



PROGRAMA DE COMPLEMENTACIÓN ACADÉMICA
Artes Plásticas y Visuales

**INFLUENCIA DEL LUMINISMO ESPAÑOL EN
LOS CUADROS DE LOS LIBERTADORES *DON
JOSÉ DESAN MARTÍN (1919) Y SIMÓN BOLÍVAR
(1919)*, DE DANIEL HERNÁNDEZ (1854-1932)**

**Tesis para obtener el Título Profesional de Licenciado
en Artes Plásticas y Visuales**

Historia y cultura

Bachiller **OBIEDO PARICAHUA MAMANI**

Mg. Héctor Omar Escobar Tapia

**Lima, Perú
2021**



PROGRAMA DE COMPLEMENTACIÓN ACADÉMICA
Artes Plásticas y Visuales

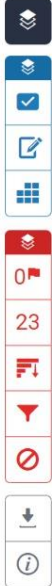
INFLUENCIA DEL LUMINISMO ESPAÑOL EN
LOS CUADROS ⁸³ DE LOS LIBERTADORES *DON*
JOSÉ DESAN MARTÍN (1919) Y *SIMÓN BOLÍVAR*
(1919), DE DANIEL HERNÁNDEZ (1854-1932)

² Tesis para obtener el Título Profesional de Licenciado
en Artes Plásticas y Visuales

Historia y cultura

Bachiller OBIEDO PARICAHUA MAMANI

Mg. Héctor Omar Escobar Tapia



*A mi inolvidable padre, Justo
Paricahua, quien me inculcó sabios consejos
y me brindó su inmenso cariño.*

En esta etapa maravillosa agradezco profundamente a
Dios, en especial a mi madre y a mi familia por
incentivarme en la perseverancia.

Agradezco a la Escuela Nacional Superior Autónoma
de Bellas Artes del Perú por todo lo aprendido.

También, a mi asesor de tesis por los consejos y a
todas las personas que me permitieron concluir esta
investigación.

Para todos ellos, mi más profundo agradecimiento.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 7 |
| 1.1. <i>Identificación o determinación del problema</i> | 7 |
| 1.2. <i>Formulación del problema</i> | 9 |
| 1.3. <i>Justificación de la investigación</i> | 9 |
| 1.4. <i>Limitaciones de la investigación</i> | 9 |
| 1.5. <i>Objetivos de la investigación</i> | 10 |
| 1.5.1. <i>Objetivo general</i> | 10 |
| 1.5.2. <i>Objetivos específicos</i> | 10 |
| 1.6. <i>Hipótesis</i> | 10 |
| 1.6.1. <i>Hipótesis general</i> | 10 |
| 1.6.2. <i>Hipótesis específicas</i> | 11 |
| CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO | 12 |
| 2.1. <i>Planteamiento teórico y artístico</i> | 12 |
| 2.2. <i>Planteamiento metodológico</i> | 13 |
| 2.3. <i>Población y muestra</i> | 13 |
| 2.4. <i>Técnicas e instrumentos utilizados</i> | 14 |
| CAPÍTULO III: RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN Y CONCLUSIONES | 15 |
| 3.1. <i>Representantes de la pintura española y el luminismo español</i> | 15 |
| 3.1.1. <i>Las obras del Greco, Ribera, Velázquez, Murillo y Goya en la pintura española</i> | 15 |
| 3.1.2. <i>Luminismo español</i> | 34 |
| 3.1.3. <i>Conclusiones</i> | 73 |
| 3.2. <i>La importancia de los libertadores como imágenes icónicas en el centenario del Perú</i> | 74 |
| 3.2.1. <i>Contexto del primer centenario del Perú (1821-1824)</i> | 74 |
| 3.2.2. <i>El uso de la imagen de los libertadores en el contexto de la celebración de la independencia (1921-1924)</i> | 91 |
| 3.2.3. <i>Conclusiones</i> | 98 |
| 3.3. <i>Daniel Hernández y el uso del luminismo español en los retratos de los libertadores José de San Martín y Simón Bolívar</i> | 99 |
| 3.3.1. <i>Daniel Hernández</i> | 99 |
| 3.3.2. <i>El luminismo español en los retratos de los libertadores José de San Martín y Simón Bolívar</i> | 105 |
| 3.3.3. <i>Conclusiones</i> | 112 |
| 3.4. <i>Conclusiones generales</i> | 113 |
| CAPÍTULO IV: DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA Y CURATORIAL | 114 |
| 4.1. <i>Relación de obras o insumos presentados</i> | 114 |
| 4.2. <i>Materiales, técnicas y procesos</i> | 122 |
| 4.3. <i>Aspectos artísticos, valores comunicacionales y estéticos</i> | 123 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO V: MONTAJE E INSTALACIÓN DEL PROYECTO CURATORIAL | 124 |
| 5.1. <i>Análisis y descripción del espacio</i> | 124 |
| 5.2. <i>Guion museográfico para la exposición Los Nuevos Libertadores.....</i> | 124 |
| 5.2.1. Título | 124 |
| 5.2.2. Aspectos generales | 124 |
| 5.2.3. Lugar de la exposición | 125 |
| 5.2.4. Objetivo de la exposición | 125 |
| 5.2.5. Audiencia | 125 |
| 5.2.6. Justificación | 126 |
| 5.2.7. Periodo | 126 |
| 5.2.8. Política y contexto..... | 126 |
| 5.2.9. Longevidad y reutilización..... | 126 |
| 5.2.10. Seguridad | 126 |
| 5.2.11. Mantenimiento y reparación | 127 |
| 5.2.12. Gráficos del montaje e instalación | 127 |
| 5.2.13. Maqueta del montaje e instalación | 131 |
| 5.2.14. Texto curatorial | 132 |
| | |
| CAPÍTULO VI: DIFUSIÓN Y DISTRIBUCIÓN DEL PROYECTO CURATORIAL..... | 133 |
| 6.1. <i>Estrategia y esquema de documentación: difusión, archivo y/o publicación.....</i> | 133 |
| 6.2. <i>Sostenibilidad</i> | 136 |
| 6.3. <i>Presupuesto.....</i> | 136 |
| 6.4. <i>Cronograma</i> | 137 |
| 6.5. <i>Recursos humanos</i> | 138 |
| 6.6. <i>Recursos institucionales</i> | 138 |
| | |
| ANEXOS | 139 |
| <i>Anexo 1. Obras de Daniel Hernández en colecciones de acceso público en Lima.....</i> | 139 |
| <i>Anexo 2. Matriz de consistencia</i> | 149 |
| <i>Anexo 3. Entrevista al Dr. Fernando Villegas Torres</i> | 150 |
| <i>Anexo 4. Entrevista a Daniel Hernández en la revista Variedades (1923)</i> | 151 |
| <i>Anexo 5. Procesamiento de datos estadísticos.....</i> | 154 |
| | |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 156 |

INTRODUCCIÓN

Esta tesis es el resultado de la investigación sobre las relaciones entre la pintura luminista española, Daniel Hernández y la imagen de los Libertadores en el contexto del Primer Centenario del Perú. Al mismo tiempo, es una propuesta artística y curatorial para una exhibición de nueve óleos sobre lienzo que son la traducción e interpretación plástica de los resultados de esta investigación.

Esta investigación se justifica en la necesidad de estudiar la influencia del luminismo en la tradición pictórica peruana y en los inicios de la Escuela de Bellas Artes. El objetivo de este trabajo es analizar las obras de Daniel Hernández Morillo mediante un análisis visual e histórico con la finalidad de entender el uso político y la influencia del luminismo español en las pinturas sobre libertadores en el contexto del Centenario de la Independencia del Perú.

Como conclusiones, se puede afirmar que, en el Centenario del Perú, existió un uso político de la pintura en el contexto del Primer Centenario del Perú por parte del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930). Además, se puede afirmar que existió una influencia positiva de la pintura luminista española en los inicios de la profesionalización artística en el Perú (1919) y en los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Identificación o determinación del problema

Esta investigación se inicia con el estudio del arte en el contexto del Centenario de la independencia del Perú (1921-1924). Con el triunfo en la batalla de Ayacucho por parte de Simón Bolívar en diciembre de 1824, se consolidó la liberación del dominio español. Sin embargo, 100 años después, durante las celebraciones por el *Primer Centenario de la Independencia del Perú* aparece un intento por volver a fundar la nación, proyecto de la *Patria Nueva*, que se produjo en el gobierno de Augusto B. Leguía (1863-1932).

La proclamación de la independencia logrado por el General José de San Martín en 1821, y la victoria de la batalla de Ayacucho por parte de Simón Bolívar en 1824 hicieron que en Perú existan dos celebraciones. A la última se le conoce con el nombre *Bolivariana*, y a la primera, *Sanmartiana*. La imagen de estos héroes históricos fue utilizada por el presidente Augusto B. Leguía (1863-1932) quien tomó como referente las imágenes de los libertadores para la celebración y decoración artística, como en la pintura y la escultura.

Antes de estas celebraciones, en el último año de gobierno de José Pardo (1864-1947) se solicitó, en 1918, al maestro Daniel Hernández su regreso al Perú, para que en 1919 participe de la inauguración como miembro fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En sus inicios, Daniel Hernández ejerció como director general y profesor de pintura y dibujo de la Escuela.

Así, en este contexto, Daniel Hernández Morillo realizó sus primeras obras importantes en el Perú, en 1919. Las pinturas homenajeadas a los libertadores *Don José de San Martín* (Figura 1) y *Simón Bolívar* (Figura 2), son las que constituyen objeto de estudio de la presente tesis.

Figura 1.

Hernández, Daniel. (1919). *José de San Martín, Libertador de Perú*, óleo sobre lienzo (Hemiciclo principal, Congreso del Perú, Villegas, 2019, p. 1)

Figura 2.

Hernández, Daniel. (1919). *Simón Bolívar*, óleo sobre lienzo, (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 141)



A partir de estos cuadros, se inicia una investigación donde se analiza la técnica y los recursos formales que utilizó Daniel Hernández para la creación de las imágenes de los héroes. Y es entonces que se percibe y aprecia visualmente la influencia del *Luminismo Español*. Dicho movimiento se distingue en el tratamiento del color y el uso del blanco con más intensidad para crear el efecto de luz. De allí, la importancia para este trabajo: analizar los aportes de Daniel Hernández para el arte peruano, y porque su cuadro sirvió como modelo para la nueva generación de artistas que le sucedieron.

Es importante precisar algunas referencias sobre el maestro y fundador de la ENBA, Daniel Hernández, dirigió los destinos de la Escuela hasta 1932, año de su fallecimiento. Hernández nació en el fundo de Hurpay, en Huancavelica el 1° de agosto de 1856 y murió el 23 de octubre de 1932, en Lima. Hijo de español y madre peruana. La importancia del maestro radica en todos los premios que ganó: Se le otorgó la *Tercera Medalla* con el *Retrato de la señorita R.C.* en 1892, *Medalla de Plata* en el Salón de París en el año 1899, *Medalla de Oro* en 1900, la condecoración de la Legión de Honor en 1901 y Premio de Pintura por *Francisco Pizarro* en la Exposición Internacional de Sevilla.

1.2. Formulación del problema

¿Cuál es la influencia del Luminismo español en los cuadros de los Libertadores *Don José de San Martín* y *Simón Bolívar* de Daniel Hernández (1854-1932) que se pintaron en el Perú en el contexto del primer Centenario del Perú 1919?

1.3. Justificación de la investigación

Este trabajo se propone evidenciar y conocer información que permitirá entenderla importancia de la técnica visual del retrato de los libertadores. Con los resultados de este trabajo se propone identificar el análisis y la influencia del luminismo español, para así proveer de material referente de estudio para el conocimiento adecuado para el desarrollo y aprendizaje del valor de la luz en la pintura.

De igual manera, este trabajo va dirigido a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes del Perú y a las nuevas generaciones de artistas plásticos a quienes ayudará en su aprendizaje y desarrollo, enriqueciendo el trabajo de sus obras personales ya que cada individuo encontrará su propio lenguaje. Finalmente, el beneficiario directo de este trabajo de investigación es el trabajo plástico de Daniel Hernández (1854-1932), ya que se revalora su obra a través de las pinturas de los libertadores, como uno de los artistas más influyentes e importantes de la plástica peruana.

1.4. Limitaciones de la investigación

Para esta investigación reconoce la maestría de todas las pinturas de Daniel Hernández, director fundador de la ENBA. Sin embargo, se limita a analizar las obras que el pintor realizó entre los años 1903 y 1924.

Al mismo tiempo, la presente investigación reconoce el aporte de distintas escuelas y tendencias en el panorama artístico peruano, sin embargo, la investigación se limita a estudiar el luminismo español y su influencia en la pintura peruana.

De igual manera, la investigación reconoce el aporte y presencia de otros héroes y libertadores en el marco de las guerras por la independencia, pero se limita a estudiar la imagen de José de San Martín y Simón Bolívar.

Finalmente, el tiempo de estudio es el contexto del primer centenario del Perú (1921-1924) y el espacio físico de estudio es la ciudad de Lima. El tiempo a emplear es el comprendido entre setiembre de 2020 a setiembre de 2021.

1.5. Objetivos de la investigación

1.5.1. Objetivo general

Analizar las obras de Daniel Hernández mediante un análisis visual e histórico con la finalidad de entender el uso político y la influencia del luminismo español en el lenguaje visual del retrato de los libertadores José de San Martín y Simón Bolívar en el contexto del primer centenario del Perú (1921-1924).

1.5.2. Objetivos específicos

- a) Analizar las características del luminismo español.
- b) Estudiar el uso político que hizo Augusto B. Leguía de los retratos de los libertadores *Don José de San Martín* (1919) y *Simón Bolívar* (1919) en el contexto del primer Centenario del Perú (1919-1921).
- c) Analizar el luminismo español en las obras de los libertadores *José de San Martín* (1919) y *Simón Bolívar* (1919) de Daniel Hernández.
- d) Desarrollar un proceso creativo y generar una exposición, utilizando el óleo sobre lienzo, desde la investigación sobre el luminismo español y Daniel Hernández.

1.6. Hipótesis

1.6.1 Hipótesis general

La influencia del luminismo español en la obra de Daniel Hernández (1854) se hace evidente en el manejo de la intensidad para recrear la luz natural y el tratamiento de los colores blanco y amarillo para crear el volumen de cada forma; además del trabajo técnico de los matices cromáticos y la pintura por veladuras¹. De igual manera, dicha técnica formal permitió la creación de las imágenes de los libertadores, los mismos que fueron objeto de apropiación política por parte de Augusto B. Leguía.

¹ Esta idea también se puede reforzar con las palabras de Daniel Hernández, quien en una entrevista (Variedades, 1923) vincula su trabajo con los de los maestros luministas españoles (ver anexo 4).

1.6.2. Hipótesis específicas

- a) La principal característica del luminismo español se define en el manejo de la intensidad de la luz y matiz cromático, además del manejo del color blanco como elemento generador de volumen.
- b) Es fundamental, en la celebración del primer centenario del Perú (1921), la utilización de las imágenes de los libertadores José de San Martín (1778-1850) y Simón Bolívar (1783-1830) y con ellas, los retratos realizados por Daniel Hernández.
- c) Daniel Hernández aplica las características del luminismo español como la intensidad de la luz natural, el matiz cromático y los colores blanco y amarillo para generar volumen, para retratar a los libertadores *Don José de San Martín* (1919) y *Simón Bolívar* (1919).
- d) Se puede recrear, desde la pintura contemporánea, las técnicas y estrategias del Luminismo español que empleó Daniel Hernández para crear la exposición *Los Nuevos Libertadores*.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

2.1. Planteamiento teórico y artístico

Los resultados ¹ de la investigación sobre el luminismo español, Daniel Hernández, los retratos de los libertadores y el primer centenario de las celebraciones por la independencia del Perú (1921-1924), son interpretados en términos plásticos con la propuesta de exposición *Los Nuevos Libertadores*.

Las conclusiones de esta investigación han identificado como el principal antecedente histórico de la pintura peruana, en los inicios de la ENBA, a los maestros de la pintura luminista española. Dicha tradición, que buscó un equilibrio entre la pintura Impresionista y la tradición española, es retomada y traída al Perú por Daniel Hernández Morillo, quien fue el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (1919). Es decir, cuando Daniel Hernández, fundó la Escuela de Bellas Artes, al mismo tiempo, introdujo la escuela Luminista dentro de la tradición pictórica peruana.

Entonces, lo que propone esta exposición, a partir de una investigación, es resignificar los contenidos de la pintura luminista en el contexto del primer centenario del Perú (1921-1924). Como la parte investigativa de esta tesis prueba, las técnicas luministas utilizadas por Daniel Hernández permitieron la construcción de un imaginario que reivindicó la figura de los libertadores, sobre todo las de José de San Martín (1778-1850) y Simón Bolívar (1783-1830).

De esta manera, la parte creativa de la presente investigación plantea resignificar la idea de los libertadores. Si hace 100 años, los Libertadores estaban pensados como parte del mundo criollo, lo que propone esta investigación y este proceso creativo es ampliar el imaginario de los libertadores, no solo San Martín y Bolívar son los héroes que recordar. Ahora los nuevos libertadores son Juan Velasco Alvarado (1910-1977), su reforma agraria, los trabajadores del campo y los campesinos hijos, todos hijos de la -libertadora- reforma agraria.

¹ Los resultados de este estudio se encuentran en el capítulo VI.

2.2. Planteamiento metodológico

Esta investigación genera un proyecto expositivo y se fundamenta, por un lado, en el análisis cualitativo de las fuentes bibliográficas históricas en torno a los debates de la imagen de los Libertadores en el primer centenario del Perú (1921-1924). Y, por otro lado, esta investigación y la posterior exposición tienen un enfoque cualitativo, que se caracteriza por el recojo y análisis de información para realizar las preguntas de investigación o generar nuevas preguntas durante el proceso de interpretación por medio de la utilización de técnicas de recolección de datos, entrevistas o evaluaciones (Hernández, Fernández y Baptista, 2014, pp. 7-9). Es decir, el enfoque cualitativo pone énfasis en el análisis de las cualidades del objeto de estudio desde la lectura de documentos, entrevistas o cualquier otro dato recopilado. Para la elaboración de las imágenes de la exposición se ha utilizado la técnica de la apropiación de las composiciones de los héroes de la independencia: José de San Martín y de Simón Bolívar. Dichas imágenes se van a resignificar, hay un proceso de apropiación que permite incorporar nuevos héroes. Y el nuevo héroe en este imaginario es Juan Velasco Alvarado y campesinos vinculados con la reforma agraria (1968-1975).

2.3. Población y muestra

La población de este trabajo la conforman todos los cuadros de Daniel Hernández que se encuentran en colecciones de acceso público de la ciudad de Lima (2021). En total, se encontraron 40 cuadros, los mismos que se detallan y numeran en el anexo 1.

Así, de la población se extrae la siguiente muestra o subconjunto: *Don José de San Martín* (1919), *Simón Bolívar* (1919), *Retrato del presidente Augusto B. Leguía* (1923), *La perezosa* (1906), *Efecto de luz artificial* (1903) y *Saludo al presidente Leguía* (1921). Todas estas obras de Daniel Hernández (06) se han analizado en la presente tesis para probar y visualizar la hipótesis de trabajo.

El criterio de selección de la muestra consistió en identificar los cuadros que están en colecciones de acceso público en el Perú y que fueron producidos por el maestro Daniel Hernández a su retorno a Lima en 1918; y se vinculan con las celebraciones por el *Primer Centenario de la Independencia del Perú*: *Don José de San Martín* (1919), *Simón Bolívar* (1919), *Retrato del presidente Augusto B. Leguía* (1923) y *Saludo al presidente Leguía* (1921).

A esto se suman dos cuadros importantes que fueron premiados y reconocidos en el extranjero antes del retorno de Hernández y que también están con colecciones públicas en Lima: *La perezosa* (1906), Medalla en el Salón de París (Escobar, 2018, p. 13); y *Efecto de*

luz artificial (1903) una de las primeras obras, tanto en el Perú y el extranjero, en estudiar el efecto de la luz artificial desde la teoría de los colores complementarios (Escobar, 2018, p. 168).

2.4. Técnicas e instrumentos utilizados

Las técnicas y los instrumentos en esta investigación cualitativa están conformados por entrevistas, fichas bibliográficas y la matriz de consistencia que sirvieron para recoger, procesar y analizar la información:

- Matriz de consistencia para ver la pertinencia y rigor metodológicos de las variables, hipótesis, objetivos y preguntas de investigación (anexo 2).
- Entrevista no estructurada al doctor Fernando Villegas, director de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (anexo 3).
- Fichas bibliográficas por autor para la elaboración de la bibliografía.
- Fichas bibliográficas textuales para la elaboración del cuerpo de los capítulos.

CAPÍTULO III: RESULTADOS Y CONCLUSIONES

3.1 Representantes de la pintura española y el luminismo español

3.1.1. Las obras del Greco, Ribera, Velázquez, Murillo y Goya en la pintura española

En este subcapítulo se estudian los grandes representantes de la pintura española para resaltar sus aportes en la historia del arte, así como también dejar registro de sus inicios y nuevas inquietudes sobre sus tendencias dentro de la pintura. De esta manera, se resalta el trabajo y trayectoria de los artistas: Doménikos Theotokópoulos (1541-1614), José de Ribera (1591-1652), Diego Velázquez (1599-1660), Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) y Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Grandes maestros que coincidieron a finales de los siglos XV y XVII y que influyeron en la pintura española de mediados del siglo XIX y principios del XX.

La importancia de estos cinco artistas reside en su producción plástica y la influencia que despertaron en las siguientes generaciones. De este modo, “En 1865, Manet identificó al Greco, Velázquez y Goya como las figuras claves de la pintura española” (Jiménez Burillo citado por Villegas, 2013, p. 247). De tal manera, estos tres artistas fueron importantes en la pintura española ya que abarcaron otras generaciones, las cuales utilizaron sus obras como base de estudio. Asimismo, la presencia destacada de otros artistas españoles como Ribera, Murillo y Zurbarán fue una especie de respuesta a un periodo anterior en el que había escasez de artistas locales destacados y se dependía en gran medida de pintores extranjeros para obtener reconocimiento, entre los cuales se menciona a El Greco (Peresan, 2014, p. 77).

3.1.1.1. Doménikos Theotokópoulos (1541-1614)

Distinguido como *El Greco* (*El Griego*), es uno de los artistas más notable del arte universal. Fue un pintor de formación renacentista de estilo propio tanto en técnica como en su paleta. El Greco recibió la influencia de Tiziano Vecellio di Gregorio (ca. 1477-1576), uno de los representantes más importantes de la Escuela veneciana. Además, mientras estuvo en Roma, se familiarizó con las obras de Miguel Ángel, el manierismo en su propio estilo propio.

La investigadora Peresan (2014) comenta que El Greco fue identificado como el punto de partida de una tradición pictórica española auténtica, la cual fue continuada por artistas como Velázquez y Goya. A pesar de ser extranjero, su conexión con España se destacó especialmente por los treinta y siete años que pasó en Toledo (p. 78). De manera que

fueron Diego Velázquez y Francisco de Goya los continuadores de su tradición.

El investigador José Otero, en *Apuntaciones de arte. Retratista notable en el Museo del Prado* para la revista *Varietades* de 1923, hace un comentario referente al afán de Velázquez por estudiar lo natural y resolver el problema de la luz y el aire basándose en la observación que implicó en su estudio. De esta manera, Velázquez modificó su paleta de colores a:

[...] admirables combinaciones de grises plateados, ya adoptados por el Greco, y lo que Tintoreto [*sic*] fuese su más personal interpretación sensitiva de esa gama fría de colores, de la serie cianica o de los colores azules, donde los tonos plateados constituyen la nota persistente y armonizante, en contrario de la abusada entonación caliente, conseguida por la xántica o tinte rojo. (Otero citado por Villegas, 2013, p. 248)

Como recoge la cita, la influencia de *El Greco* permitió en Velázquez observaciones sobre sus colores y soltura. En la Figura 3 se realiza una comparación de las dos representaciones de Santo Tomás de El Greco y Velázquez. De esta manera, se puede comprender la brillantez de las tonalidades frías en la paleta de El Greco y cómo posteriormente fueron absorbidas por Velázquez. Así, la influencia de Doménikos va a estar presente en las adaptaciones de cromatismo (brillante como grises, azulados o tinte rojo) y sobre todo de técnicas pictóricas vinculadas al tratamiento lumínico y el resalte de la claridad de la paleta.

Figura 3

Comparación de las representaciones de Santo Tomás de El Greco (1608-1614) (Fuente: Museo del Prado) y Diego Velázquez (1618-1620) (Fuente: Museo de Bellas Artes, Orleáns, Francia)



3.1.1.2. José de Ribera (1591-1652)

Nació en Játiva, Valencia. A temprana edad se trasladó a Italia y en 1616 se estableció en Nápoles después de vivir en varias ciudades, lugar en el cual pasó sus últimos momentos y donde pintó de manera expresiva el naturalismo en temas religiosos como las representaciones de santos y milagros. Para entonces, la obra de Ribera adquirió una extraordinaria intensidad pictórica al entrar en contacto con el concepto artístico de Caravaggio. Esta intensidad se destaca por su moderna y conmovedora representación de la naturaleza humana y de la realidad, expresada claramente mediante el uso de la luz natural y una rica paleta cromática (Amador, 2015, p. 6).

Se puede afirmar que, debido a la influencia de Caravaggio (1571-1610), el pintor valenciano desarrolló en su etapa inicial un estilo tenebrista que influyó hasta los años treinta del siglo XVII. Esto se evidencia en su obra *San Onofre* (Figura 4), la cual destaca por el tratamiento de luces que permite un contraste cromático entre las carnaciones del anacoreta –que se presentan volumétricas- y el fondo oscuro llano.

Figura 4

Ribera, José de. (1630). *San Onofre* (Fuente: Museo del Prado)



Durante esta década, Ribera desarrolló una temática más natural en su representación de la realidad y las de contenido religioso. Asimismo, *el Españolito* redujo el uso del claroscuro como un elemento dramático, mientras que su gama de colores se vuelve más luminosa y variada gracias a la influencia de la pintura veneciana. La experiencia adquirida por Ribera como pintor le permitió absorber las enseñanzas de la Escuela veneciana, una destacada escuela pictórica que posibilitó la exploración plena de

las capacidades del arte de la pintura al óleo (Amador, 2015, p. 7).

Conocido como *Españoleto* por su baja estatura, Ribera eliminó los fondos oscuros con la finalidad de lograr una mayor luminosidad y riqueza cromática. Un claro ejemplo del cambio a los tonos luminosos es *El martirio de san Felipe*, de 1639 (Figura 5).

Figura 5

Ribera, José de. (1639). *El martirio de San Felipe* (Fuente: Museo del Prado)



Así también, Ribera experimentó un cambio estilístico entre 1631 y 1637, influido por la reaparición de la influencia de la Escuela veneciana en Roma y Nápoles, así como por la llegada de Rubens y Van Dyck a Nápoles desde 1630. Este cambio se caracteriza por una mayor sensualidad en la representación de la realidad, un afinamiento y aclarado del color, y la incorporación de elementos barrocos en sus composiciones, especialmente evidentes en sus grandes lienzos destinados a altares (Amador, 2015, pp. 7-8).

Por lo tanto, se entiende que, en la última etapa artística de Ribera se dan dos momentos, los cuales le permitieron enriquecer sus colores y aclarar la paleta, además de tener una estructura compositiva más seria. En cuanto a las luces y sombras, estarán impregnadas de recuerdos del tenebrismo de Caravaggio. Estas modificaciones desencadenaron su incorporación en la línea del barroco español.

Entonces, se puede afirmar que el gran aporte de José de Ribera a la pintura española es la incorporación de la luz por influencia del clasicismo. Estos rasgos permitirán que el tratamiento de la iluminación aporte nuevas características diferentes de las ya conocidas por el claroscuro.

3.1.1.3 Diego Velázquez (1599-1660)

Pintor sevillano que promovió la escuela española. Sobresalió en el barroco español del siglo XVI y es considerado un importante representante de la pintura española y un maestro de la pintura universal. Sobre sus inicios artísticos, la investigadora Enriqueta Harris (2003), manifiesta que:

Pacheco, en su tratado, se enorgullece de haber puesto a su discípulo en el camino de lo que él llama “verdadera imitación de la naturaleza”. Él mismo, escribe, prefería ajustarse estrictamente a la naturaleza, no sólo en las cabezas, manos y pies, sino también en los ropajes y todo lo demás. (p. 46)

Así, fue Francisco Pacheco -primer maestro y suegro-, quien lo guio a la representación naturalista de tradición griega: la mimesis. Esta primera etapa, o etapa sevillana, duró desde 1610 hasta su traslado a Madrid, en 1623. En este período, Velázquez realizó en Sevilla una serie de obras de compleja ejecución basadas en copias del natural y con un estilo con clara influencia en el tenebrismo de Caravaggio.

Tras la recomendación de su suegro, Velázquez llegó a Madrid y en 1623 fue nombrado pintor por el rey Felipe IV (1605-1665), a quien pudo retratar con sobriedad y naturalismo (Figura 6).

Figura 6

Velázquez, Diego. (1623-1628). Felipe IV (Fuente: Museo del Prado)



Siguiendo esta línea, Velázquez viajó a Roma y estudió en Venecia, pero es a su regreso a Madrid cuando practicó lo aprendido. Para entonces viajó a Nápoles con el deseo de conocer a José Ribera, posiblemente como su patrocinador oficial (Cruzada, 1885, p. 69). Así surgió una amistad entre estos dos grandes pintores españoles, que sería beneficiosa para Ribera, ya que Velázquez podría recomendar la adquisición de muchos de los cuadros que estaban siendo enviados a España para Felipe IV (Cruzada, 1885, p. 71).

Esta asociación entre Velázquez y Ribera marcó el eje principal de la escuela española en torno a la representación de la luz. Así, el tenebrismo no solo encarna un concepto estético, sino que también surge de avances técnicos que redefinieron la pintura. Previamente, el claroscuro había sido explorado por otros artistas, pero evolucionó hacia el tenebrismo, con su apogeo representado por Caravaggio. Esta corriente tuvo una gran influencia en artistas europeos y destacó especialmente en pintores españoles como Ribera y Velázquez (Arquillo y Arquillo, 2010, p. 181).

Entonces, ambos conocieron en su primera etapa la técnica del claroscuro de Caravaggio, quien, para ello, se sirvió de la luz intensa artificial, la que contrastó con luces y sombras mediante una forzada iluminación. Esta es muy notoria cuando se comparan dos obras de José de Ribera y Diego Velázquez (Figura 7).

Figura 7

Comparación de San Jerónimo escribiendo (1615) de José de Ribera y Vieja friendo huevos (1618) de Diego Velázquez. (Fuente: Museo del Prado)



Entonces, se crea el naturalismo barroco, que fue característico de la escuela española y marcó una diferencia respecto al clasicismo italiano. Esto llevó a que los pintores

españoles fueran criticados por no seguir el ideal clásico y, en cambio, optar por representar temas y sujetos populares en sus obras (Villegas, 2013, p. 249).

Más tarde, conoció a Pedro Pablo Rubens (1577-1640), de quien aprendió a tener una mirada abierta y una perspectiva más clara en todas las reglas estética del arte. Rubens tuvo una profunda influencia en Velázquez, enseñándole a apreciar la belleza y a entender las reglas del buen gusto artístico y los principios estéticos. Es sorprendente la cantidad de obras que Rubens produjo en los nueve meses que estuvo en Madrid, muchas de las cuales fueron pintadas en el estudio de Velázquez (Cruzada, 1885, p. 50).

Durante su primer viaje a Italia (desde 1629 hasta 1631), Velázquez enriqueció su producción plástica con las muestras pictóricas que pudo admirar, desde los talleres de los grandes maestros renacentistas hasta las esculturas de la antigüedad clásica romana. En esta línea, su obra *La fragua de Vulcano* (1630) es producto de un estilo más personal y sobre todo presenta características del tenebrismo de Caravaggio.

Asimismo, por su amplio conocimiento adquirido en Italia y en Madrid, el naturalismo presente en sus primeras obras, ya sean de temática religiosa o de género, ha sido ligeramente alterado debido a la influencia de artistas como Tiziano y Rubens (Harris, 2003, p. 73). En concreto, es debido a la influencia de ambos pintores que Velázquez trató de integrar el paisaje e incorporar nuevos y más claros colores en sus obras. Estas características le permitieron destacar en su época e iniciar una etapa naturalista:

Se hallaron enfrente del primer pintor de España, del más naturalista de todos los pintores, gozoso siempre en el estudio del natural, tal y como Dios lo había hecho, y resultan estas figuras verdaderas obras de arte y pasan á posteridad aquellas sabandijas. (Cruzada, 1885, p. 101)

Prueba de ello es su obra *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (1635) (Figura 8). En esta pintura se aprecia la cualidad de ver con claridad los colores. Además, juega con la profundidad por su escena natural del príncipe captada en pleno movimiento. Sobre ella se menciona que es la obra principal de Velázquez, en donde se encuentra la esencia del pintor. Tanto en su fondo como en su forma, es un naturalista, donde la simplicidad y la autenticidad de la composición van de la mano con la realidad y la naturalidad de lo representado. Su enfoque meticuloso, su soltura, su sinceridad, su libertad y su habilidad para pintar, agrupar y dar carácter a todas las figuras, distinguiéndolas unas de otras sin recurrir a grandes contrastes, son notables (Cruzada, 1885, pp. 121-122).

Figura 8

Velázquez, Diego. (1635). *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (Fuente: Museo del Prado)



Por otro lado, su obra *La rendición de Breda* (1635) (Figura 9), narra la rendición de la localidad holandesa de Breda en 1625 y la entrega de las llaves de la ciudad al general Ambrogio Spinola (1569-1612) por parte del gobernador holandés Justino de Nassau (1559-1631). Es un óleo más naturalista y riguroso en la distribución de los personajes. A su vez, los efectos atmosféricos son producidos por la lejanía y la luz y el color protagonizan. En esta obra, Velázquez logró trabajar una soltura en la pincelada que caracterizó su obra.

Figura 9

Velázquez, Diego (1635). *La rendición de Breda* (Fuente: Museo del Prado)



Reconocido en su trabajo, fue enviado a una misión a Italia en 1648 para la adquirir obras de arte para el rey. Este segundo viaje duró hasta mediados de 1651 y le permitió desarrollar cuadros como su *Papa Inocencio X* (1650), que marca con sencillez la frescura del brillo y la vivacidad de la expresión del retratado; también destaca su *Venus del espejo* (1647-1648).

A su regreso a España en junio de 1651 y en la última etapa de su vida, Velázquez realizó dos grandes obras: *Las Meninas* (1656) (Figura 10) y *Las Hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1657). En *Las Meninas* se observa el dominio de la perspectiva atmosférica y la excelencia de la captación del aire existente entre los cuerpos de los personajes representados con pinceladas sueltas.

Figura 10

Velázquez, Diego (1656). *Las Meninas* (Fuente: Museo del Prado)



Para Harris (2003), el pintor español fue el primer representante de estilo naturalista en Sevilla, e inspiró a otros artistas como Cano, Zurbarán y Murillo (p. 52). El nombramiento por parte de la autora sobre la posición de Velázquez como representante del naturalismo, además de su amplia producción plástica que inspiró a varios artistas de diferentes generaciones se sustenta en que la ejecución extraordinaria de un artista que apenas tenía 20 años, y por su estilo moderno, que lo diferencia no solo de los artistas que influyeron en algunas de sus composiciones, sino también de su maestro, quien era el pintor principal de Sevilla en ese momento (Harris, 2003, p. 52).

La representación con tanta naturalidad en sus obras fue única en Velázquez y estuvo presente desde los inicios de su juventud, aquella tan limpia y con un realismo personal que avizoraba la señal de la modernidad en el uso de los colores y trazos que, más adelante, otros artistas inspiran en mediados del siglo XIX y principio XX.

3.1.1.4 Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)

Pintor sevillano del barroco español y, como especifica Anesa, Noguera y Rizzoli en el texto *Maestros de la pintura, Murillo* de 1973, Murillo se trasladó a Madrid en 1658 donde conoció a Velázquez, quien le contactó con coleccionistas, a la vez que se interesó por la pintura flamenca y veneciana. De manera que:

El amanerado naturalismo en auge en Sevilla parece superado casi de golpe. Murillo se muestra muy abierto a Alonso Cano, quizá más en las esculturas policromas de éste que en sus pinturas existentes en Sevilla, así como a Ribera, también presente en la ciudad con numerosas pinturas. (Anesa, Noguera y Rizzoli, 1973, p. 2)

En consecuencia, Murillo ya había aprendido y formado con claridad el naturalismo tardío que estaba en pleno auge en Velázquez y Ribera. Así mismo, su generación se mostró interesada por las esculturas del barroco español de Ribera y Alonso Cano (como la *Inmaculada del fascitol* de 1655). Sobre su pintura, también se menciona:

Van siendo cada vez más relevantes la atención a los juegos de luz y el empeño de una mayor especialidad, que se logran mediante claroscuros más marcados, en una gama de colores vaporosos, excitados por reflejos argentinos y sobre todo dorados. (Anesa et al., 1973, p. 3)

Entonces, se destacan los juegos lumínicos y el claroscuro que absorbió del naturalismo durante su etapa inicial, sobre todo con colores esponjosos y claros. Estas características se aprecian en sus creaciones iconográficas, como la *Inmaculada Concepción de los Venerables* (1678) (Figura 11) o *El buen pastor* (ca. 1669) en su figura infantil.

Figura 11

Murillo, Bartolomé (1678). *Inmaculada Concepción de los Venerables* (Fuente: Museo del Prado)



El arduo trabajo de Murillo en las representaciones de escenas bíblicas le permitió dedicarse como decorador de iglesias y convertirse después en pintor de iglesias desde 1650. En su *Inmaculada Concepción* (1678) reflejó el sentido de la belleza propia de sus personajes femeninos. Esto se debió a su introducción a los modelos de Ribera.

De igual manera resolvió las figuras de niños, como decía Diego Angulo (1979), exdirector de la Academia de la Historia y del Museo del Prado, en *Cuatro lecciones sobre Murillo*:

En este último lienzo [la *Sagrada Familia* (ca. 1650) del Museo de Dublín] aparece San José en primer plano, quizá por influencia teresiana (Santa Teresa tuvo una gran devoción por San José). Este es presentado como guía del Niño, quien, a su vez, constituye la pieza clave del artista en cuanto que representa la gracia y el juego. (P. 32)

Por lo tanto, se evidencia la influencia holandesa en el tratamiento del color en su pintura. Además, el gusto holandés permitió el éxito de las temáticas religiosas y de infantiles que Murillo desarrolló a lo largo de su producción plástica.

En la representación de San José, Murillo incide en las expresiones dulces por las visiones celestiales de los retratados al incorporar el reflejo en los niños la pícara alegría infantil del niño sonriente, que es una de las principales características de la obra del artista.

Respecto a los rasgos distintivos de su plástica, el autor comenta:

Otro cuadro de Murillo de esta serie es un San Diego dando de comer a los pobres en la puerta del convento, que sorprende por su gran naturalismo. En él se manifiesta plenamente el interés de Murillo por los niños, a los que sitúan en el centro del lienzo y que van a constituir una constante del artista tanto en su cuadro religiosos como profanos [...] En *Fray Sebastián ante el Inquisidor*, se advierte un nuevo empleo de la luz, importante por tratarse de una obra tan temprana: hay una evidente diferencia de luminosidad y de desdibujamiento según los planos y una cierta perspectiva aérea. (Angulo, 1979, p. 32)

Para el investigador, el uso de la luz para lograr expresividad, denota un considerable avance del pintor. Otro elemento que advirtió un cambio en sus formas de representación fue su pincelada rápida y suelta, la que desembocó en un colorismo difuso y palpitante. El cuadro, de una enorme blandura, ha originado el reflejo del estilo vaporoso de Murillo.

Como prosigue Angulo, esto también se evidenció en sus temas infantiles:

Murillo pinta a niños pobres con realismo, pero sin poner de relieve su pobreza. Es la sonrisa y la ingenua malicia lo que le interesa reflejar en los niños. Y esto lo hace Murillo en Sevilla, un rincón de Europa que está en comunicación con los pueblos del Norte, en los que el tema de la alegría si era muy cultivado. (1979,p. 33)

En consecuencia, estas características marcaron la etapa principal de la pintura profana de temática infantil de Murillo. Su atracción por el espíritu infantil siempre dispuesto al juego de la vida cotidiana en Sevilla se desarrolló también en obras como *La pequeña vendedora de frutas* (1670-1675) (Figura 12).

Figura 12

Murillo, Bartolomé (1670-1675). *La pequeña vendedora de frutas* (Fuente: Pinakothek de Múnich)



Esta obra de fondo sevillano, es tratada con pinceladas vivas y abocetadas que representan la vida cotidiana de sus protagonistas: dos niños huérfanos que, con la astucia de su habilidad para sobrevivir diariamente, sonrían alegres. Sobre esto, Angulo menciona: “Además de sus grandes dotes como colorista, Murillo es el creador de un tema completamente nuevo en la pintura española de su siglo —el tema de los niños— y el precursor indiscutible de la pintura rococó del siglo XVIII” (1979, p. 31). Por consiguiente, Murillo se influenció por la técnica del tenebrismo de Ribera y logró manejar con claridad la luz y el color. También incorporó la temática infantil, que representó de forma natural.

En el marco del barroco español, fue el principal pintor del género religioso y su pintura se basó en un colorido vivo y claro. Después de él no se encuentra en la pintura de España un pintor de temática infantil hasta Goya, como manifiesta Angulo (1979).

Por otro lado, Murillo ha sido objeto de juicios excesivos y de una infravaloración injusta según las épocas. Así, en la primera mitad del siglo XIX fue mucho más conocido que Velázquez, pero su fama fue decreciendo progresivamente hasta llegar a identificársele solo como pintor de concepción y vírgenes con niño (Angulo, 1979, p. 31). Sin embargo, como el precursor indiscutible de la pintura rococó del siglo XVIII (Angulo, 1979), Murillo ha logrado llamar la atención después de su muerte y ha generado el reconocimiento en el tiempo ya que a mitad del siglo XIX algunos artistas revaloraron su

importancia por la interpretación de la naturalidad de la temática infantil como uno de los ejes principales de su plástica. Asimismo:

Según María De los Santos García Felguera, la obra de Velázquez fue reconocida internacionalmente como consecuencia de la invasión de Francia a España y la creación en París de la Galería Española en la sala de la Colonnade del Louvre (1838-1848) por Luis Felipe de Orleans (Luis Felipe I de Francia). Esto último permitió que el público parisino pudiera apreciar la obra de tres de los más significativos artistas españoles: Murillo, Velázquez, Zurbarán. (María De los Santos García Felguera citado por Villegas, 2013, pp. 248-249)

De manera que, reconocidos como destacados artistas que exhiben sus obras en Francia, este grupo será caracterizado por el barroco español tanto por su naturalidad y claridad en su soltura como por sus temas novedosos. Resalta la influencia de Esteban Murillo debido a su trabajo como colorista y por la incorporación de la temática infantil en la pintura española de su siglo. Así, a mediados del siglo XIX, la escuela española lo tomará como base en su pintura.

3.1.1.5. Francisco de Goya (1746-1828)

Pintor aragonés, se convirtió en España uno de los pintores más importantes. Su carrera inició a los 25 años de edad, cuando viajó –con sus propios medios- a Italia. Al ser rechazado por la Academia de Madrid, a su regreso comenzó a trabajar en una iglesia de Zaragoza.

Sobre la influencia que recibió, Elke Linda Buchholz (1999) menciona: “En los palacios reales, Goya vio por primera vez los cuadros de Diego de Velázquez, pintor que ejerció una influencia decisiva en el desarrollo de su característico estilo pictórico libre y esquemático” (p. 17). Debido a esto y a su arduo trabajo en la representación de la vida alegre del pueblo, Goya trabajó para el rey Carlos IV de Borbón y María Luisa de Parma. Y es en la colección de la corte donde ve obras de Velázquez, quien influye en su técnica y la enriquece. Así, en los retratos ecuestres del príncipe Baltasar (Figuras 13 y 14), se observa que Goya recibió el encargo del rey de hacer grabados de las pinturas de Velázquez para que fueran puestas a la venta. Y su intención no fue replicar fielmente los detalles de la obra de Velázquez, sino reproducirla con un estilo más vivo y personal.

Figura 13

Velázquez, Diego. (1635). *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (Fuente: Museo del Prado)

Figura 14

Goya, Francisco de. (1778). *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (Fuente: Museo del Prado)



Sin embargo, en otras copias sí siguió estrictamente la tradición pictórica de Velázquez, como en el *Cristo crucificado* (1780) de fondo oscuro y liso. En esta línea, Buchholz (1999) alude a la mirada de Goya hacia sus obras:

En una ocasión manifestó que sus auténticos “maestros” habían sido las pinturas más famosas de Italia y España, de las cuales había aprendido mucho. Cuando empezó su carrera no tenía ninguna intención de imponerse a las convenciones y tradiciones para convertirse en un innovador, sino centraba toda su atención en modelos anteriores y contemporáneos para ampliar su propia actitud. [...] Velázquez era capaz de reproducir como nadie la luz y la atmósfera a través del pincel y los colores. Su modo de pintar llano y esquemático ejerció una profunda influencia en Goya, que ya era propenso a usar el pincel de forma libre. (P. 22)

Por lo tanto, se podría decir que, debido a su recorrido por Roma y España, Goya logró admirarse con maestros como Velázquez y otros contemporáneos. Del sevillano rescató el tratamiento de la luz, el color y la atmósfera. También enriqueció su composición y “[...]adquirió una gran seguridad artística, lo que le permitió crear composiciones armónicamente agrupadas con una paleta fresca y luminosa” (Buchholz, 1999, p.19). Estos

rasgos los utilizó de igual manera en la mezcla de alegría en temas costumbristas como danzas y juegos. Además, la representación de escenas al aire libre, le permitió visualizar y desarrollar con claridad la paleta a través de los colores y la luminosidad. Goya: “aplicó el color con generosidad y brío. Sin embargo, lo más sorprendente es el efecto de la luz, que confiere a la escena” (Buchholz, 1999, p. 21), como lo demuestra su trabajo en la intensidad de la luz y color en su obra *El quitasol* (Figura 15).

Figura 15

Goya, Francisco de. (1777). *El quitasol* (Fuente: Museo del Prado)



La obra presenta la maestría cromática del pintor aragonés en cuatro colores: verde, rojo, celeste y amarillo. El primero se refleja en la sombrilla y el degradado de diferentes tonos luminosos (Figura 16). Después, la luz contrasta con colores amarillos que suavizan el azul celeste del cielo (Figura 17). Por su parte, el rojo brillante se presenta en las sombras (Figura 18). Estos colores impactaron durante los años posteriores en los pintores modernistas.

Figura 16

Goya, Francisco de. (1777). *El quitasol* [detalle] (Fuente: Museo del Prado)

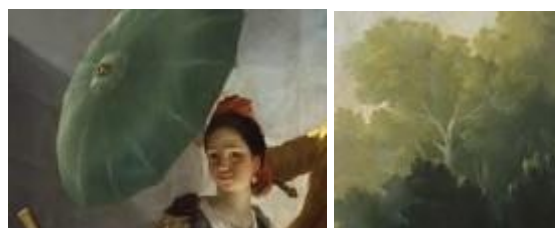


Figura 17

Goya, Francisco de. (1777). *El quitasol* [detalle] (Fuente: Museo del Prado)

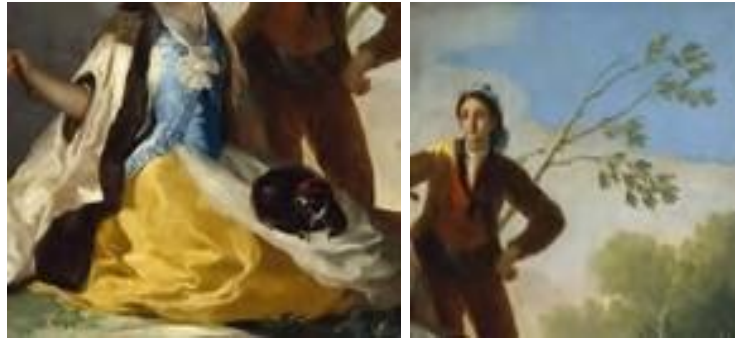


Figura 18

Goya, Francisco de. (1777). *El quitasol* [detalle] (Fuente: Museo del Prado)



Por otro lado, respecto a la representación pictórica de niños, la investigadora Elke Linda Buchholz (1999) menciona que: “Velázquez ya había dejado constancia de la contradicción entre la naturaleza infantil y el ceremonial representativo de la corte en sus retratos de los infantes reales, que Goya había estudiado muy a fondo” (p. 33). De manera que, en los primeros cuadros de temática infantil de Goya fueron encargos de la alta nobleza (Figura 19), para los cuales ya había realizado estudios profundos de obras de Velázquez como *Las meninas*, la cual se considera el primer antecedente de temas infantiles en la pintura de corte en España. De esta manera, la tradición de Goya se asemeja más a la de las obras de género holandesas que se veían en España; sin embargo, se aleja en similitud a los temas infantiles de Bartolomé Esteban Murillo durante el siglo XVI.

Figura 19

Goya, Francisco de. (1778). *Retrato de Manuel Osorio Manrique de Zúñiga* (Fuente: Museo Metropolitano de Arte de Nueva York)



Francisco de Goya como pintor del rey Carlos III fue nombrado en 1789 y: “Al cabo de diez años se convirtió en el primer pintor de cámara de monarca” (Buchholz, 1999, p. 35). El gusto del rey y de la corte por su cartones y tapices permitió que el pintor aragonés alcance su máximo esplendor en el reinado de Carlos IV, donde se le encomendó una serie de retratos familiares del rey. Sobre esto, Buchholz (1999) menciona:

¿Acaso Goya pretendía caricaturizar al rey y a su familia? ¿O tal vez criticarles? El *Retrato de la familia de Carlos IV*, de más de tres metros de altura, sigue planteando varias incógnitas. [...] En el centro se halla la reina, de cuarenta y ocho años de edad, perfectamente iluminada y ataviada con un lujoso vestido imperial que atrae a sus dos hijos pequeños con el gesto de una madre entregada. [...] a la izquierda, se distingue al propio pintor ante su caballete. Su cabeza está en la misma altura que los reyes; se representa a sí mismo no ya como un humilde cortesano, sino como un observador y director independiente y prosaico de la escena. Al mismo tiempo, alude al cuadro *las Meninas*, de Diego de Velázquez, en el que el pintor se dibujó a sí mismo en el margen izquierdo. (Pp. 58-59)

Por consiguiente, se puede decir que Goya logró retratar con gran naturalidad compositiva a los personajes ubicándolos según la incidencia de la luz, la cual permitió

darles brillantez a los colores, destacando a los representados. La ejecución de la obra *La familia de Carlos IV* (Figura 20) necesitó varios bocetos de cada personaje que el artista realizó en un lienzo de fondo de rojo. Además, Goya se autorretrató en la zona izquierda de la composición, a modo de firma y competencia de técnica y tamaño, respecto a *Las Meninas* de Velázquez (Figura 21).

Figura 20

Goya, Francisco de. (1800-1801). *La familia de Carlos IV* (Fuente: Museo del Prado)

Figura 21

Velázquez, Diego. (1656). *Las Meninas* (Fuente: Museo del Prado)



Por otro lado:

Goya no tuvo sucesores en vida y su pintura fue durante mucho tiempo un fenómeno excepcional en España, así como en el arte europeo de la época (el Neoclasicismo y el Romanticismo). De ahí que la influencia de la obra del pintor en las generaciones posteriores fuera aún mayor. Sus cuadros animaron a muchos pintores a retomar sus composiciones, modificarlas y perfeccionarlas. El ejemplomás famoso es el cuadro *Los fusilamientos de la Moncloa*. (Buchholz, 1999, p. 72)

Por consiguiente, no existen discípulos o sucesores que hayan sido reconocidos durante la vida del maestro aragonés. Así, se creó la nueva corriente luminista que otorgó la prioridad de expresión a la dramática iluminación que incrementó el efecto de la escena.

Un ejemplo de esto es *Los fusilamientos de la Moncloa* (1814) (Figura 22) debido al manejo de la luz y la pincelada suelta. Además, el color blanco –que alumbra desde una linterna apoyada en el suelo– ilumina y protagoniza a las víctimas. A partir de esto, se puede decir que la luz se convirtió en una característica principal del arte moderno a mediados del siglo XIX y comienzos del XX.

Figura 22

Goya, Francisco de. (1814). *Los fusilamientos de la Moncloa* (Fuente: Museo del Prado)



Como “pionero de la modernidad” (Buchholz, 1999, p. 39), Goya destacó por sus cuadros de gabinete (pequeñas pinturas de caballete), los cuales fueron estudiados por Mariano Fortuny (1838-1874). La destreza del maestro aragonés en el tratamiento de las luces y el color fue de interés de este quien, años más tarde, se convirtió en el gran continuador de la técnica pictórica de Goya (Crespo, 2017).

Es así que la importancia de Goya reside en el trabajo de la iluminación y por consiguiente en el uso del pigmento blanco. Este se utilizó para destacar el carácter expresivo de las representaciones y se encuentra en obras tempranas como sus cartones, hasta lienzos posteriores como *Los fusilamientos de la Moncloa*.

3.1.2. Luminismo español

3.1.2.1. Definición

El contexto europeo dejado por la Revolución industrial (1760-1840) permitió la renovación de los modelos económico y social que ocasionó el cambio de estilo de los perfiles de la ciudad. Así:

La multiplicación de fábricas incidió en una enorme prosperidad y mudanza de la economía agraria a la economía urbana que se vio reflejado en una nueva estilística arquitectónica de estructura de acero expuesta y terminales ferroviarias. [...] La pintura y escultura aunadas a la fenomenología del momento dieron comienzo al vuelco de los convencionalismos estilísticos neoclásicos. (Carpizo, 2013, p. 32)

En tanto, la manera de representar la realidad de Europa de fines del XIX fue visible en España por medio de la aparición de nuevas formas de vida. Es una modernidad en términos de industria, producción y economía; y también encontró un correlato en el arte.

En la pintura, el cambio hacia una nueva mirada se vio a través de un fenómeno sin precedentes, el cual fortaleció la formación de artistas en la segunda mitad del siglo XX: Las exposiciones Nacionales (1856-1968). A partir de 1856, se inauguraron exposiciones que marcaron un cambio significativo en la mentalidad de los pintores, quienes empezaron a crear con la meta de ser reconocidos y premiados. Estas exhibiciones se volvieron populares a nivel mundial, con muchos artistas españoles ganando importantes premios, especialmente en París. Incluso artistas como Sorolla, Fortuny y Rosales recibieron mayor reconocimiento internacional que nacional (Palmer, 2015, p. 32).

Estas exposiciones acogieron a talentosos artistas que causaron impacto en el mundo artístico y aquellos que innovaron con su tratamiento de la luz formaron parte del movimiento del luminismo español. Así:

Luminismo o Luminista es un término de la historiografía del arte de utilización problemática, que se aplica a varios estilos pictóricos, muy diferentes entre sí. Es habitual identificarlo con el último impresionismo o neoimpresionismo de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que prestaba una especial atención a los efectos de la luz; pero también se ha usado para definir el estilo. [...] La principal diferencia entre dos corrientes radica en que mientras los seguidores de Monet desintegran la forma en la busca de los efectos fugaces de luz y color en el paisaje, el luminismo español no abandona el dibujo ni la regencia de la línea. (Altava, 2018, p. 19)

De esta manera, el luminismo español fue un movimiento que describió las particularidades del paisaje español por medio del uso de las técnicas del academicismo sumadas al estudio de los efectos de la luz natural y la delimitación del dibujo mediante la unión de dos tonos (imagen 18). Esto lo distanció del impresionismo francés, el cual se enfocó en la desintegración de la imagen por medio de fugas de luz y color.

Así, la obra luminista de Joaquín Sorolla (1863-1923), *Niños en la playa* (1910) (Figura 23), muestra un paisaje realista de luz natural con colores claros y pincelada suelta y precisa. Por otro lado, en *Mujer con sombrilla* (1875) (Figura 24), de Claude Monet (1840-1926) y factura impresionista, los efectos de la luz difuminan los contornos de las formas hasta comprender la forma como una yuxtaposición de color.

Figura 23

Sorolla, Joaquín. (1910). Niños en la playa (Fuente: Museo del Prado)

Figura 24

Monet, Claude. (1875). Mujer con sombrilla (Fuente: Galería Nacional de Arte, Washington D. C.)



Para los investigadores Peresan e Isidoro (2008), el luminismo y el impresionismo no deben entenderse por separado. Al referirse sobre el paisaje realista: "sus observaciones del natural nos conectarán sin solución de continuidad con las búsquedas luministas" (p. 6). Además, este jugó un rol importante en cuanto al desarrollo de los paisajes marinos.

Por su parte, el luminismo levantino surgió a finales del siglo XIX y tuvo gran acogida en el ámbito internacional. Liderado por Joaquín Sorolla, tuvo su origen en ciudades como Valencia y Sitges. Se caracterizó por una combinación de influencias estilísticas que incluyeron la escuela española de Roma (vinculada a Mariano Fortuny), el

movimiento de los *macchiaioli* italianos y la escuela de Barbizon en Francia. Estas influencias generaron un complejo entramado de intercambio estilístico que conectó el Levante español con Italia y Francia (p. 1).

Los investigadores utilizan el término *luminismo levantino*, que geográficamente considera el espacio que protagoniza la costa española del mar mediterráneo. De esta manera, comprende la misma definición de luminismo español, en donde se presentaron dos escuelas: la de Sitges y la de Valencia.

Para la interpretación de este movimiento en España es necesario revisar los inicios en la escuela española romana hasta el momento culmen del luminismo español en la escuela valenciana. Además, se considera que el movimiento luminista vinculó la generación de Fortuny y la de Meifrén y Roig, Rusiñol, Sorolla y Anglada Camarasa (Peresan e Isidoro, 2008, p. 2). En consecuencia, la influencia del luminismo español en artistas como Mariano Fortuny, le permitió considerarlo como iniciador tanto en la península de Roma como en España.

3.1.2.2. Características del luminismo español

Las características del movimiento luminista español que se rescatan son, en primer lugar, las relacionadas a la temática: el naturalismo, el paisaje español y el paisaje mediterráneo. Y, en segundo lugar, las que remiten a la formalidad de la obra en sí. De esta manera se tiene: la pincelada suelta sin el abandono del dibujo, así como también la paleta clara y su uso de la luz, el color y el blanco.

3.1.2.2.1. El naturalismo

Iniciado por Diego Velázquez (Cruzada, 1885), el naturalismo fue un movimiento artístico surgido en España a mediados del siglo XIX. Para María Cascante (1977) fue un movimiento de características naturalistas que se enfocó en representar la vida de personas humildes, necesitadas o víctimas de una sociedad cruel, con el propósito de expresar una compasión sincera hacia ellas (p. 49). Entonces, puede decirse que este movimiento se forjó primeramente en la observación y en la sensibilidad.

Las representaciones naturalistas buscaron expresar la realidad con la intensidad de luces según se hallaba en la escena. Así, *Cosiendo la vela* (1896) (Figura 25), óleo de Joaquín Sorolla, demuestra el dominio e interés por representar la incidencia de la luz sobre las superficies.

Figura 25

Sorolla, Joaquín. (1896). *Cosiendo la vela* (Fuente: *Fondazione Musei Civici di Venezia*)



El alcance del naturalismo abarcó también a Cataluña, donde sobresale Ramón Martí Alsina (1826-1894); en Madrid, Raimundo Madrazo (1841-1920) —cuñado de Mariano Fortuny—, y en Valencia, Francisco Domingo Márquez (1842-1920).

3.1.2.2.2 El paisaje español

Las preocupaciones artísticas por una innovación en el tratamiento del paisaje propiciaron el estudio directo de la naturaleza. De esta manera, destacó Carlos de Haes (1826-1898) como representante del movimiento debido a su interés por el descubrimiento del paisaje español.

Como promotor del método directo de la pintura del natural, Haes dirigió el curso de paisaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1857. Esto confirma sus intenciones por prescindir de la artificiosidad del romanticismo. Haes presenta un tipo de paisaje naturalista que se caracteriza por su gran objetividad. Él revela la belleza de las montañas y picos serranos españoles (Martín, Urrea y Brasas, 1997, p. 205).

La decisión de los pintores, especialmente los paisajistas, de abandonar los estudios cerrados y pintar directamente en la naturaleza y la ciudad, provocó experiencias estéticas significativas relacionadas con la luz. Los artistas realistas, comprometidos con la fidelidad, dejaron de manipular y comenzaron a observar cómo la luz natural interactuaba con los objetos. El interés por capturar la influencia de la luz natural en los colores y formas tuvo un gran impacto en la pintura posterior. Esta inclinación luminista creó composiciones con una atmósfera clara, donde las formas y los colores adquirieron una vitalidad y brillo excepcionales (Crespo, 2013, p. 21).

En consecuencia, para plasmar el paisaje español, se necesitó un cambio en los procesos de creación. La revolución paisajista de Haes influenció en pintores como Joaquín Sorolla quien utilizó el método del maestro para la representación de su pintura (Figura 26).

Figura 26

Joaquín Sorolla pintando junto al castillo de San Servando en Toledo en el otoño de 1906
(Fuente: Museo Sorolla)



Así, al pintar al aire libre, se encontraron nuevos temas y colores en donde la luz natural reflejada permitió un cambio. De esta manera, el luminismo y la búsqueda por representar el paisaje español cumplieron un papel importante en el proceso de composición y ejecución de las obras de arte desde mediados del siglo XIX.

3.1.2.2.3. El paisaje mediterráneo

Como ya se vio, el paisaje realista en la España decimonónica estuvo en estrecha relación con las propuestas de *Haes*. De esta manera, la presencia del paisaje español priorizó las representaciones de sus costas con la propuesta de paisaje de marina, el cual:

Será el más próximo a las soluciones luministas ya que analizará los reflejos luminosos, será el que más se ha preocupado por la captación de la movilidad, favorecerá la accidentalidad de la composición y su temática costera se focalizará en las playas y los puertos. El paisaje costero se constituye como tema esencial en la pintura española en el período 1870-1936. (Fundación Cultural Mapfre vida citado por Peresan e Isidoro, 2008, p. 6)

Esta preponderancia del paisaje mediterráneo también fue comprendida por el pintor valenciano Joaquín Sorolla, quien lo convirtió en su tema por excelencia. Ejemplo de ello es su obra *Llegada de los barcos de pesca a la playa* (1989) (Figura 27), recrea la luz intensa del mediterráneo a orillas de la ciudad de Valencia.

Figura 27

Sorolla, Joaquín. (1898). Llegada de los barcos de pesca a la playa (Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires)



Las tendencias realistas e idealistas que configuraron la cultura artística decimonónica en España supusieron una tensión entre los pintores en la interpretación de la realidad. De esta manera, en el paisaje realista, la disposición de los artistas se reflejó como su sometimiento frente a la naturaleza. Respecto a la pintura de marina:

[...] se aparta de los temas románticos –tempestades, naufragios–privilegiando la lección vibrante y directa de la vida. La playa es el vehículo que canaliza una sorprendente veta de modernidad cuyo antecedente venía de la pintura catalana, con las obras de Portici de Mariano Fortuny. (Peresan e Isidoro, 2008, pp. 6-7)

Entonces, el acontecimiento del cambio a la modernidad en el arte procuró la inclinación por las representaciones marinas. Al mismo tiempo, estas marcaron el camino hacia la producción de obras de artistas como Mariano Fortuny, quien posteriormente estudió diversas intensidades lumínicas que enriquecieron su trabajo evocando un realismo dinámico en sus obras.

3.1.2.2.4. La pincelada suelta sin el abandono del dibujo

El luminismo español se caracterizó por presentar pinceladas intuitivas, ajenas a las impresionistas y que se convertirán en propias de la tradición española. Es así que:

Los pintores luministas utilizaron pinceladas rápidas, sueltas, alargadas y aparentemente descuidadas, casi a manera de manchas, que por un lado confieren a la obra la apariencia de un boceto y por otro dan la sensación de movimiento. (Avilés, 2013, p. 54)

Por otro lado, la tradición académica de los artistas de este movimiento procuró el compromiso naturalista con la forma y el contorno de la imagen. Como se observa en *Niños en la orilla del mar* (1903) (Figura 28) la pincelada suelta de Sorolla permitió marcar visualmente el dibujo de manera tal que no quedó relegado a un segundoplano.

Figura 28

Sorolla, Joaquín. (1903). *Niños en la orilla del mar* (Fuente: Museo de Arte de Filadelfia)



Por consecuencia, el gusto naturalista del luminismo español estuvo marcado por la soltura de la paleta sin abandonar la tradición del dibujo académico. Esos factores permitieron la fluidez y el dinamismo característico en sus obras.

3.1.2.2.5. La paleta clara: la luz, el color y el blanco

En cuanto a la paleta del pintor, puede verse el cambio que acontece este movimiento con el tratamiento de la luz y el uso de colores claros. Sobre la aproximación empírica al paisaje naturalista, se menciona que: “[...] se les dio importancia a los juegos de la luz del sol, a los cambios de las estaciones y los fenómenos que se observaban en el momento de pintar y que se recogían por casualidad” (Avilés, 2013, p. 51). Este interés por la interpretación de los juegos lumínicos produjo que los artistas del movimiento

entendieran la luz como el gran componente plástico de su pintura. Así, la naturaleza clara de sus paletas se encuentra:

En franca oposición a los cuadros bituminosos, manifiesta búsquedas en relación con los problemas de la luz y color [...] sobre todo a partir de la proliferación de la pintura de paisaje y de la captación de efectos naturalistas. (Peresan e Isidoro, 2008, p.2)

Al mismo tiempo, las tensiones en la representación academicista de la realidad produjeron la creación de nuevos grupos de pintores que utilizaron el paisaje como eje natural de sus propuestas. De esta manera, respecto a lo formal de su pintura se propuso:

Jugar casi siempre con tres o cuatro tonos, a lo sumo. Sobre todo, el blanco y el negro (los grises), y en ellos hacer un solo tono. Como consecuencia de dicho concepto del valor y del tono, utilizar, frente a la luz naturalista y solar, una luz aleatoria, tenebrosa que resalte los motivos y, así, suscite la emoción. Y frente al colorín, el rescate de los grises y negros del Greco, Velázquez y Goya, y los pardos del primer Velázquez y de Ribera, que resaltan como notas de color. (López, 2012, p. 26)

Esa propuesta cromática que reconocía los aportes de grandes maestros que influenciaron la pintura española, fue aplicada en el *Jardín de la casa de Fortuny* (1872-1877) (Figura 29). Iniciada por Mariano Fortuny y culminada por Raimundo de Madrazo, esta obra presenta los tonos blancos y negros que, matizados, recrean la atmósfera deslumbrante del jardín. Los estudios de la obra por parte de Madrazo –amigo y cuñado de Fortuny– le permitieron completar la escena con acierto. De esta manera, corrigió la gran sombra permitiendo mayor fidelidad del natural. Además, añadió el personaje –Cecilia de Madrazo, viuda de Fortuny– y el perro bañado por el sol granadino.

Figura 29

Fortuny, Mariano. (1872-1877). Jardín de la casa de Fortuny [detalle] (Fuente: Museo del Prado)



Los investigadores Peresan e Isidoro (2008) realizaron una caracterización del movimiento luminista basada en tres factores: la práctica del *plein air*, el desarrollo de pigmentos sintéticos brillantes y la invención de los tubos herméticos de pintura. De esta manera, el primer factor plantea la observación directa de la naturaleza, lo que permitió el estudio de las variaciones tonales según las horas y los distintos momentos del año. El segundo factor alude a la experimentación de los nuevos pigmentos; y el tercero, a la novedad de obtener colores premezclados en un contenedor conveniente y portátil.

Estos factores facilitaron la práctica del movimiento y permitieron nuevas formas de expresión. Además, revolucionaron el sistema educativo de las bellas artes a favor de un estudio fiel del natural.

3.1.2.3. Las Escuelas luministas

3.1.2.3.1. La Escuela Española Romana

La unificación de Italia durante el siglo XIX permitió el desplazamiento de artistas españoles que tuvieron intenciones de estudiar en Roma. Estos viajes formativos con destino a Roma tuvieron precedentes durante el siglo XVIII, en donde los alumnos eran enviados bajo la tutela del pintor Preciado de la Vega, miembro de la Academia de San Fernando de Madrid y de la Academia de los pastores Arcades de Roma, aunque su reputación se centraba más en su carácter académico que en su actividad artística (Ferrer, 2008, p. 404).

Esta necesidad por conocer otras realidades se evidencia en las nociones de los pintores de la época sobre la ciudad de Roma. Así: “Roma sigue siendo el templo del arte; París, su mercado. En Roma se pinta por pintar; en París, por vender” (González y Martí citado por Ferrer, 2008, p. 408). De esta manera, Roma continuó como espacio medular en la escena artística y fue donde se gestó una escuela de españoles que:

Estuvieron pensionados en dicha ciudad italiana a fin de ampliar estudios y conocimientos e, indirectamente, adquirir prestigio. Hay un primer grupo de artistas que viajan a la capital italiana desde mediados del siglo XIX, tras la estela de Eduardo Rosales (desde 1857) y Mariano Fortuny (desde 1858). Esta fase previa, puede darse por concluida en los años 1873-1874, con la muerte de ambos maestros. (Vázquez, 1991, p. 231)

Respecto a los artistas pensionados, la investigadora Carmen Armiñán (2015) menciona que estuvieron "privados por aquel tiempo de techo y hogar" (Conde de Coello citado por Armiñán, 2015, p. 208), demostrando así el desamparo en el que se encontraban. Debido a esto, en 1873, se fundó la Academia Española en Roma (Figuras 30 y 31), la que tuvo como precedente la Academia de Francia en Roma, fundada en 1666.

Figura 30

El patio central en el antiguo convento de San Pietro in Montorio, donde se halla instalada, desde 1881, la Academia Española de Roma (Fuente: Centro Vasco de arquitectura)

Figura 31

Fachada de la Real Academia de España en Roma Fuente: (Centro Vasco de arquitectura)



Con el pasar de los años, la posición de la colonia española en el circuito de arte fue cambiando hasta encabezar el pensamiento artístico romano. Así, encabezados por Mariano Fortuny, los pintores españoles formaron una colonia que influía en los estilos y tendencias artísticas de Roma (Ferrer, 2008, p. 414). La importancia de Fortuny radicó en sus logros en los Salones de París y al éxito en ventas que representaron sus obras. Además, estuvo casado con Cecilia, hija de Federico de Madrazo —quien desde la década de 1840 tuvo gran presencia en el ambiente artístico español—. Mariano Fortuny, entonces, representó el ideal de artista y el modelo a seguir de las siguientes generaciones (Figura 32).

Figura 32

Artistas españoles junto a Fortuny —quien se encuentra sentado en el centro de la composición— en 1870. (Fuente: Museo Sorolla)



En esta línea, en 1874, Francisco Navarro dice:

Pero, así como hoy encontramos despejada y radiante la gloria de Murillo y de Velásquez, conociéndolos y apreciándolos mejor que sus contemporáneos, así mañana conocerán y apreciarán a Rosales y á Fortuny mejor que les conocemos y apreciamos hoy; mucho los respetamos nosotros, pero es indudable que mucho más los respetarán los venideros, y así como Murillo y Velásquez han marcado épocas en la pintura española, así también Rosales y Fortuny marcarán época en nuestra pintura del presente siglo. (P. 234)

Este pronóstico de Navarro da cuenta de la repercusión que también tuvo el pintor Eduardo Rosales (1836-1873) para la escuela española y para la Historia del arte. Entonces,

[...] Rosales y Fortuny han sembrado buena semilla en terreno fértil, y la semilla dará frutos, y nuestro renacimiento artístico se irá ensanchando sobre sólida base; y ese renacimiento cuyas primeras figuras eran Rosales y Fortuny, quedará coronado y asegurado para siempre con los nombres que, en España, en París o en Roma se van abriendo paso en los horizontes del arte. (Navarro, 1874, p. 234)

La factura de ambos artistas también permitió echar raíces en focos importantes como París y España y sentó una base firme en cuanto al cambio del arte en su paso hacia la modernidad. De esta manera, en *Ofelia* (1860-1871) (Figura 33), Eduardo Rosales utilizó más los colores claros como el blanco para representar la incidencia de la luz natural.

Figura 33

Rosales, Eduardo. (1860-1871). *Ofelia* (Fuente: Museo del Prado)



Esta libertad en el tratamiento pictórico fue debido a su técnica de pinceladas largas y deliberadas que construyen la imagen de manera suelta, dejando algunas áreas del lienzo ligeramente difuminadas (Armiñán, 2015, p. 273). Esta connotación provocó la consideración de sus obras como inacabadas; sin embargo, su alejamiento de la tradición académica no provocó que se separara de la pintura histórica de gran formato.

La transición de Rosales del purismo al realismo se originó en su estudio de la tradición española del realismo en Madrid, especialmente influenciado por artistas como Velázquez. Además, su estancia en Roma le permitió entrar en contacto con el realismo, tanto en su vertiente francesa como en su versión italiana del verismo (Armiñán, 2015, p.

263). Así, el abandono de Rosales del purismo no afectó sus representaciones realistas. Al mismo tiempo, Mariano Fortuny en *Marroquíes* (1872-187) (Figura 34) presentó una pincelada preciosista a pesar del pequeño formato de sus obras.

Figura 34

Fortuny, Mariano. (1872-1874). Marroquíes (Fuente: Museo del Prado)



De esta manera, se entiende el aporte importante que estos artistas brindaron a la formación de la escuela española romana y que aun a sus tempranas muertes, se convirtieron en leyendas. Así, la figura de Rosales representó la pintura de historia, mientras que la herencia de Mariano Fortuny se vio reflejada en las obras de Villegas.

3.1.2.3.2. Escuela de Sitges

La pintura catalana desarrolló un movimiento realista hacia mediados del siglo XIX, el cual propició la conexión del núcleo madrileño con el Levante español y permitió el inicio de la descentralización artística en la Península. Como resultado de estos factores, surgió una realidad compleja conocida como Modernismo. Este fue un momento en el que las regiones periféricas de España adquirieron un protagonismo artístico que antes no tenían, ya que este solía estar centrado en Madrid, representado por la Academia, que había establecido a Roma como punto de referencia estético. En contraste, Barcelona y el movimiento Modernista promoverían a París como su modelo artístico dominante (Cabañas. 1996, p. 120).

Este aporte del luminismo provocó también que su preferencia por el paisaje se desarrolle, pues, en lugar de retratar una naturaleza específica, se centró en el *trozo de vida*, capturando la realidad tal como se presenta. Esto condujo a un nuevo interés por las personas comunes y las formas habituales (Cascante, 1977, p. 49). Por consiguiente, si bien la pintura catalana se desarrolló en el realismo, tuvo una cierta visión idealizada y

poética en las imágenes que captaban. Esta percepción del paisaje permitió que se acentúe el trabajo lumínico, reflejado en la representación de las costumbres de los habitantes de la costa catalana.

Asimismo, durante los primeros años de 1880, el paisajismo catalán se dividió en dos corrientes distintas: la escuela de Olot, a menudo llamada *el Barbizon catalán*, y la luminista de Sitges. La primera influenciada por el realismo francés y por Martí y Alsina, y sus representantes incluyen a Joaquín Vayreda, Josep Berga i Boix, Modest Urgell y Antoni Caba Casamitja, siendo estos dos últimos con participaciones temporales. La segunda corriente, influenciada principalmente por Fortuny y el arte italiano, se caracteriza por su enfoque luminista (Peresan e Isidoro, 2008, p. 11).

Por consiguiente, se entiende que ambas escuelas paisajistas derivaron su influencia en dos caminos diferentes. Así, mientras la escuela de Olot tomó preceptos de la escuela francesa con una clara tendencia al naturalismo y un propio tratamiento de la luz; la de Sitges encontró su interés el arte italiano, el cual tuvo al luminista Mariano Fortuny como parte del movimiento y quien priorizó el paisaje de la costa como temática principal.

Respecto al color, el investigador Miguel Cabañas (1996) menciona que la búsqueda por un nuevo cromatismo se dio en la obra de Joaquim de Miró (1849-1914) (Figura 35) y Hermen Anglada Camarasa (1871-1959); además, fueron “perceptibles a los arrastres del próspero estilo modernista catalán” (p. 118). Por consiguiente, se entiende que los estudios para lograr una nueva propuesta para la representación del paisaje mediterráneo tomaron fuerza luego de la creación de la escuela de Sitges.

Figura 35

Miró, Joaquim de. (1885). Playa de Sitges (Fuente: Biblioteca Museu Víctor Balaguer)



Además, la escuela se convirtió en un punto de encuentro:

Las líneas de conexión que se pueden trazar entre el realismo y el luminismo se dan en el luminismo de Sitges, a través del barcelonés Martí y Alsina punto de partida del paisaje catalán moderno que influencia a la escuela de Olot de la que participó Urgell, quien fue maestro del luminista Juan Roig y Soler. (Peresan e Isidoro, 2008, pp. 5-6)

Estos artistas, junto a otros como Juan Roig y Soler (1852-1909) y Arcadio Mas y Fondevilla (1852-1934) que estuvieron activos en el último tercio del siglo XIX y formaron parte del movimiento. Sin embargo, Peresan e Isidoro (2008) comentan que fue Juan Roig y Soler quien desarrolló: “un estilo con preferencia por la plena luz en los blancos pueblos de la costa mediterránea” (p. 5). Por su parte y desde el eclecticismo, Arcadio Mas y Fondevilla: “se forma en los tópicos a lo Fortuny, con detallismo y luminismo, en el influjo del napolitano Morelli y en el contacto, ya maduro, con el modernismo naciente” (p.6).

La escuela de Sitges, entonces, resaltó la claridad de la paleta, la cual tuvo como prioridad la luz natural. Así, sus seguidores pudieron representar el paisaje mediterráneo con la fidelidad del estudio de los efectos atmosféricos combinado con composiciones idílicas y una pincelada fluida.

3.1.2.3.3. La Escuela Valenciana

A mitad del siglo XIX se dio un giro que renovó la práctica del arte y colocó a Valencia en la mira de la escena artística en la que predominaban ciudades como Madrid y Roma. Así mismo, para el investigador Marco Silva:

Existen razones tanto artísticas como extra artísticas que ayudana entender el auge de la pintura en una región española que durante siglos había permanecido al margen de los desarrollos artísticos más relevantes en la península ibérica: Valencia. Hacia mediados del siglo XIX, Madrid permaneció como la capital política, económica e intelectual de España. En el terreno pictórico, la Academia de Bellas Artes de San Fernando llevaba la voz cantante y era la reguladora de los gustos y modo del quehacer plástico peninsular. La Academia mantenía contacto consu par en Roma, en donde muchos

artífices continuaban su formación en el rigor de las costumbres. Roma, no obstante, su importancia, había sido desplazada ya como epicentro del proceso vanguardista occidental, que se había movido a Francia. (Silva, 2013, p. 39)

A su vez, los artistas que influenciaron este movimiento:

[...] eran Carlos de Haes (1829-1899), Martín Rico (1833-1906), Eduardo Rosales (1836-1873), Mariano Fortuny (1838-1874) y José Jiménez Aranda (1837-1903). Destacaba la figura de Haes, personaje considerado el principal introductor del paisaje realista en España, temática que será eje e hilo conductor del arte de la segunda mitad del siglo XIX. Rosales, por otro lado, había estudiado en Madrid y Roma, y en su obra se distinguía el gusto por la temática histórica, realizada mediante pincelada abocetada, que sus contemporáneos atribuían en parte a la admiración por Velázquez. Fortuny fue un autor cosmopolita en cuya obra se aprecia un gusto por los efectos lumínicos y un marcado naturalismo realista. (Silva, 2013, p. 39)

En consecuencia, podemos recalcar que los artistas mencionados influenciaron en las obras de Haes (Figura 36) quien, como representante del paisajismo de España, trató de influir en la mitad del siglo XIX. De la misma manera en que Haes introdujo su realismo y pincelada rápida; desde la escuela romana, Rosales (Figura 37) y Fortuny (Figura 38) contribuyeron en la modernización con su aprecio a los efectos lumínicos con la frescura del naturalismo realista.

Figura 36 Haes, Carlos de. (1860). *Un país. Recuerdos de Andalucía. Costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos* (Fuente: Museo del Prado)



Figura 37

Rosales, Eduardo. (1872). *Naranjero de Algezares* (Fuente: Fundación María Cristina Masaveu Peterson)

Figura 38

Fortuny, Mariano. (1872). *Almuerzo en la Alhambra* (Fuente: Colección de Flora Klein-Andreu, Barcelona)



Sobre estos, el catedrático Francisco Pérez Rojas (2009), explica que influencia en la pintura valenciana de Fortuny y Rosales fue significativa y determinante. La obra de Emilio Sala se ve profundamente influenciada por su admiración e inspiración en Rosales, mientras que, en el caso de Pinazo, el impacto de Fortuny y Rosales es innegable. Lo mismo puede decirse de Sorolla y su relación con estos dos grandes artistas (p. 402).

Se entiende que este autor coincide con el anterior en que ambos artistas —Fortuny y Rosales— fueron el eje que permitió el camino de la pintura valenciana. Por otro lado, pese a su impacto, se desconoce si el contacto haya sido directo con los artistas luministas valencianos debido a su prematuro fallecimiento. Se desprende, entonces, que, si la influencia que ejerció su enseñanza fue indirecta, se logró por intermedio de maestros y copias aprendidas que representaban los efectos luministas y el paisaje naturalista que abarcó toda España. Así, para el investigador Francisco Pérez Rojas: “La escuela valenciana no es por tanto una mera escuela periférica. Es un centro que irradia y dirige en buena medida el centro artístico oficial que era Madrid” (2009, p. 401). De estamanagera, se reconoce a la escuela valenciana como centro del arte, pues, al igual que Madrid, transmitió corrientes estilísticas de importancia, como la del movimiento del luminismo valenciano.

El luminismo de escuela valenciana, también:

Se caracterizará por aprovechar las cualidades plásticas pictóricas al máximo: desde los efectos lumínicos hasta la

captación del movimiento, texturas, entre otras. Los valencianos instalarán una imagen de España optimista de temática mediterránea como marinas, escenas de playa y de pesca. (Peresan e Isidoro, 2008, p. 12)

Así, estos métodos y temas configuraron el aprendizaje de los alumnos en Roma y estos siguieron las huellas de Rosales y Fortuny; además, rescataron las influencias de importantes maestros de la pintura española como Francisco de Goya, por su realismo; Diego Velázquez, por su pincelada y la de Esteban Murillo. En suma, lo aprendido destacó en sus temas y ejecución y permitió al luminismo valenciano el éxito de la modernidad.

En consecuencia, la pintura española del siglo XIX y XX es una de las propuestas pictóricas más destacadas de Occidente, considerada por varios teóricos como la *edad de plata*. Esto se debe a la coyuntura del luminismo valenciano, representado por artistas como Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla, quienes llevaron a la vanguardia su aprecio por el resplandor mediterráneo (Tovar, 2013, p. 11).

En efecto, el cambio hacia la modernidad y la industria de la ciudad de Valencia dirigió la mirada hacia España, su paisaje mediterráneo y su gente. Respecto a la influencia de la geografía en la pintura española del siglo XX: “La mediterraneidad [...] [es] una parte muy importante y trascendente del arte español de este siglo; es decir, el arte producido en Cataluña, Baleares, Valencia, Murcia y la parte Sur-Este de Andalucía” (Cabañas, 1996, p. 116). De esta manera, la fijación por los paisajes levantinos forjó la identidad del movimiento:

En este sentido debiéramos hablar de un arte regionalista —o periférico— con varios focos artísticos de gran notoriedad y muy influyentes, especialmente el catalán —el más emparentado con Europa— y el valenciano —que durante mucho tiempo ha sido considerado, dentro y fuera de España, como definidor de las constantes castizas de la pintura española más alegre y festiva—. Estos focos han recibido una honda influencia del Mediterráneo en cuanto a sus diferenciadores paisajes, sus tipos populares, sus concepciones culturales, su peculiarísima luz. (Cabañas, 1996, pp. 116 -117).

Respecto a esto, quienes sobresalieron con notoriedad a través de la perseverancia fueron Ignacio Pinazo (1849-1916), José Benlliure (1855-1937) y Joaquín Sorolla (1863-1923), entre otros. Estos artistas desarrollaron un luminismo con “un mayor abocetamiento y aprehensión de la instantaneidad dado por su mayor propensión a la *macchia* [mancha] italiana y a la pincelada suelta de carácter velazquiano o goyesco” (Peresan e Isidoro, 2008, p. 12). Así, la escuela luminista valenciana se posicionó en el mercado con una propuesta nueva pero emplazada en la técnica de grandes maestros de la pintura española.

3.1.2.4. Representantes del luminismo en Italia

3.1.2.4.1. Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874)

Pintor catalán reconocido por su amplia labor artística. Considerado, junto con Eduardo Rosales, “uno de los pintores españoles más importantes del siglo XIX después de Goya”(Altava, 2017, p. 23), pues ambos sobresalieron en Roma y en España y dejaron un antecedente en la pintura moderna. Así mismo, Francisco Crespo Giménez (2017) de la Universidad de Barcelona, manifiesta que:

Fortuny fue un superdotado, como alguien lo ha definido "dechado de gracia y virtuosismo pictórico" y supo, incluso en aquella parte de su obra sometida a la gran demanda de la élite social de su tiempo —la llamada pintura de "casacones", porque sus temas y ambientes eran referidos al siglo XVIII— supo, decimos, mantener siempre un nivel altísimo. (P. 38)

La *temática de casacón*, inspirada en la exaltación idealizada de motivos dieciochescos incluso en la representación de temas contemporáneos, supuso un carácter despectivo desde la crítica de arte del momento, que alegó a la poca originalidad de los pintores. Sin embargo, la habilidad del artista permitió su triunfo con obras como *La vicaría* (1870), que repercutió en la crítica de los años siguientes. Así, en 1874, la *Revista Europea* (1874-1880) publicó que:

No existe en Europa un dibujante, incluyendo á Meissonier, que pueda creérsele superior. Sabido es como consideran los franceses á Meissonier y Gerome; pues bien, recientemente un escritor francés hablando de Fortuny, ha dicho: «Dibujaba

como Meissonier y Gerome y pintaba como Velázquez y Goya». (Navarro, 1874, p. 237)

Navarro explica el trabajo de dibujo en la plástica de Fortuny y comenta que en su retorno a España realizó apuntes de Velázquez, Ribera, Murillo y Goya gracias a su suegro, Federico de Madrazo, en ese entonces director del Museo del Prado. Esta visita le permitió, sobre todo, estudiar la pincelada suelta de Velázquez en las copias que realizó del *Menipo* (1638) (Figura 39) en 1866 (Figura 40). Al mismo tiempo, la admiración por José de Ribera se reflejó en la copia que realizó de San Andrés (1631) (Figura 41) en 1867 (Figura 42).

Figura 39

Velázquez, Diego. (1638). Menipo (Fuente: Museo del Prado)

Figura 40

Fortuny, Mariano. (1866-1868). Menipo [detalle] (Fuente: Museo del Prado)



Figura 41

Ribera, José de. (1631). San Andrés (Fuente: Museo del Prado)

Figura 42

Fortuny, Mariano. (1867). San Andrés (Fuente: Museo del Prado)



La presencia de Francisco de Goya en su pintura es resaltada como continuador de su obra. Más aún:

[...] en pintura, hay dos figuras que marcan los dos extremos de un imaginado arco. Obviamente, Goya al inicio y Fortuny como desenlace. Los dos se bastan para informar, de una manera u otra, en los más variados ejemplos si se quiere, la pintura de todo un siglo. La influencia de ambos ha sido decisiva y podemos decir, sin exagerar, que se extiende hasta nuestros días. (Crespo, 2017, p. 35)

La manera de representar el color y la claridad en el trabajo de Goya desencadenó el uso particular del tono blanco como intensidad de la luz, siempre en armonía. Como se demuestra en obras como *Los fusilamientos de la Moncloa* (1814) (Figura 43) y *El quitasol* (1777) (Figura 44).

Figura 43

Goya, Francisco de. (1814). *Los fusilamientos de la Moncloa (El tres de mayo de 1808)* (Fuente: Museo del Prado)

Figura 44

Goya, Francisco de. (1777). *El quitasol* (Fuente: Museo del Prado)



Además, el desarrollo del *tableautin* o pequeñas tablas que representaban escenas costumbristas con gran detallismo, lo llevó a identificarse aún más con el ejercicio pictórico del maestro aragonés. De esta manera:

Es influido por Goya no sólo en el colorido rico y luminoso sino también por una técnica de pinceladas pequeñas y sueltas. Sus cuadros como corresponsal de la Diputación barcelonesa en la guerra hispano-marroquí dan entrada en su obra a la luz norafricana, con una serie de cuadros de corte exótico tomados del natural. (Peresan e Isidoro, 2008, p. 7)

La *luz norafricana* que refieren los investigadores responde a su estadía en Marruecos, en donde, como comenta el investigador Ricardo Ruiz Orsatti (1918), perfeccionó su trabajo en acuarela “fijando un género de pintura hasta entonces en la infancia. Este cieloazul de Tánger, esta luz y este sol, fueron recogidos en los cartones del mago en divinas manchas de color que han inmortalizado su nombre glorioso” (pp. 140-141).

Esta maestría del trabajo pictórico encontrada en sus tres viajes a Marruecos —el primero en 1860—, produjo obras de escenas de guerra como *La batalla de Tetuán* (1863-1873) (Figura 45). Sus apuntes y presencia en campamentos de guerra, permitieron a Fortuny representar la victoria del ejército español de 1860 mediante un paisaje de luz intensa, endonde la armonía de colores claros contrasta con el terreno de combate.

Figura 45

Fortuny, Mariano. (1863-1873). *La batalla de Tetuán* (Fuente: Museo del Prado)



De igual manera, en *Eros en la pintura española del siglo XIX* (2017) de Francisco Crespo, se menciona que la obra de Fortuny: “quedó de una forma u otra, influenciada por la luz cegadora africana que todo lo transforma y radicaliza en una exaltación del color irresistible” (p. 38). Esto se observa en sus exteriores (Figura 46) así como también en sus trabajos anatómicos que evidencian su impecable iluminación natural (Figura 47).

Figura 46

Fortuny, Mariano. (1872/1877). *Jardín de la casa de Fortuny* (Fuente: Museo del Prado)

Figura 47

Fortuny, Mariano. (1871). *Viejo desnudo al sol* (Fuente: Museo del Prado)



Además, Fortuny realizó viajes por el golfo de Nápoles y se instaló, junto a Madrazo, en la costa de Portici, desde donde pudo realizar sus estudios al aire libre, así como también “entró en contacto con el círculo de paisajistas del *plein air*, en el que el luminismo propio de su estilo encajó perfectamente, ganándose un amplio grupo de seguidores” (Armiñán, 2015, p. 311). Además de esta exploración —que coincidió en su recorrido con Ribera—, Fortuny fortaleció su luminismo, el cual se convirtió en la respuesta a la pintura

preciosista y que influenció hasta el valenciano prolífico Joaquín Sorolla (1863-1923).

De igual manera, su impronta llegó hasta América, como lo expone el historiador Fernando Villegas (2013) y la cual sería fuente de inspiración para peruanos como Daniel Hernández (1856-1932) y Teófilo Castillo (1857-1922). Su influencia en el trabajo de la luz y los colores claros les permitirán realizar escenas históricas y retratos, como se especificará más adelante.

3.1.2.4.2. Eduardo Rosales (1836-1873)

Perteneciente a la misma generación de Fortuny, Eduardo Rosales estudió en Madrid y Roma y desarrolló una técnica purista que logró modificar en una más personal y abocetada en su obra tardía. Sobre su pincelada suelta, el investigador Marco Silva, en *Prodigios de la Luz Sorolla y sus Contemporáneo* (2013), dice que: “[...] sus contemporáneos atribuían en parte a la admiración por Velázquez, Fortuny fue un autor cosmopolita en cuya obra se aprecia un gusto por los efectos lumínicos y un marcado naturalismo realista” (p. 39). Este trabajo de la luz permitió la representación de escenas históricas como *Episodio de la Batalla de Tetuán* (1868) (Figura 48), en donde la luz del cielo se resuelve con la combinación de blancos que permiten resaltar la soltura del trazo; además, el delineado oscuro de las figuras, armoniza la obra.

Figura 48

Rosales, Eduardo. (1868). *Episodio de la Batalla de Tetuán* (Fuente: Museo del Prado)



Es de esta manera que el trabajo plástico basado en la admiración por el manejo de la luz en Velázquez, le permitió a Rosales desarrollar formas de tratar la luz y los colores claros. A la vez, influenció a las siguientes generaciones que vieron en él un referente en el tratamiento de la temática histórica y la pincelada suelta.

3.1.2.4.3. Francisco Pradilla (1848-1921)

Originario de Zaragoza, Francisco Pradilla fue producto de una España en crisis que, en la plástica, permitió el surgimiento de nuevas formas de representación. Así, surgió:

[...] un realismo social pictórico que se confunde con los tópicos regionalistas: el costumbrismo imbuido de nacionalismo sumado a la afición por la historia, dan lugar a una pintura que intenta resaltar la especificidad de las distintas nacionalidades españolas; nace así un nuevo realismo, heredero de Goya y del realismo francés finisecular cuyos orígenes formales serían los cuadros de historia que perseguían cierta pretensión de veracidad. (Peresan e Isidoro, 2008, p. 4)

Este realismo abrió las puertas a una nueva generación de pintores preocupados por la representación de detalles en la ejecución del dibujo y la composición. De esta manera: “Surge una segunda generación de pintura de historia, encabezada por Pradilla, que la moderniza, buscando calidad en objetos y ropajes a la manera del preciosismo de *tableautin*” (Peresan e Isidoro, 2008, p. 5).

Por tanto, tras la crisis, los artistas en España empiezan a dejar los temas exclusivos de historia, lo que produjo un gusto por la fuerza del realismo social. Este resaltó por su propio regionalismo, el cual plasmó las costumbres sin alejarse de la tradición nacionalista histórica encabezada por Francisco Pradilla. Un ejemplo de esto es *Doña Juana, la loca* (1877) (Figura 49), en donde se puede ver el retrato de la reina Juana I de Castilla y el trayecto que recorrió con el cadáver de su esposo desde Miraflores a Granada para su entierro. Al mismo tiempo, se observa la preponderancia de los tonos grises y oscuros y su impecable uso del blanco.

Figura 49

Pradilla, Francisco. (1877). *Doña Juana, la loca* (Fuente: Museo del Prado)



Pradilla también se vinculó en la escuela española romana. Inició como estudiante y logró ocupar cargos importantes como docente y director de la Escuela. Durante su proceso formativo desarrolló inclinaciones estilísticas y formales que encontraron fuente en Fortuny, como lo explica la investigadora María del Carmen Lacarra, en su texto sobre el *Arte del siglo XIX* (2013):

Pero una vez superadas tan brillantemente estas pruebas de la pintura de historia, los temas y el estilo de Pradilla se configuraron en Roma entre la influencia de Fortuny, las preocupaciones por los efectos luminosos de cielos encapotados u ocupados por grandes cúmulos de nubes y los escenarios de las Lagunas Pontinas con sus figuras de pobreza y melancolía sentimental surcándolas en sandalone. (García citado por Lacarra, 2013, pp. 353-354)

Por consiguiente, podemos afirmar que la presencia pictórica del maestro Mariano Fortuny también influenció en la plástica de Francisco Pradilla, quien apreció la fuerza de su luminosidad en los cielos cargados de nubes. Incluso, para algunos investigadores, su amistad fue tan fuerte que Pradilla lo acompañó antes de su fallecimiento ocurrido en Italia (Cano, 2018).

Sobre su éxito tras *Doña Juana, la loca*, la *Revista de Aragón* (1878-1880), rescató la apreciación de un joven periodista, el cual se dirige a Pradilla como “continuador de Goya” (De Elcano, 1879, p. 52). De manera que, en esta obra, con la cual resalta y sobresale como ilustre, se puede evidenciar la influencia goyesca por la manera de trabajar los colores grisáceos y trazos sueltos que utilizó el maestro aragonés como base en su paleta. Además, con esta obra, Pradilla revaloró el tema de historia y lo colocó como documento histórico (Rincón, 1986, p. 292).

La presencia del paisaje en las obras de Pradilla constituye un tema recurrente en su plástica. Como se menciona en *Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración* (1999):

El paisaje constituye una parte abundantísima de la obra de Pradilla, con ejemplos que se cuentan entre los más antiguos de sus pinturas fechadas. Los ejecutó en óleo y acuarela, muchos de ellos tablitas de reducidas dimensiones, impresiones y apuntes realizados del natural, con una pincelada suelta y, a veces, cargada de color. En Italia dedicó numerosos veranos a pintar los Lagos Pontinos, interesándose por el momento del día y el lugar de ejecución —en uno de los paisajes anotó «La Palude desde el tren. 11 de la mañana»—. Aquellos parajes le daban ocasión de experimentar con la luz, el agua, la vegetación, los tipos populares y sus construcciones, etc. También recorrió buena parte de España, en especial los alrededores de Madrid, Galicia y, en Aragón, el Monasterio de Piedra —es posible que por indicación de Morera que, al igual que su maestro Haes, se enamoró de este vergel romántico—. (Pp. 40-41)

En consecuencia, además de realizar escenas históricas, el paisaje jugó un rol importante en su plástica. Sus composiciones permitieron integrar los personajes y la secuencia de la escena de una batalla o conflicto. De la misma manera, en los formatos de menor dimensión colocó colores cargados y claros que tomó de maestros como Mariano Fortuny. Esta práctica pictórica le permitió dejar seguidores y discípulos y de esta manera transmitir su enseñanza a Italia.

3.1.2.4.4. José Villegas Cordero (1844-1921)

Pintor sevillano que, tras su formación en esta ciudad, tuvo estadias en Roma. La más larga en 1868, donde fue nombrado director del Museo del Prado en 1901. Conoció a Mariano Fortuny, de quien recibió gran influencia. Sobre su cercanía y proyección, la *Revista Europea* (1874-1880) publicó en 1874:

Al hablar de la muerte de Fortuny, lamentando la pérdida que el arte experimenta, señalan ya a Villegas como el único pintor español que puede reemplazarle; y Villegas no defraudará las esperanzas que en él se fundan; su naturaleza meridional es sensible a las impresiones de lo grande y de lo bello; busca la gloria en el arte, y habiendo vencido ya las principales dificultades con que lucha el pintor. (Navarro, 1874, p. 235).

Por lo tanto, se entiende que José Villegas tuvo una fuerte vinculación con Fortuny que se aprecia en la temática oriental que trata el pintor sevillano en *Tienda de babuchas en Marruecos* (1872) (Figura 50). Aquí se puede ver el tema costumbrista oriental con una gran soltura en la pincelada y riqueza cromática de corte moderno.

Figura 50

Villegas, José. (1872). Tienda de babuchas en Marruecos (Fuente: Walters Art Museum, EEUU.)



Durante su viaje, Villegas logró una paleta clara a la manera de Fortuny para representar las costumbres marroquíes. Se observa que la influencia del maestro granadino se advierte en el trabajo formal de los tonos; sin embargo, Villegas también

recogió el interés por la pintura de género. Todo aquello le permitió lograr una temática orientalista que sin dudas bebió del maestro Fortuny.

3.1.2.5. Representantes del luminismo en España

3.1.2.5.1. Francisco Domingo Marqués (1824-1920)

Pintor valenciano que inició su formación en la misma ciudad para luego trasladarse a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En *Prodigios de la Luz Sorolla y sus contemporáneos* se explica:

La primera generación de la renovación artística en Valencia tuvo como líder a Francisco Domingo Marqués [...] admirado por su sobria elegancia, aunado a una expresividad goyesca, así como por el virtuosismo de su oficio, que recordaba al recientemente fallecido Mariano Fortuny (1838-1874). En un principio de talento de realista, Domingo evolucionó a una pintura más libre y suelta. (Silva, 2013, p. 40)

De manera que, Francisco Domingo fue el iniciador de la primera generación de renovación artística en Valencia. Este prematuro aprendizaje le permitió desarrollarse en España y Roma, y realizar obras como *Gira de campo* (1900) (Figura 51). En esta se aprecia la influencia notoria de Francisco de Goya por la escena y alegría del festejo. La costumbre representada se refleja en su impecable soltura y pincelada con una paleta de colores intensos.

Figura 51

Domingo, Francisco. (1900). *Gira de campo* (Fuente: Museo del Prado)



Francisco Domingo recibió influencia de los flamencos y holandeses, pero, sobre todo, el estudio de Francisco de Goya marcó su trabajo pictórico por su expresividad y soltura. Además, sus obras rescataron rasgos de la pintura de Fortuny como la *temática del casacón*, la cual sigue en París. Por su origen y la huella que dejó en el arte español, puede afirmarse que Francisco Domingo fue uno de los representantes del luminismo valenciano.

3.1.2.5.2. Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916)

Artista nacido en Valencia interesado por el paisaje y que desarrolló la enseñanza naturalista de Haes y los temas de Fortuny. Sobre esto, Marco Silva (2013), manifiesta que Ignacio Pinazo Carnerlench siguió los pasos de Fortuny y que además fue:

quien había descubierto la playa valenciana como “espacio de ocio y placer”. En su pintura, Pinazo hace crónica o análisis minucioso de un suceso y hace servir una técnica abocetada o de apunte, usando tanto el pincel como la espátula, una “pintura taquigráfica,” por ser capaz de sintetizar con signos motivos, luces y personajes. (P. 40)

Esta técnica de apunte fue recogida en su viaje por Roma, en donde conoció el trabajo de los *machiaiolí*. La producción plástica de estos pintores de manchas influyó en obras de Pinazo como *Fauno (Desnudo infantil)* (1888) (Figura 52), en donde se puede ver la plasmación del momento fugaz de incidencia de las luces y sombras y la captura de una impresión exacta que recuerda el impacto de Mariano Fortuny.

Figura 52

Pinazo, Ignacio. (1888). *Fauno (Desnudo infantil)* (Fuente: Museo del Prado)



De tal manera, la inclinación por la representación de paisajes y su aprehensión de la mancha, le valieron a Pinazo la consideración como continuador del legado de Fortuny.

3.1.2.5.3. Emilio Sala y Francés (1850-1910)

Nació en Alicante y de joven se trasladó a Valencia para estudiar en la Academia de San Carlos, donde recibió sus primeras lecciones con su primo, el pintor Placido Francés. Destacó en la temática de la pintura de género, así como también en la del paisajismo. Sobre sus características formales, Marco Silva, en *Prodigios de la Luz Sorolla y sus Contemporáneo* (2013), expone que:

En su trabajo se plasma una exuberancia de color, así como la paleta clara, demostraban su investigación en el campo de la técnica de los colores. [...] Para entonces se definían las características de los autores valencianos que se consideraban más acusadas en su labor: énfasis en el color por encima del dibujo, gusto por el abocetamiento y por la mancha de color. Al mismo tiempo, los artistas valencianos, que en gran medida habían realizado el obligado viaje de aprendizaje a la academia de Roma, traducían el influjo naturalista en su quehacer. Hay autores que consideran que entre 1873 y 1885 “son los valencianos los que están realizando parte de la mejor y más avanzada pintura en España. (Pp. 41-42)

Estas particularidades fueron configurando un gusto por nuevas maneras de abordar la pintura. Esto fue permitido por su paso por Madrid y Roma, en donde logró relacionarse con Francisco Pradilla, Federico de Madrazo y Joaquín Sorolla. Además, este contacto produjo la inclinación de su paleta por aclarar los colores, lo que procuró remarcar su madurez como representante del luminismo valenciano. De esta manera, *Muñeca abandonada* (1887-1896) (Figura 53) presenta una escena al aire libre con la naturaleza representada con trazo suelto y un trabajo impecable de la luz y el manejo de los tonos claros en la vestimenta de quien se presume, es su hija.

Figura 53

Sala, Emilio. (1887-1896). Muñeca abandonada (Fuente: Museo Carmen Thyssen)



Los aportes de Sala enriquecen la calidad de la pintura valenciana, la cual llegó a una madurez sorprendente. Esto permitió un desarrollo en los seguidores de la escuela de Valencia, así como en el luminismo español.

3.1.2.5.4. Cecilio Pla y Gallardo (1860-1934)

Nació en Valencia. De pequeño, la influencia de su padre como director de una orquesta teatral hizo que estudiara música. Luego estudió pintura en Valencia, Madrid y Roma, en donde desarrolló escenas de paisajes, como su gusto por la:

Pintura de las playas levantinas, en virtud del estudio y fascinación por la luz, por las escenas de mares abiertos, así como por animadas escenas costumbristas, en la que se observa un gusto por explorar la intimidad y el encanto de los sucesos de la vida cotidiana. (Silva, 2013, p. 42)

Del mismo modo, la fijación de Cecilio Pla por los temas de escenas abiertas se evidencia en la manera de representación del valor y los efectos de la luz. En este tratamiento de la luz es notoria la presencia de un estudio de las obras costumbristas del maestro catalán Mariano Fortuny.

3.1.2.5.5. José Benlliure Gil (1855-1937)

Pintor valenciano con una amplia tradición familiar en el arte. Tras llevar estudios en su ciudad natal, viajó a Madrid y Roma en donde desarrolló con éxito obras de temas de género como *El carnaval de Roma* (1881) (Figura 54).

Figura 54

José Benlliure Gil (1881). *El carnaval de Roma* (Fuente: Museo Carmen Thyssen)



La investigadora María del Carmen García de Viguera, en su tesis doctoral, *La Pintura Española en los Siglo XIX y XX: Rafael García Guijo vida y obra* (2015) dice que: “es el último pintor de la escuela luminista Valenciana [...] Su pintura no se clasifica en un estilo concreto” (p. 63). Esta aseveración alude también a que Benlliure, tras su paso por Argelia y Marruecos, desarrolló una temática propia de las costumbres del norte de África, al mismo tiempo que representaba el costumbrismo y la religiosidad de la Valencia finisecular.

3.1.2.5.6. Juan Peyró Urrea (1847-1924)

Pintor valenciano, especialista en temas costumbristas y de historias. Realizó estudios en Roma e incluso en el taller de Fortuny. La influencia del maestro catalán se centró en la apreciación y costumbre de su gente, además del formato de pequeñas dimensiones (Roig y Sempere, 2004, p. 100).

Durante su formación en la Escuela de Valencia, Peyró Urrea perteneció a la academia de acuarela, según comenta la investigadora Aida Pons en su tesis doctoral *Ignacio Pinazo y La Acuarela De Su Tiempo En Valencia* (2015). Además, al estudiar en la escuela de San Carlos y tener contacto con luministas como Francisco Domingo y Joaquín Sorolla, se ubica a Juan Peyró como parte del luminismo valenciano.

3.1.2.5.7. Joaquín Sorolla (1863-1923)

Pintor nacido en Valencia. Estudió con José Vilar y Torres, los hermanos Benlliure e Ignacio Pinazo. Además de su formación en pintura, recibió la enseñanza del fotógrafo Antonio García Peris, quien le permitió: “la conformación escrupulosa y escénica de sus amplios paisajes, [...] liberado de la pincelada naturalista de los siglos de oro español” (Carpizo, 2013, p. 32). De esta manera, la figura del fotógrafo fue importante para la formación del estilo del pintor valenciano, pues con él aprendió técnicas de composición e iluminación fotográfica que posteriormente utilizó en sus obras. Antonio García también fue el padre de Clotilde García, quien se convirtió en su esposa y madre de sus hijos años más tarde.

Además de apoyarse en la fotografía, Sorolla realizó estudios de Velázquez, Goya y Fortuny, que le permitieron enriquecer sus composiciones y tonalidades en su plástica y que: “llevará al límite su técnica de pintura al aire libre, al realizar enormes óleos sobre tela *in situ*”. (Carpizo, 2013, p. 32).

Así, se evidencia la influencia de la fotografía en referencias de instantáneas tomadas por Sorolla para la creación de sus escenas interiores y exteriores (Figuras 55 y 56); así como también la de Velázquez, en estudios realizados a sus obras (Figuras 57 y 58).

Figura 55

Anónimo. (1919). *Trasladando atunes a Ayamonte* (Fuente Archivo Municipal de Valencia)

Figura 56

Sorolla, Joaquín. (1919). *La pesca del atún, Ayamonte [detalle]* (Fuente: Museo Sociedad Hispánica de América)



Figura 57

Fortuny, Mariano. (ca. 1880). *Retrato de la Reina Mariana de Austria de Velázquez [detalle]*
(Fuente: Museo del Prado)

Figura 58

Sorolla, Joaquín. (1882). *Copia de un fragmento del “Retrato de la Reina Mariana de Austria” de Velázquez* (Fuente: Museo del Prado)



La obra de Sorolla, inicialmente tenebrista propio de las enseñanzas en la Academia Española, bebió del luminismo y fue producto también de la enseñanza de su maestro Ignacio Pinazo, quien: “se caracterizaba por moderno en cuanto a su obra y que enseñaba en la escuela de arte de Valencia” (Gaitán, 2013, p. 15). Además, representó temas de historia, religiosos y costumbristas con el realismo que le permitió su manera de abarcar la luz y el color.

Así, la etapa madura de su producción plástica demostró: “efectos luminosos y compositivos más sutiles. [...] Sorolla coincide en Roma con Francisco Pradilla (1848-1921) y José Villegas (1844-1921)” (Pérez, 2009, p. 402). Además de los mencionados, Sorolla entabló relación con Ricardo de Madrazo y, de manera indirecta, con las obras de Mariano Fortuny. Su interés por el pintor catalán, se ve evidenciada en una carta que recibe de Madrazo en 1907 y que el investigador Emiliano Cano recoge en *Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal* (2018):

Mi querido amigo Sorolla, adjunto tengo el gusto de mandarle, el dibujo original de Mariano Fortuny, que hizo en Roma en noviembre de 1874 quince o veinte días antes de morir. Y usted que es tan admirador suyo creo que le interesará lo que le voy a contar. (P. 87)

Por consiguiente, el dibujo de Fortuny que recibió Sorolla, le permitió visualizar y captar su trazo, además de entender los efectos de la luz que el maestro pudo transmitir en su dibujo. De esta manera, trabajos del maestro catalán en los que representó niños desnudos en la playa de Portici en el último tercio del siglo XVIII (Figuras 59 y 60) fueron la fuente de la que bebió Sorolla al representar sus *Chicos en la playa* (1909) (Figura 61).

Figura 59

Fortuny, Mariano. (1874). Desnudo en la playa de Portici (Fuente: Museo del Prado)

Figura 60

Fortuny, Mariano. (1874). Desnudo en la playa de Portici (Fuente: Museo del Prado)



Figura 61

Sorolla, Joaquín. (1909). Chicos en la playa (Fuente: Museo del Prado)



Producto de su estancia en Roma, Sorolla también perfeccionó otras técnicas como la acuarela que “será fundamental para los estudios preparatorios de sus grandes obras de paisaje y escenas provinciales. En general, Joaquín Sorolla utilizará la práctica de la acuarela solo para el retrato y apuntes de su círculo efectivo cercano” (Carpizo, 2013, p. 33). Esta aseveración refuerza la gran influencia que supuso la obra de Mariano Fortuny en la utilización de la técnica de la acuarela en sus bocetos, copias y paisajes de Marruecos, y que le sirvieron a Joaquín Sorolla como ejemplo para desarrollar sus bocetos más adelante.

Por otro lado, el tema histórico fue, para el artista, un medio para la difusión y demostración de su destreza; sin embargo, el cambio de siglo produjo un cambio de gusto en la pintura valenciana. El auge del naturalismo en la última década del siglo XIX

que desplazó a la pintura de historia, consagró a Sorolla como el pintor de la época (Pérez, 2009, p. 403). Para el investigador, *La vuelta de la pesca* (1894) (Figura 62) supuso el punto clave para la consolidación del estilo personal del pintor. Así, en la obra, su pintura de tema social tomó fuerza con un estilo más personal, caracterizado por su trabajo en la intensidad de luz. Este “acusado tratamiento luminista –que no impresionista– solucionado con una increíble habilidad técnica” (Cabañas, 1996, p. 121), fue propio del gusto por el costumbrismo realista a inicios del siglo XX.

Figura 62

Sorolla, Joaquín. (1894). *La vuelta de la pesca* (Fuente: Museo del Prado)



Para el investigador Marco Silva (2013):

Las playas cantábricas como Santandero o San Sebastián, y las del Mediterráneo, como Valencia, fueron apropiadas como universo de esparcimiento por las clases medias y adineradas que componían el grueso de los admiradores de Sorolla y sus contemporáneos. (2013, p. 41)

De esta manera, se comprende que los movimientos y gustos de las diferentes épocas están estrechamente relacionadas con las nuevas formas de vida producto de las clases pudientes de fines de siglo. La relación entre ambos conceptos se evidencia en la representación de temas novedosos en la playa como los retratos de pescadores (Figura 63), niños o figuras femeninas disfrutando del día.

Figura 63

Sorolla, Joaquín. (1904). *El pescador* (Fuente: Colección particular – Sotheby's)



Sobre la obra, la investigadora del Museo de San Carlos, especifica:

El lienzo muestra la plenitud y madurez de su estilo tanto en técnica como en temática; el extraordinario manejo de la cromática y los efectos de la luz que distinguen la mayor parte de la obra de Sorolla, son evidentes en esta tela en la que forma un intrincado juego de sombras, que lejos de oscurecer la escena, le dan una grata frescura y templanza a los personajes que la integran. Sus pinceladas son largas pero concretas y aunque se interese principalmente por la luz, la estructura del cuadro está bien definida, ofreciéndonos con ello la versión más pura de la tarea diaria de este grupo de mujeres. (Mondragón, 2013, p. 69)

Así, la madurez mencionada por Mondragón se fundamenta en el estudio detallado de la luz. Además, queda demostrada su capacidad por captar momentos fugaces propios de la vida cotidiana.

Esta inclinación por los temas de las costumbres españolas le permitió también ampliar su público. Respecto a esto, la investigadora Mireia Ferrer (2008) menciona que: Sorolla no pinta para España, no pinta para el público español, Sorolla pinta para el público internacional que se da cita anualmente en los Salones parisinos. Sorolla pinta como un pintor internacional, como Sargent, como Zorn, como Jiménez Aranda” (p. 397). Es de esta manera, que Sorolla representó el tipo de pintor moderno, que conectó y exhibió sus obras internacionalmente en Europa y América.

El éxito de Sorolla frente al público produjo una estela de seguidores que se interesaron por el movimiento luminista español. Uno de ellos fue el sueco Anders Leonard Zorn (1860-1920), quien estudió modelos de Velázquez y trabajó impecables efectos de la luz, así como también pinceladas sueltas.

3.1.3. Conclusiones

La pintura de grandes maestros como el Greco, Diego Velázquez, José de Ribera, Esteban Murillo y Francisco de Goya, influyó la escena artística española durante un largo tiempo. De esta manera, Velázquez se consolidó como iniciador de la escuela española y Ribera quien permitió articular sus características. Ambos se convirtieron en las claves para entender la pintura española de mediados del siglo XIX e inicios del XX.

Esta tradición en la pintura fuertemente arraigada exigió propuestas de apoyo a los nuevos artistas. Las peticiones, cada vez más significativas, tuvieron eco en el Estado. Es debido a esto que se logró el apoyo gubernamental, el cual otorgó pensiones para artistas que quisieran formarse en Roma.

Entre los muchos artistas pensionados, un joven Mariano Fortuny destacó por su temprano interés y habilidades en el arte. Fortuny, quien tuvo como referentes a Velázquez, Ribera, Murillo y Goya, destacó en la escuela española romana por su trabajo con los efectos de la luz natural, así como también por su temática paisajística orientalista. Su impecable habilidad en el uso de colores claros y pinceladas sueltas le permitieron la catalogación como primer impulsor del luminismo español.

Por otro lado, el auge del realismo social y su paulatino giro de los temas de historia fue representado magistralmente por Joaquín Sorolla, representante de la escuela valenciana, la cual posee dos vertientes: la escuela de Sitges y la de Valencia. La primera, influenciada por Francia y escuelas anteriores como la de Barbizon; y la segunda, por el trabajo del paisaje naturalista de Carlos Haes, impulsor del aprendizaje en la Academia de San Carlos en Valencia.

Joaquín Sorolla, tras recibir el influjo de los efectos de la luz en el paisaje rural de sus maestros y compañeros, desarrolló el cromatismo y lo propuso como eje principal del paisaje español. De esta manera, forjó una de las características principales del luminismo español.

Finalmente, el luminismo español no abandonó el dibujo ni la dirección de la línea. Fue, más bien, un movimiento pictórico que se interesó por los efectos de la luz desde un estudio

del fenómeno *in situ*. Además, desarrolló una pincelada suelta y le otorgó a su paleta colores claros. Estos fueron trabajados con tal destreza que, al unir dos tonos diferentes y visto a la distancia, se genera la línea del dibujo.

3.2. La importancia de los libertadores como imágenes icónicas en el centenario del Perú

3.2.1. Contexto del primer centenario del Perú (1821-1824)

El Perú *ad portas* de cumplir el centenario de su independencia es el Perú golpeado por la esperanza de la superación y el hambre de poder. A fines del siglo XIX, el Perú pasaba por la tragedia de la guerra del salitre y los enfrentamientos bélicos con Chile. Más adelante, la guerra civil finalizó en 1895 y abrió paso a una estabilidad política que cobró en demasía.

El país necesitaba reformarse y un joven Augusto B. Leguía apostó que tenía la fórmula para impulsar el Perú no solo con un modelo exportador sino con el ideal moderno. Así, con el entusiasmo de la juventud, la estrategia diplomática y después la violencia, Leguía dio un golpe de estado que iniciaría su ministerio presidencial de 15 años en tres períodos en uno de los gobiernos más controversiales del Perú republicano.

3.2.1.1. Augusto B. Leguía

Augusto Bernardino Leguía y Salcedo (Figura 64) nació en el departamento de Lambayeque el 19 de febrero de 1863 y falleció en Lima el 6 de febrero de 1932. Hijo de Eustaquio Leguía y Carmen Salcedo, fue nieto de los Condes del Haro y descendiente de una aristocrática familia española (R. B. M., 1926, p. 9).

Figura 64

Nota. Adaptado de *El presidente Augusto B. Leguía*, de Dubreuil, A., 1909, Hamann, 2011.



Realizó estudios en su ciudad natal hasta 1876, año en que viajó a Chile afectado por una dolencia bronquial. Una vez asentado en el país, cursó clases en el colegio inglés *Goldfinch* y *Bluhm*, "el mejor colegio inglés de instrucción comercial del puerto chileno" (Álvarez Calderón, 2009, p. 2). Esta estancia le permitió conocer el mundo de los negocios y coincidir con personajes como Manuel Gonzáles Prada (1844-1918), Guillermo Billinghurst (1851-1915) y Alfonso Ugarte (1847-1880).

Durante los años siguientes, las tensiones entre Chile y Perú produjeron que un joven Augusto regrese a Lambayeque y poco después inicie labores relacionadas a la contabilidad en la casa comercial *Prevost and Company*. Una vez desatada la guerra, pidió licencia para enlistarse en el ejército de reservistas, "conformando el batallón N° 2 del ejército, peleando en la Batalla de Miraflores (1881)" (Hamann, 2011, p. 100). Tras terminar

su licencia, Leguía continuó su trabajo en la casa *Prevost* y, una vez cerrada esta debido a la severa crisis económica de posguerra, fue contratado como agente en la *New York Life Insurance Company*. Luego, en 1888 se le encomendó la subgerencia en Guayaquil, donde:

[...] al mes y medio de haber llegado a esa ciudad, logra asegurar la astronómica suma, en ese entonces, de tres millones, de los cuales obtuvo una ganancia de 20 000 dólares americanos. (Leguía, 2001 [1999], p. 31)

Tal demostración de su rendimiento encausó su nombramiento como jefe de oficinas en diversos países, otorgándole reconocimiento en la administración bursátil del continente. Años más tarde se trasladó a Londres con su esposa Julia Swayne y Mariátegui (1868-1919), heredera de importantes haciendas dedicadas a la exportación de azúcar.

En este sentido, para Williams Amaru (2018), investigador de las reformas universitarias durante el oncenio, "Leguía es la personificación del pensamiento anglosajón, en donde el progreso por medio de la educación brindaba como consecuencia una mejora de vida y prosperidad" (p. 10). Tal afirmación se fundamenta en la fortuna y prestigio que Leguía adquirió también en círculos internacionales de Nueva York y Londres y la consideración por su habilidad financiera y carisma que permitieron su ingreso en las esferas más altas de la oligarquía peruana.

En consecuencia, el progreso y la estima facultaron su admisión en el Partido Civil (1871-1912) y determinaron su esperada participación en un cargo público. Es así que ejerció como ministro de Hacienda llamado por el presidente Manuel Candamo (1841-1904). Como se menciona en la revista del Consulado del Perú editada por Rodolfo Rixtath, Cónsul General del Perú en Barcelona:

Leguía en cuatro años [...] acometió la gran obra de la transformación nacional, que después completó como Presidente de la República. Durante esa época Leguía tuvo que luchar con una oposición parlamentaria verdaderamente formidable, que estaba constituida por los políticos y oradores más temibles de la época. (R. B. M., 1926, p. 9)

En efecto, la sobresaliente labor de Leguía como ministro de Hacienda fue reconocida por el siguiente presidente, José Pardo y Barreda (1864-1947), quien ganó las elecciones

presidenciales de 1904 tras la súbita muerte de Manuel Candamo (1841-1904). Sin embargo, tras un período ministerial de tres años, Leguía terminó sus funciones en 1907 para presentar su candidatura presidencial en 1908. Ciertamente, Augusto B. Leguía ganó las elecciones y así se inició un mandato que duró 15 años divididos en dos períodos: de 1908 a 1921 y de 1919 a 1930, este último conocido como el *Oncenio*.

3.2.1.2. Primer período de Leguía: 1908-1912

Promovido por el apoyo del Partido Civilista, Augusto B. Leguía fue elegido presidente de la República en 1908. Para la investigadora Johanna Hamann (2011):

[...] el apoyo recibido era para que siga levantando la economía del país como lo había logrado ocupando el cargo de Ministro. [...] Sin embargo, los mismos civilistas le estuvieron aplicando bloqueos sistemáticos para entorpecer su capacidad de realizar los proyectos que se había propuesto. (P. 102)

Esta concatenación de la problemática estatal desencadenó la ruptura de Leguía con el civilismo. Para Enriqueta Leguía Olivera (2001 [1999]), hija del expresidente, "es precisamente el civilismo, la argolla que estrangula al País [sic] y no lo deja progresar" (p. 37). Sin embargo, los ataques no llegaron solo desde el lado civilista. A puertas de cumplirse el primer año de gobierno, ocurrió un levantamiento liderado por los Piérola:

Eran a las dos y minutos de la tarde del 29 de mayo, momento en que en la esquina de la Plaza de Armas, del lado de la puerta de honor del Palacio de Gobierno, se presenta una persona que agita un pañuelo colorado. Momentos después, un grupo de paisanos se precipitan sobre la guardia, toman posesión del armero, después de dar muerte al soldado que lo custodiaba, el valiente Chocquehuanca; invaden las escaleras que conducen al despacho presidencial y como un aluvión que lleva consigo la muerte, llegan hasta el escritorio del Presidente señor Leguía [...] Sorprendido el señor Leguía, por el acontecimiento e impotente para oponer ninguna resistencia, fué [sic] hecho prisionero por el señor Isaías de Piérola, que

encabezaba el grupo que lo apresó, al que acompañaba don Carlos de Piérola y otros más. (*La Revolución* del 29 de mayo, 2 de junio de 1922)

Así, el descontento de los demócratas ante la negativa de Leguía de firmar su renuncia hizo que lo llevaran hasta la Plaza de la Inquisición (actual Plaza del Congreso) para, al pie del monumento ecuestre de Bolívar, insistir en su renuncia. Leguía respondió: *No firmo*. De este modo, la entereza del presidente ante el secuestro permitió su rescate en medio de un tiroteo en el que murieron más de cien manifestantes.

Por otro lado, no obstante, el bloqueo y la situación convulsa que afrontaba el Perú, la gestión de Leguía se encargó de colocar en agenda temas arrastrados y pospuestos. De esta manera, se aprobaron leyes que facilitaban el acceso de las mujeres a la educación superior o protegían los derechos de los trabajadores (leyes N° 801 y 1378 respectivamente).

De igual manera, se colocó sobre la mesa el interés por resolver los conflictos ocasionados por las inexactas demarcaciones territoriales en las fronteras. Para Leguía, la política exterior se encontraba estrechamente vinculada con el progreso del Perú. En específico, la formalización del cierre de las fronteras con cuatro de los cinco países vecinos. De esta manera, en 1909 se resolvieron los problemas limítrofes con Brasil (Tratado Velarde-Río Branco) y Bolivia (Tratado Polo-Bustamante). Más adelante, los de Colombia y Chile, lo que motivó la realización del Tratado de Lima (1929), el cual resultó con la recuperación únicamente del departamento de Tacna. En 1910 recrudecieron los conflictos con Ecuador al desatarse la tensión que desencadenó la intervención como mediadores de Estados Unidos, Brasil y Argentina.

El primer gobierno concluyó con una grave crisis económica debido al endeudamiento justificado en la reactivación económica y en los gastos de defensa nacional. Y, finalmente, en el alejamiento de Leguía del Partido Civil antes de la conformación de una nueva agrupación política.

3.2.1.3. Segundo período de Leguía: 1919-1930

En 1919, Augusto B. Leguía ganó las elecciones presidenciales frente al candidato del Partido Civil, Ántero Aspíllaga (1849-1927). No obstante, los conflictos entre la mayoría civilista del Congreso y las consecuencias del paro obrero de mayo-junio tiñeron de

ambigüedad los resultados de las elecciones. Así, las dudas e inestabilidad ocasionaron que la madrugada del 4 de julio, Leguía y sus simpatizantes irrumpieran en Palacio de Gobierno y capturaran al hasta entonces presidente Pardo. Una vez allí, Leguía fue aplaudido por militares y civiles dando inicio al proceso político denominado *Patria Nueva*.

Así, tras la ejecución del golpe de estado se inició el nuevo plan de gobierno, el cual propuso una ruptura del pasado con una marcada tendencia reformista con miras hacia la modernización. *Patria Nueva*, entonces, fue sinónimo de "presencia de nuevos hombres, nuevos métodos y nuevas metas" (Huiza, Palacios y Valdizán, 2006, p. 5). La agenda de cambio entonces implicó:

Un proceso de "transformación" del país, y para ello, Leguía planteó medidas drásticas que le permitieran llevar a cabo este proceso, y que fueron: la Constitución de 1920; el intento de descentralización de la administración estatal a través de los Congresos Regionales; la realización de un proceso de modernización e industrialización del país a través de la presencia del capital extranjero, sobre todo de EE.UU.; la reivindicación de la masa indígena, siendo una expresión de ello, la Asociación Pro-Indígena; y en lo exterior, la formalización de nuestras fronteras pendientes, con Colombia y Chile, lo que motivó el intento de llevar a cabo la realización del Plebiscito de Tacna y Arica, logrando recuperar solamente Tacna. (Ames, 2009, p. 79)

La investigadora Marty Ames continúa y hace hincapié en el plan de renovación del país por medio de los cambios en la sociedad:

Que el Estado tenga un mayor acercamiento e interés hacia el sector marginado del país, que constituía la mayoría del país, sobre todo del indio; dicho en otras palabras, establecer medidas que beneficien a ese sector de la sociedad peruana; y que ese sector marginado de la sociedad ya no sea ignorado, sino que tomara participación del desarrollo de la sociedad, y que reciba los beneficios y compromisos al ser parte de ella. (Pp. 79-80)

Para Leguía, lograr la transformación del Estado requería una reforma constitucional. Una Patria Nueva no podría llevarse a cabo sobre la base del legado de Pardo. Es así que convoca el voto popular en la asamblea constituyente de 1919 y un año después, el plebiscito de la Constitución.

La ruptura con el orden oligárquico supuso un gobierno con mayor participación de los jóvenes, de la clase media e incluso de las provincias. Y ocurrió así. Durante el oncenio se produjo:

el surgimiento de una naciente clase media, que poco a poco se iba convirtiendo en la clase pensante y crítica, dejando atrás a la oligarquía, que controlaba hasta entonces los sectores políticos, económicos y educativos; y un caciquismo en la Sierra [sic], que participaba en el Congreso y controlaba las provincias" (Hamann, 2011, p. 109).

La transformación, para Leguía, fue la creación de una ciudad moderna opuesta al conservadurismo tradicional. De igual manera en el aspecto cultural. Las artes y cultura en general recibieron impulsos que fomentaron la aparición de temáticas propias y el desarrollo de un arte nacional autóctono en reivindicación de la identidad y valores culturales particulares. En esta línea, se incluyó un plan de modernización urbanística de Lima, el cual devino en el incremento de la producción intelectual en el país.

Para la investigadora Johana Hamann (2011):

La etapa del Oncenio de Leguía fue un período de desarrollo urbanístico muy importante, en el sentido que se instauraron las bases para el crecimiento futuro de la ciudad de Lima. Pero a su vez, la oferta de modernizar la ciudad albergaba en su matriz una profunda contradicción: por un lado, la reivindicación del nacionalismo para construir una identidad por medio de nuestras antiguas culturas y, por otro, la apertura y vinculación con Norteamérica, como proveedora de capital para la transformación del país a través de sus grandes proyectos. (P. 127)

En efecto, la presencia norteamericana en el país no solo tuvo presencia en el ámbito económico al privilegiar la entrada de inversionistas mayoritariamente estadounidenses, sino que más adelante provocó la implantación de su influencia en diversos aspectos de la sociedad. Para Hamann (2011), esta postura contrastó el desarrollo del reconocimiento de la oficialidad de las diferentes comunidades indígenas y sus propuestas dentro de las artes. Sin embargo, menciona que durante el oncenio se promovió "un indigenismo paternalista apoyado oficialmente" (p. 127) lo que condujo a establecer, entre otras celebraciones, el *Día del Indio* en 1930.

En este contexto, por primera vez en la historia del Perú se utilizó el arte como herramienta para construir la idea de una nación prometida y postergada. Se valoró al arte desde su vinculación con la política.

No obstante, los cambios planteados por la ruta de renovación de Leguía se requirió una modificación estructural del reglamento interno del país que se ajuste a sus intereses y permita su permanencia en el poder para el desarrollo de sus proyectos a largo plazo. Así, el 18 de enero se promulgó la Constitución de 1920, en la cual se comprometió a proteger la *raza indígena* por medio del reconocimiento de la existencia legal de comunidades y el fomento de la salvaguarda de sus derechos pero que también no solo permitió la reelección, sino que amplió el periodo presidencial de cuatro a cinco años.

Para 1920, se fue revelando la verdadera imagen del caudillo, Leguía fue articulando la manipulación de las masas, el autoritarismo y el carácter mesiánico. Para Ames (2009):

La "Filosofía de la Patria Nueva" se basó en: odio al grupo oligárquico del país a través de un sentimiento anticivilista; adulación exacerbada hacia el Presidente, a quien consideraban "único hombre capaz de salvar al Perú", quien cumplía un papel providencial, según las personas que lo rodeaban; expresar un sentimiento de identificación nacional a través de la solución de los problemas de límites del territorio peruano; realización del progreso material (carreteras, urbanización, pavimentación, sistemas de regadío, etc.), los planteamientos confusos, contradictorios y carentes de sustento teórico de los representantes del Leguismo; todo ello con el objetivo primordial de llevar a cabo el "progreso" del país. Paralelamente, surgieron sentimientos exacerbados como:

patriotismo, odio a Chile, la posibilidad de buscar una solución favorable en el problema de los límites fronterizos, teniendo como objetivo la recuperación de Tacna y Arica; y finalmente, en la década de los 20's, se buscó lograr la redención del indio, aquel personaje olvidado y relegado del país. (Pp. 104-105)

Es decir, en una primera parte, Leguía buscó convocar a una ancha base social que le permita tener la legitimidad necesaria para generar los cambios liberales que se promocionaron bajo el nombre de progreso. Luego, el régimen buscó tener una base social e imponer una idea de progreso. Todas estas ideas también tendrán su correlato en los inicios de la ENBA.

3.2.1.3.1. La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes

La inauguración de la Escuela Nacional de Bellas Artes se dio un 15 de abril de 1919, con la presencia del aún presidente José Pardo y Barreda. Fue nombrado director Daniel Hernández Morillo (1856-1932), uno de los artistas de gran reconocimiento e importancia del momento.

De hecho, la elección del pintor para el puesto de director no fue casual. En 1875, Hernández fue enviado a Europa con una beca de estudios otorgada por Pardo para perfeccionar su técnica. Así, durante poco más de 40 años con estadías en Francia, Italia y España, además de medallas y premios, Daniel Hernández regresó a Perú para abordar la tarea de dirigir la primera escuela de artes del país.

Este compromiso asumido por el artista es estudiado por el investigador Héctor Escobar en su tesis *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes* (2018), apunta que:

Hernández entiende el proyecto de la Escuela como parte de un programa modernizador, al mismo nivel que la ciencia, la industria y la cultura. Es decir, como un conocimiento sistematizado, privilegio de una élite vinculada al mundo europeo. (P. 25)

Como sugiere la cita, Hernández asumió, en una primera parte, la responsabilidad de continuar el proyecto estatal vinculado a la remembranza del pasado por medio de un

arte nacional (Monografía histórica y documentada sobre la Escuela de Bellas Artes, 1922, p. 87). Lo anterior no difiere del aporte de Fernando Villegas (2013) en su trabajo doctoral sobre la construcción del imaginario nacional peruano, quien menciona que Hernández “centraría la enseñanza no en el aspecto doctrinario, sino en el técnico” (p. 36), puesto que si bien es cierto Hernández aportaría lo aprendido en su formación europea, su visión de sobre el arte se vinculaba en cuanto a su función como herramienta para el progreso:

En el noble cortejo que acompaña a cada pueblo, desfilando delante de la historia, las Bellas Artes al lado de la ciencia y de la industria tiene su puesto señalado. Todos sabemos que no son un lujo superfluo, son una verdadera necesidad para los pueblos cultos; es imposible prescindir de ellas. (Monografía histórica y documentada sobre la Escuela de Bellas Artes, 1922, p. 84)

Además, después de la toma violenta de poder acontecida tres meses después de la inauguración, el plan de la Escuela tuvo que adoptar la agenda de *Patria Nueva*. De ahí que el programa de Leguía utilizara las artes oficiales, las Bellas Artes, como correlato de su propuesta modernizante. Para esto se tomó una interpretación de la historia andina como eje de identidad:

Si desde el discurso criollo, el civilismo aristócrata idealiza el pasado virreinal como la etapa más importante de la historia del Perú, la Patria Nueva de Leguía propone una idealización del pasado andino y lo articula con el pensamiento criollo. (Escobar, 2018, p. 33)

Esta idealización del pasado andino confluye en el indigenismo. Es, a fin de cuentas, una lectura superficial del *indígena* convertido en un sujeto exótico ajeno a la historia, cultura y particularidad. De aquí que, en su investigación sobre los discursos del indigenismo, Mirko Lauer (1997) define lo *indígena* como "una construcción aleatoria e intercambiable, sólo es realmente operativa para la dominación" (p. 14). Este tercer escenario de ejercicio de poder fue aprovechado ex profeso por el discurso criollo, el cual:

Podía incluir en el panteón nacional a héroes de cualquier grupo étnico -a Olaya por ejemplo- pero no podía incorporar su pasado. La nación criolla se había asentado sobre la marginación de una élite indígena que se legitimaba por medio

de símbolos incaístas. [...] a mediados del XIX los símbolos incaístas desaparecieron del espacio público. El espacio público estaba siendo formado por un Estado que era controlado por una élite criolla, y la idea de los incas podía, todavía, cuestionar la legitimidad de ese poder. (Majluf, 1994, pp. 98-99)

Igualmente, Fernando Villegas (2013) menciona que "El discurso criollo visto a través del arte hunde sus raíces en el mundo colonial creado desde España, que anuló la presencia india en favor del modelo cultural occidental" (p. 527). Así, los vínculos de la ideología criolla con el mundo español permitieron que la presencia de personajes como Bolívar o Colón sea neutral y eludan fácilmente a cualquier cuestionamiento (Majluf, 1994, pp. 99).

En este sentido, Fernando Villegas (2013) menciona que la imagen de los libertadores fue utilizada en el contexto del *Oncenio*:

Dos figuras históricas fueron rescatadas durante el régimen de Augusto B. Leguía. En primer lugar, el prócer José de San Martín, a quien se llegó a vincular con el propio Leguía. Además, resurgió la imagen del conquistador Francisco Pizarro, al que se recordó como fundador de Lima [...] Pizarro había regresado y estaba presente en el imaginario de identidad del grupo criollo. (P. 523)

De esta manera, se abrieron las puertas al uso de la imagen de los libertadores y conquistadores como parte de las reivindicaciones políticas del poder de turno. Dicho poder entendió que los atributos de prestigio de los personajes históricos se podían utilizar para beneficio de Leguía.

3.2.1.3.3. La celebración de la independencia (1921)

El Perú tiene como país celebra dos centenarios, uno que recuerda la proclamación de San Martín 1821 y un segundo que recuerda la victoria de la Batalla de Ayacucho. La primera celebración, de 1921, fue suntuosa y grandilocuente. Debido a la expectativa por los primeros cien años de vida republicana se proyectó una serie de cambios sobre todo

en la capital que incluyeron diversas modificaciones urbanas y elaboración de monumentos públicos. Así, los conflictos internos, problemas fronterizos y la crisis económica no impidieron los festejos y, sobre todo, visualizar el país, su desarrollo e inversión, ante el mundo.

En este contexto se tuvo la participación de representaciones internacionales de veintinueve países de América, Europa y Asia (Figuras 65 y 66). Los invitados participaron de los actos oficiales que iniciaron tras la develación del monumento al libertador José de San Martín en la plaza que desde entonces lleva su nombre (Figura 67). La escultura ecuestre de 16 metros fue encargada al escultor valenciano Mariano Benlliure (1862-1947) y representa al libertador en el momento en que cruza los Andes.

Figura 65

Nota. Adaptado de El presidente Augusto B. Leguía y embajadores en las fiestas del centenario de la Independencia en el Palacio de Gobierno, 1921, Archivo Histórico Riva-Agüero. Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.



Figura 66

Nota. Adaptado de El presidente Augusto B. Leguía saludando a un miembro del cuerpo diplomático en las celebraciones del centenario de la Independencia, 1921, Archivo Histórico Riva-Agüero. Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.



Figura 67

Nota. Inauguración de la Plaza San Martín por el Centenario de la Independencia, 1921, Minilibro: Centenario. Las celebraciones de la Independencia 1921-1924



La plaza se llenó de columnas, estructuras efímeras, decoración y entusiasmo por el festejo centenario. Y el presidente Leguía aprovechó las circunstancias para asociar su imagen con los personajes históricos. Así lo registró la revista *La ciudad de banderas*, el 27 de julio de 1921:

A las 12:15 llegó el presidente Leguía, en la carroza de gala, y luego pronunció su discurso que finalizó con un llamado a los peruanos para conservar el monumento “como una reliquia amable y amada del más puro de los americanos del sur”. Inmediatamente después procedió a descorder el velo que cubría la figura de San Martín, Mientras se escuchaba una salva de 21 cañonazos de saludo y en los templos repiqueteaban sus campanas, además de sonar las sirenas del puerto. (Municipalidad Metropolitana de Lima, 1997, p. 2

En sus investigaciones sobre este acontecimiento, la historiadora Carlota Casalino (2017) menciona que “el espacio urbano fue modificado de manera dramática, lo que hizo que Lima casi pareciera otra ciudad después de las celebraciones (p. 24). Además, el ambicioso programa, contó con diversas actividades protocolares que incluyeron la inauguración de la *Exposición Industrial* (junio-octubre de 1921) y la creación del *Museo Bolivariano* (actual *Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*). Y siempre, en todos estos espacios se buscó realzar la figura del caudillo del *Oncenio*, siempre al lado de los libertadores.

Así, todos estos acontecimientos demostraron el diálogo que se generó entre la conmemoración de la independencia del Perú y el programa modernista de Leguía (Casalino, 2017). Además, contó con desfiles militares, carreras de caballo, fuegos artificiales, así como también de eventos sociales como banquetes, cocteles, bailes y funciones de teatro.

3.2.1.3.3. La celebración de la Batalla de Ayacucho (1924)

La celebración del centenario de la independencia derrochó ostentabilidad y lujos; sin embargo, la del centenario de la Batalla de Ayacucho (1924) sobrepasó la grandilocuencia de los festejos de 1921. El presidente Leguía incluso “sucumbió a la adulación a la que fue sometido y se alejó de sus ideas iniciales” (Casalino, 2017, p. 79). La adulación se hizo visible en el uso de la imagen de los libertadores: en cada presentación pública siempre estaba la imagen de San Martín, u otro libertador, junto a la de Leguía. El éxito de esta estrategia permitió al poder de turno idear lo que sería la reelección de Leguía y su proyecto de la Patria Nueva. Sobre esto último, en *Historia de la República del Perú* (1998), Jorge Basadre anota:

Hacia 1924 se planteó la primera reelección de Leguía. Este hecho generó diversas reacciones en la clase política y la sociedad de entonces: algunas eran opuestas a este despropósito, que era el claro ejemplo de la arbitrariedad y autoritarismo del régimen; otras, en cambio, más bien trataban de fundamentar el porqué de la importancia del continuismo de Leguía. (P. 100)

Asociar la imagen de Leguía con la de los libertadores, le permitió no solo una gran popularidad, también le permitió presentarse como el nuevo el nuevo libertador. Como el nuevo líder de la Patria nueva.

Figura 68

Nota. Adaptado de Augusto B. Leguía en la ceremonia de inauguración del monumento al Mariscal Antonio José de Sucre, 1924, Repositorio PUCP



En este sentido, no es gratuita la composición de la figura 68, Con motivo de la celebración en homenaje a la Batalla de Ayacucho se puede ver al presidente Augusto B. Leguía acompañado del presidente de Bolivia, Juan Bautista Saavedra en la ceremonia de inauguración del monumento al Mariscal Antonio José de Sucre, en el Parque de la Exposición, donado por la República del Ecuador en conmemoración del Centenario de la Batalla de Ayacucho. Y, exactamente debajo del monumento al libertador, la figura de Leguía, en el mismo eje. Leguía es casi una extensión del libertador, su representante encarnado en la *Patria Nueva*. En esta misma línea, el gobierno de Leguía se dispuso a aprovechar la imagen para darle un uso político desde el espacio público. Para esto:

Para las celebraciones del Centenario de la Batalla de Ayacucho, el gobierno mandó a elaborar ocho esculturas, la mayoría dedicadas a rendir homenaje a los padres fundadores: José de San Martín; Antonio José de Sucre, el Gran Mariscal de Ayacucho (obra del escultor peruano David Lozano); Hipólito Unanue, intelectual y político, representante de la ciencia ilustrada en el país que nació en 1755 y murió en 1833 (obra del destacado artista Manuel Piqueras Cotoquí, inaugurada en 1931); Bartolomé Herrera (1808-1864), sacerdote, filósofo y político, representante del pensamiento conservador; y al mismo Leguía, fundador de la *Patria Nueva*. Los otros tres monumentos rendían homenaje a distintos extranjeros que participaron directamente en la

construcción del país, en su defensa, o eran el símbolo de las relaciones de amistad entre países. (Casalino, 2017, pp. 28-29)

Todas estas obras estuvieron destinadas, no a los museos ni a particulares, sino al espacio público. De esta manera, se entendió que la generación de significados, y la apropiación de los mismos debía estar a la vista de todos y en el espacio de todos. Ahora, lo público sería recordado como un lugar de memoria, que determina lo que se debe, y no, recordar. Este es el espacio de los libertadores y de Leguía, los que deben ser recordados y el que lo hizo posible, los antiguos héroes y el nuevo héroe.

De igual manera, todo lo anterior se articuló con la idea de modernidad, Lima pasó a ser una ciudad iluminada por la tecnología, luminista (Figura 69) y en diálogo con la arquitectura neoclásica. La Lima derrotada en la Guerra del Pacífico quedó atrás y ahora una nueva capital reciba a sus invitados:

A esa misma hora, a las siete de la noche, cuando ya se había ido el sol y se iniciaba la noche, llegó la esperada iluminación del Jirón de la Unión, de la Plaza de Armas y del monumento de San Martín, entre otros edificios. Iluminar lugares y calles públicas muy recurridas también era una gran novedad. No hacía mucho, en la ciudad de París, se había mostrado en una exposición industrial un pabellón de la electricidad que había causado sensación. Las fiestas de julio culminaron con un banquete en Palacio de Gobierno, donde se otorgó la condecoración de la Orden del Sol a varios miembros del cuerpo diplomático. (Casalino, 2017, p. 56)

Figura 69

Nota. Adaptado de *Iluminación de la Plaza de Armas en diciembre de 1924*, Casalino, 2008, p. 54



Esta renovada capital dio paso a romerías o caminatas patrióticas en honor de los próceres de la Independencia Francisco de Zela, San Martín y Bolívar y el desfile militar en el hipódromo de Santa Beatriz. El espacio se fue configurando como el lugar criollo de la memoria. Y si a los libertadores se debía la patria; la Patria Nueva se le debía a Leguía. El derroche continuó con sorteos, retretas y, debido a la gran concurrencia de personas respecto a los eventos anteriores, las funciones de cine se realizaron en las plazas públicas, al aire libre. La celebración concluyó con un banquete oficial seguido de la quema de fuegos artificiales.

Las celebraciones y la construcción de la memoria continuaron en 1924 con la inauguración del *Panteón de los Próceres de la Nación* en la Iglesia de San Carlos, ubicada en el Parque Universitario. Las actividades oficiales iniciaron el 10 de diciembre, sin embargo, se retomaron el 22 en un acto que la historiadora Carlota Casalino (2017) denomina como *apoteosis invertida*.

“apoteosis” es una ceremonia de transformación de una persona en divinidad. [...] “apoteosis invertida” significa el acto cívico-sagrado de “retorno a la ciudad” de alguien destacado que fue enterrado en su oportunidad y, luego de que la sociedad y las autoridades lo reconocen oficialmente como héroe, deciden desenterrarlo y ubicarlo en un lugar especial denominado Panteón. En el trayecto del reentierro la persona elegida se vuelve héroe o prócer de la nación” (p. 64)

Ahora, los héroes ya no habitan en un lugar etéreo, sino que reposan en la ciudad, en la tierra. Los héroes comparten espacio con los habitantes. De esta manera:

El poder político se benefició en este proceso de celebraciones, pues logró empalmar el discurso de la Patria Nueva como un hito histórico tan importante como la fundación del imperio del Tahuantinsuyo o la fundación de la República. Por ello, podemos afirmar que fueron celebraciones donde el espectáculo fue parte de la política. (Casalino, 2017, p. 80)

La nueva ciudad y sus nuevos monumentos permitieron la apropiación del significante nuevo por parte de Leguía y su proyecto de la Patria Nueva. Ahora, Leguía es el fundador del nuevo Perú.

3.2.2. El uso de la imagen de los libertadores en el contexto de la celebración de la independencia (1921-1924)

3.2.2.1. El Salón Ayacucho

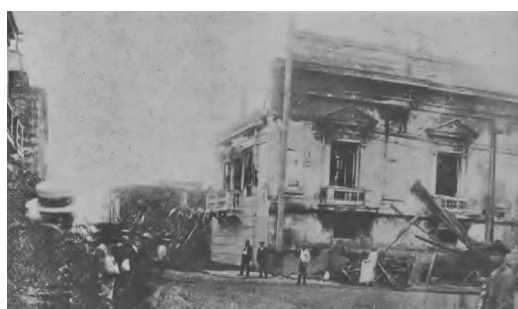
Desde su construcción en el siglo XVI, el edificio de Palacio de Gobierno fue un espacio utilizado con múltiples propósitos. Así, cumplió funciones como la de residencia de virreyes, sede de departamentos administrativos e incluso Cárcel Real. Con tales funciones, su arquitectura también fue modificándose con remodelaciones según la administración de turno.

De esta manera, como resultado de los cambios exteriores y estructurales, a mediados del siglo XIX, el historiador Mariano Paz Soldán (1861), describió el edificio como una construcción "confusa, intrincada y heterogénea aglomeración de salones desproporcionados en sus dimensiones, salas y retretes de diferentes formas de construcción, que forman un verdadero laberinto" (citado por Di Franco, 2016, p. 41). Este estado fue el encontrado por Leguía al iniciar su gobierno y el que se acentuó tras el incendio (Figura 70), el mismo que se inició en vísperas de la celebración del centenario de la independencia del Perú, una tarde del 3 de julio de 1921:

[el incendio se inició en] el ala izquierda del edificio situado en el cruce de las calles Palacio y Desamparados, donde se ubicaban los aposentos y despachos de los gobernadores, virreyes y presidentes del Perú. Esta vez además del despacho del Jefe de Estado y de las oficinas de su Secretaría, desaparecen los salones Dorado y de Castilla, el gabinete del consejo de ministros, la sala de edecanes, la oficina de informaciones y la sala de espera. (Di Franco, 2016, pp. 41-42)

Figura 70

Nota. Adaptado de *Esquina de las calles Palacio y Desamparados tras el incendio de 1921, lugar donde más adelante se ubicó el salón Ayacucho*, Mundial, 8 de julio de 1921.



Así, a puertas de la celebración por la independencia se improvisó un gran salón temporal a cargo del ingeniero Enrique Mogrovejo. Además, se sumó al equipo, Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937) y la decoración de Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931). Este salón temporal fue el antecedente del salón Ayacucho (Figuras 71-75).

Figura 71

Nota. Adaptado de *Diseño de portada de ingreso principal al salón Ayacucho*, Archivo Piqueras Cotolí, MALI

Figura 72

Nota. Adaptado de *Portada de ingreso principal al salón Ayacucho*, 1924, Archivo BNP



Figura 73

Nota. Adaptado de *Primera antesala del Salón Ayacucho*, 1924, Archivo BNP

Figura 74

Nota. Adaptado de *Segunda antesala del Salón Ayacucho*, 1924, Colección Leguía, PUCP

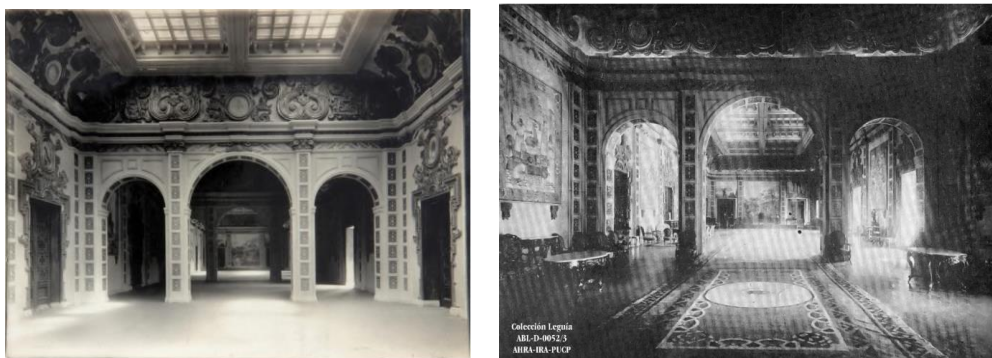


Figura 75

Nota. Adaptado de *Nave principal del salón Ayacucho*, Clovis, 1924, p. 26.



Años más tarde, en 1926, el presidente Leguía invitó al arquitecto francés Jean Claude Antoine Sahut Laurent (1883-1932) y le encargó el diseño del nuevo edificio de gobierno. Más adelante, tras la caída del régimen de Leguía, en agosto de 1930, el general Luis Sánchez Cerro (1889-1933) decidió continuar el proyecto. Tras una pausa entre 1932 y 1937, el presidente Óscar Benavides (1876-1945) encargó la construcción y culminación del proyecto del Palacio de Gobierno al arquitecto polaco Ricardo Malachowski (1887-1972), quien ordenó la demolición de la antigua zona temporal, que estuvo a cargo de Enrique Mogrovejo, en 1938.

En suma, destacan dos etapas en los procesos de restauración del edificio. Una inicial de carácter provisional con intención de enmendar con materiales ligeros los estragos del incendio y con la inmediatez de la urgencia. Y otra definitiva, que comprendió modificaciones estructurales con material noble. Sin embargo, y tras los 17 años que tardó la construcción del edificio de Palacio de Gobierno, no quedaron rastros físicos del salón Ayacucho, solo fotografías.

3.2.2.2. José de San Martín y Simón Bolívar en las celebraciones del centenario

Como se ha visto, para la celebración y conmemoración del primer centenario de la Batalla de Ayacucho tuvo lugar en el salón Ayacucho. Así, el gobierno de Leguía organizó actividades en torno al Salón, el cual presentó un programa iconográfico que dialogó con el planteamiento ideario de la Patria Nueva (Di Franco, 2016). Se evidenció la utilización de las bellas artes y la iconografía del mundo andino por medio de la elección de analogías identitarias que lograron demostrar el alcance de poder e influencia de Leguía.

En este contexto se realizó el primer encargo oficial del gobierno de Leguía a la Escuela de Bellas Artes: el diseño de la portada del salón Ayacucho. El elegido fue el escultor y docente de la ENBA, Manuel Piqueras Cotoquí, responsable de las fachadas del Pabellón de Sevilla (1928) y de la Escuela de Bellas Artes (1924). Al mismo tiempo, se contrató jóvenes artistas para la realización de obras para el Salón:

Un profesor, un maestro es el que ha imaginado y diseñado esta obra; hablemos ahora de la cooperación de los alumnos en esta manifestación de la actividad de la Escuela. Los alumnos escultores bajo la dirección del señor Piqueras han modelado totalmente la ornamentación en relieve, haciendo este con un entusiasmo digno de todo elogio que me complazco en señalar. (Hernández, 1924, p. 2)

La intervención de los estudiantes en la ejecución de los muros del salón demostró el entusiasmo de los jóvenes y el compromiso de sus maestros. Para el investigador Héctor Escobar (2018), "Hasta ese punto, el arte nunca fue tan importante para el desarrollo de un programa político y por primera vez, la plástica peruana participó de los debates nacionales en torno a la identidad, la política y el poder (p. 52). De esta manera, la construcción del arte nacional que emprendió la escuela de Daniel Hernández en el salón Ayacucho permitió:

La ornamentación decorativa inspirada en la combinación de motivos precolombinos e hispanos, se sumaba la lectura de los cuadros, que mostraban el pasado precolombino, visto a través de la ambigua y poco realista Elena Izcue, y la nostalgia virreinal, pintada por José Sabogal y Jorge Vinatea Reinoso. El cuadro de Daniel Hernández abría un paréntesis en la serie: representaba a los libertadores a caballo con sus banderas, vistos desde lo alto de una colina, y como escena principal una multitud caótica que aludía a la Fiesta de San Juan de Amancaes del pintor romántico Juan Mauricio Rugendas. Era una escena costumbrista que constituía un hito fundacional de una nueva mirada o concepción del país. Sólo al fondo podía verse la batalla que teóricamente era el tema principal, el motivo del cuadro histórico de eminente concepción modernista. La obra se dispuso en la parte central del salón y de alguna

manera presidía a las demás. A continuación, en los paneles se representó la contemporaneidad del Perú actual, con cuadros inspirados en las costumbres de la sierra de Cajamarca de Blas (*Procesión de cuaresma* y *La cashua*) y una escena de la costa de Vinatea Reinoso. La Batalla de Ayacucho representó, con tintes costumbristas, la unión del pasado y presente, delimitados por la independencia de la América española. (Villegas, 2013, p. 435)

Este es un punto importante en la historia del arte, por primera vez se desarrolla un mercado del arte, existió una demanda por mano de obra altamente calificada para la elaboración de piezas destinadas a la contemplación estética. Y al mismo tiempo, se utilizaron dichas imágenes para sostener un discurso político en diálogo con las ideas de la Patria Nueva de Leguía. El imaginario del Perú ya no es el espacio criollo, ahora aparece el mundo antiguo y andino, y la cultura popular.

3.2.2.3. Apropriación de la imagen de los libertadores por parte de Leguía y la PatriaNueva

El uso más importante del arte en el contexto de Leguía se relaciona con las imágenes de los libertadores. Leguía establece un pacto entre su figura y la de los héroes mediante un programa oficial de exaltación del pasado. El Leguismo, al igual que el periodo de los libertadores, se expuso como un momento fundacional en el presente republicano (Mc Evoy, 1997, p. 59). Así como los libertadores condujeron a la libertad del Perú, Leguía y la *Patria Nueva* serían los refundadores del nuevo Perú. En este sentido, es importante y necesario la creación de espacios de memoria, como se menciona en *El Perú en el Centenario de Ayacucho* (1925):

Los libertadores de América: sois los héroes del Continente. Quien quisiera proclamaros héroes exclusivos de patrias egoístas, rebajaría el sentido humano de vuestra gloria. Por eso esta tumba [el Panteón de los Próceres] no está destinada sólo a los héroes del Perú sino a los héroes de América. (P. 372)

El tratamiento a los héroes se convirtió en política de estado y se articuló con el autoritarismo de Leguía. El investigador José Chaupis, en *Patria y nación: Leguía durante*

el centenario de la Batalla de Ayacucho (2015), lo explica de esta manera:

Durante el centenario de Ayacucho el giro autoritario buscó institucionalizarse a partir del fortalecimiento del Estado y de la figura del caudillo, por ello el gran protagonista será el mismo Leguía, quien fue equiparado por sus seguidores al mismo nivel que San Martín, Bolívar. (P. 135)

La cita, recogida de la revista *Mundial*, hace una analogía del presidente Leguía con los libertadores San Martín y Bolívar. De esta última analogía también se encuentra en la tesis de Escobar (2018):

Se puede apreciar a Augusto B. Leguía inaugurando la exposición y detrás de él, el *Retrato de Simón Bolívar* (1925) de Daniel Hernández. No es gratuito que la fotografía busque establecer una relación entre ambos. En el contexto del Oncenio, la imagen de los libertadores fue usada políticamente para resaltar a Leguía como un nuevo libertador. (p. 176)

Los autores coinciden en la trasposición de atributos de Bolívar a Leguía y la utilización de sus imágenes durante la celebración del centenario por la independencia. La trasposición de atributos continuó con la impresión de estampillas conmemorativas y medallas dobles, con la imagen del presidente y José de San Martín. Para la historiadora Carlota Casalino (2017), estas imágenes convergen y sostienen que: "esa combinación de Centenario de la Independencia y Patria Nueva se expresó claramente en las imágenes de San Martín y Leguía" (p. 50).

Así se va allanando el camino para la apropiación del prestigio de los héroes de la independencia en favor de Augusto B. Leguía. En este sentido, la investigación *Recreando imaginarios: Del general San Martín a Augusto B. Leguía* (2015) de Fernando Villegas expone que: "La personalización de su imagen [la de Leguía], identificada con el aura del héroe, culminó en la asociación de su figura con la de San Martín" (p. 66). Esta afirmación confirma el éxito de la apropiación de las estrategias del lenguaje visual en la política. Ahora el arte cumple un papel central en la vida política y debe visualizar y legitimar el poder de turno, al mismo tiempo que establece una comparación con los héroes independentistas.

La estrategia de exposición pasó por usar el espacio público y la exhibición conjunta de un libertador y, al lado, Leguía:

En el Consejo Provincial colgaban simultáneamente dos cuadros pintados por Daniel Hernández: el primero, era el *Retrato de José de San Martín* [...] El segundo, era el *Retrato de Augusto B. Leguía*, con la bandera de fondo y en actitud de orador. La analogía entre ambos retratos se revelaba en la posición de los cuerpos y las miradas en forma dialogante. (P. 66)

Se desprende de la cita la habilidad de generar significados a partir del diálogo de las imágenes. De esta manera, en la disposición de las obras en el Consejo Provincial de Lima (Figura 76) se observa cómo la representación de San Martín (Figura 77) cruza el eje visual con el retrato de Leguía (Figura 78), quien se muestra abierto a cualquier participación simbólica que podría tener el Libertador. Así, “podemos comprobar cómo Leguía se apropió de una de las características de San Martín: haber anunciado la independencia peruana” (Villegas 2015, p. 66). Y aquí reside la importancia del trabajo del maestro Daniel Hernández, su trabajo permitió, por primera vez, una valoración política del arte, de su importancia para la construcción de imaginarios.

Figura 76

Nota. Adaptado de Recreando imaginarios: Del general José de San Martín a Augusto B. Leguía (p. 65), por F. Villegas, 2015, Illapa



Figura 77

Hernández, Daniel. (ca. 1923). Retrato de Don José de San Martín (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 140)

Figura 78

Hernández, Daniel. (1923). Augusto B. Leguía (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 142)



De igual manera, la imagen de Bolívar suscitó atención por parte del poder de turno. El nombre del líder de la corriente libertadora del norte aparece en la nominación de las salas San Martín y Bolívar en el Museo Bolivariano. Leguía afirmó que: "Bolívar culminó la magna empresa, pero la Historia no separará a San Martín de Bolívar, porque ambos tuvieron igual misión y habían realizado el mismo esfuerzo" (El Perú en el Centenario de Ayacucho, 1925, p. 523). Y Leguía no se quería separar de la imagen de los libertadores, y así autoproclamarse como el fundador del nuevo Perú.

3.2.3. Conclusiones

Como una primera conclusión de esta parte, se puede coincidir plenamente con el investigador Fernando Villegas al afirmar que: "Esta apropiación de la imagen de San Martín, por el oncenio de Leguía, prueba cómo la imagen visual puede asumir repertorios políticos, incluso personalizados en un sólo individuo" (Villegas, 2015, p. 66). Es el intento

por resignificar el arte desde la política, el intento por usar el prestigio del pintor Daniel Hernández y su técnica luminista para legitimar el poder de turno.

Además, de la apropiación de la imagen de los libertadores, sobre todo, de San Martín, se puede afirmar que, por primera vez en la historia del Perú republicano es importante, el arte fue centro de los debates políticos. Daniel Hernández, fundador de la ENBA, lo entendió y su gestión como primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes permitió que sus estudiantes se insertaran de manera asertiva en el nuevo mercado del arte que se inició con el desarrollo e implementación del *Salón Ayacucho*.

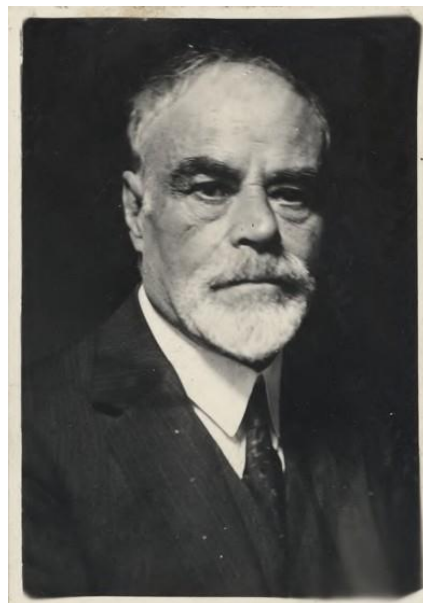
3.3. Daniel Hernández y el uso del luminismo español en los retratos de los libertadores José de San Martín y Simón Bolívar

3.3.1. Daniel Hernández

Daniel Hernández Morillo (Figura 79) nace el 1 de agosto de 1856 en Tayacaja, en el departamento de Huancavelica. Fue hijo de Leocadio Hernández y Basilia Morillo.

Figura 79

Nota. Adaptado de *Leguía, el mártir de la penitenciaría* (p. 11), por Larco, 1935.



A los cuatro años viajó a Lima junto a su familia, donde ingresó a la Escuela Normal de Varones. Allí sobresalió en la asignatura de dibujo y pintura e iniciaría su prolífica carrera de artista.

Primera etapa: 1870-1873

Inició su proceso de aprendizaje cuando era muy joven en la academia del pintor italiano Leonardo Barbieri (1818-1896) en la década de 1860. Se intuye que fue el discípulo más destacado del maestro pues cuando decidió retornar a su natal Italia en 1873 encargó el taller y la enseñanza a Hernández. Barbieri fue patrocinador de muestras de arte, como la primera exposición colectiva de dibujo y pintura inaugurada el 7 de agosto de 1860 en el Convento de San Pedro, la misma que contó con la participación de Francisco Laso e Ignacio Merino quienes enviaron sus obras desde Europa (Zúñiga, 2017, p. 94).

La influencia de Barbieri fue fundamental en el desarrollo de la técnica e intereses del joven Daniel Hernández. Su taller "fue el primero que utilizó las innovaciones y avances fotográficos en la enseñanza artística; su influjo también fue visible en el trabajo de Daniel Hernández, uno de los más famosos alumnos" (Escobar, 2018, pp. 94-95). De igual manera, la instrucción del maestro durante su etapa de formación fue decisiva en el desarrollo de su pintura de historia, como se observa en *La muerte de Sócrates* (1872) (Figura 80) (Villegas, 2013, p. 53). Esta obra le valió el reconocimiento y una beca en Europa en el gobierno de Manuel Pardo.

Figura 80

Hernández, Daniel. (1872). La muerte de Sócrates (Fuente: Pinacoteca BCRP)



3.3.1.1. Segunda etapa: 1873-1917

Con 17 años, Daniel Hernández viajó a París con el entusiasmo de realizar sus aspiraciones y una pensión establecida de 250 francos (Zúñiga, p. 95). Sin embargo, tras un único desembolso el gobierno dio por terminado el apoyo ofrecido debido a escasez

de fondos en las arcas fiscales. Esta decisión obligó a Hernández a vender en las calles cuadros de temática paisajística y de retrato.

Así, con esmero, Hernández ganó la opinión favorable de la exigente *Ciudad luz* y pronto gozó de estabilidad económica debido a la demanda que recibieron sus retratos y cuadros de género. No obstante, el prestigio ganado, Hernández se trasladó a Italia a sugerencia de Ignacio Merino (1817-1876), donde permaneció durante 11 años.

Una vez instalado, inició estudios en la Academia de Roma e incursionó "en todos los géneros pictóricos: el retrato, el cuadro costumbrista y anecdótico, el paisaje y excepcionalmente, la decoración" (Lavarello, 2009, p. 180). Además, se relacionó con el círculo de pintores hispanos en Roma, concurrido por los maestros españoles Francisco Pradilla y Mariano Fortuny, entre otros.

Durante los años 1893, 1894 y 1895 participó en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Franceses en el Salón de París. Años después, en 1899, ganó la Segunda Medalla y, al siguiente año, la Medalla de oro, el título de Caballero de la Legión de Honoren el grado de Oficial, en la Exposición Universal de París (Monografía histórica y documentada de la Escuela de Bellas Artes, 1922, p. 14).

Conseguido el renombre, sus obras se reprodujeron en las portadas de semanarios como el barcelonés *Ilustración Hispano Americana* (Sabogal citado por Palomino, 1988) y revistas como *Prisma* (1905). Así mismo, la influencia del impresionismo en cuanto a técnica, temática y actitud frente los espacios tradicionales de producción de obras, condujo a que Hernández desarrolle el retrato y las series de perezosas (Figuras 81 y 82), jóvenes mujeres recostadas en escenarios interiores en composiciones cargadas de sensualidad. Como lo menciona Juan Manuel Ugarte Eléspuru:

Su tratamiento del color es, a veces artificioso, inclusive parece haber empleado efectos de la iluminación eléctrica, con su reflejo y contra reflejos de gamas claras y brillantes. Fue la época de las que llamadas "perezosas" en la que se complace en presentar a jóvenes y mujeres "bonitas" lo que es diferente de belleza invariablemente yacentes o acostadas sobre cojines, divanes, como profusión de sedas rutilantes y mal cubrientes de sus apetecibles desnudeces, cuyo éxito comercial ya hemos indicado. (Ugarte Eléspuru, s.f.)

Figura 81

Hernández, Daniel. (1906). *La perezosa* (Museo de Arte de Lima)

Figura 82

Hernández, Daniel. (1903). *Efecto de luz artificial* (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 133)



Estas obras recibieron elogios del público francés, quienes vieron en Hernández un avistamiento del presente. Como lo explica Héctor Escobar (2018):

hay otro Hernández que mira el presente. Como en *La perezosa* (1899) o *Amor Cruel* (1900) y cambia el estudio de las vestimentas antiguas por la moda, este segundo Hernández pinta desde su experiencia visual. [...] Aquí se advierte el predominio de la pintura por sobre el dibujo, el uso del empaste y de una paleta mucho más suelta y libre. En este segundo Hernández hay una vinculación con la tradición impresionista y con el luminismo español. Es decir, Hernández pinta el presente y dibuja el pasado. (Pp. 199-200)

Así, *otro Hernández que mira el presente* alude a un artista que además de ejecutar obras historicistas no es ajeno al cambio y bebe de las corrientes que a él llegan. Representa el vínculo del artista de la Academia con la época, con la modernidad.

3.3.1.2. Tercera etapa: 1918-1932

El panorama general del Perú respecto a las artes y la enseñanza de estas se concentraba en la Academia Concha (1893), el taller de Teófilo Castillo en la Quinta Heeren (1906) y el Círculo Artístico de Lima (1919). Iniciativas privadas a falta de un programa

institucional que brinde la profesionalización en arte a quienes no podían acceder a una formación en el extranjero.

Ante esto, el presidente José Pardo y Barreda decretó la creación de la Escuela de Bellas Artes y ofreció su dirección a Daniel Hernández. Para el investigador Carlos Zúñiga (2017):

en la decisión [de la elección de director] gravitó en el ánimo del presidente de la República, la visión futurista del pintor Enrique Domingo Barreda Laos, la perseverante tarea de la escritora Zoila Aurora Cáceres (Evangelina) y el entusiasmo del R. P. Manuel Ignacio Hernández, miembro de la Orden Dominicana y sobrino del maestro, quienes influenciaron para que el cargo recayera en Daniel Hernández. (P. 98)

La elección de Hernández para el cargo de director, no obstante, fue bien recibida. Prueba de ello son los registros y datos diarios como revistas de la época (Variedades, 6 de abril de 1918; El Comercio, 30 de agosto de 1918; La Crónica, 16 de abril de 1919). Incluso su arribo del vapor *Urubamba* aconteció un recibimiento oficial con gran concurrencia de amigos y simpatizantes.

Pero el afecto no era injustificado. Su empatía y sensibilidad lo llevaron a asumir responsabilidades institucionales e incluso de carácter personal de sus alumnos.

Respecto a esto, el exdirector de la ENBA entre los años 1943-1945 y 1950-1956, Germán Suárez Vértiz (1897-1975) menciona que Hernández solventó a cuenta propia los costos de la Escuela, desde modelos hasta sueldo de profesores, durante un año. Incluso adquirió ataúdes para las familias de alumnos de escasos recursos (Zúñiga, 2017, p. 107). Se comprende, entonces, no solo la gran estima, admiración y gratitud que recibió sino su compromiso con el país y la educación.

Las obras que se ubican en este período de tiempo pertenecen a temáticas locales, en clara fijación y preocupación por el contexto, como se aprecia en sus cuadros históricos: *Saludo al presidente Leguía* (1921) (Figura 83), *La capitulación de Ayacucho* (1924) (Figura 84) o *La muerte de Sócrates* (Figura 80). Estos trabajos se alejaron de la factura luminosa y ágil pincel del academicismo de la *Belle Époque*.

Figura 83

Hernández, Daniel. (1921). *Saludo al presidente Leguía* (Fuente: Pinacoteca BCRP)



Figura 84

Hernández, Daniel. (1924). *La capitulación de Ayacucho* (Fuente: Pinacoteca BCRP)



Así pues, la técnica europea que con Hernández llegó a Perú en 1918 ya no utilizó los empastes expresivos para entonaciones agrisadas y matizadas. A cambio de las atmósferas interiores de sus *perezosas*, fue por un colorido sobrio y congruente.

Son de esta etapa pictórica los lienzos *Pizarro a caballo* (1929), el *Retrato de San Martín* (1923), el *Retrato de Francisco Bolognesi* (1924). También, los retratos de los libertadores San Martín (1919) (Figura 85) y Simón Bolívar (1919) (Figura 86).

Figura 85

Hernández, Daniel. (1919). Retrato de Don José de San Martín (Hemiciclo principal, Congreso del Perú, Villegas 2019:1)

Figura 86

Hernández, Daniel. (1919). Simón Bolívar (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 141)



3.3.2. El luminismo español en los retratos de los libertadores José de San Martín y Simón Bolívar

3.3.2.1. El retrato de Don José de San Martín

Para la celebración de cien años por el centenario de la independencia produjo un resurgir de imágenes. Una de ellas fue la representación del libertador Don José de San Martín (1778-1850), de vida militar argentino y uno de los protagonistas de la gesta independentista de Perú, Argentina y Chile.

Así, la independencia de cien años, la vigencia de Don José de San Martín en el imaginario colectivo lo convirtió en el héroe más recordado. Cabe recordar que el evento principal en las actividades oficiales por la independencia se dio en la plaza San Martín en homenaje al Monumento a San Martín.

No obstante, el de la plaza no sería el primer ni el único monumento erigido al libertador, sino que sería el inaugurado el 30 de julio de 1903, en el puerto del Callao. Después, el obelisco del escultor italiano Piero Nicole, erigido en el Parque de la Exposición, el 30 de agosto de 1906 (Villegas, 2015, p. 60). Desde la trinchera de la pintura,

Daniel Hernández realizó la obra después de su llegada al Perú, en 1919.

De esta manera, Hernández realizó un retrato que representa al defensor Don José de San Martín (Figura 87) en un plano entero de composición abierta y centrada. Aparece con ambos pies sobre el suelo, en un leve *contraposto* que genera cierto movimiento dentro del estatismo de la pose. Además, la frontalidad de su cuerpo contrasta con el ligero giro de su cabeza y rostro firmes, el cual permite la visión de la escarapela de su bicornio.

Figura 87

Hernández, Daniel. (1919). *Don José de San Martín (Hemiciclo principal, Congreso del Perú, Villegas 2019:1)*



Al mismo tiempo, el reposo del personaje se rompe con el movimiento de sus ropajes. Una capa larga con cuello de tirilla duro y esclavina atada dejando entrever el atributo de su jerarquía en el entorchado dorado del cuello de su chaqueta de uniforme militar con una única fila de botones en la zona central del pecho. Viste también pantalones blancos ceñidos por un fajín bicolor y botas altas de montar. También, sostiene con una mano su capa y con la otra un sable con dragona de cordón de hilo trenzado dorado.

La iluminación es natural y proviene desde el extremo superior derecho, prolongando una sombra detrás del personaje. Esta, contrapone la presencia de los dos soldados realistas junto a sus dos caballos en el segundo plano. El tercer plano es un paisaje montañoso en tonos azules, producto de la perspectiva atmosférica.

Asimismo, para la realización de este retrato, el pintor tomó como referencia el retrato de San Martín que el Mariscal Miller (1795-1861) (Figura 88) publicó en sus memorias con la aprobación del libertador. Como se ve, esta referencia continuó siendo utilizada en otros retratos como en el ubicado en el Museo Histórico Nacional de Argentina

(Figura 89). De igual manera, en trabajos posteriores, Hernández utilizó la misma referencia con ligeros cambios como la ausencia del bicornio o la vestimenta (Figuras 90 y 91).

Figura 88

Retrato de José de San Martín que el Mariscal Miller publicó en sus memorias en 1829 (Fuente: Museo Histórico Nacional de Argentina)

Figura 89

Retrato de José de San Martín (ca. 1827) (Fuente: Museo Histórico Nacional de Argentina)



Figura 90

Hernández, Daniel, (1919). Don José de San Martín [detalle] (Hemiciclo principal, Congreso del Perú, Villegas 2019:1)

Figura 91

Hernández, Daniel, (1923). Retrato de Don José de San Martín [detalle] (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 141)



3.3.2.3. El retrato de Simón Bolívar

Así como el arte oficial utilizó la figura de José de San Martín para establecer vínculos con el presidente Leguía, con la de Simón Bolívar (1783-1830) sucedió lo mismo. Bolívar, como figura destacada al conmemorarse los cien años de la independencia peruana, tuvo una presencia, aunque menos notoria, importante para la consolidación del modelo de líder que desde la presidencia Leguía quiso asumir.

El retrato de Simón Bolívar (1919) (Figura 92) comparte muchas de las características que el retrato de San Martín comentada anteriormente. Así, nos encontramos frente a una composición abierta y centrada en un escenario austero y sobrio que pareciera la continuación del lienzo anterior. Sin embargo, la línea de horizonte en este ha descendido de tal manera que ya no aparecen los soldados y caballos, sino que lo acompaña un cielo cargado de nubes.

Figura 92

Hernández, Daniel. (1919). Simón Bolívar (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 141)



Simón Bolívar aparece de perfil, con un paso adelantado y las manos empuñando su sable. Su semblante imperturbable advierte la envergadura de su vestimenta de general en jefe. Así, viste la casaca azul turquí en clara referencia al retrato realizado por José Gil de Castro (1785-1841) (Figura 93). En este se especifican detalles que continuaron los artistas en sus representaciones del libertador. De esta manera, son reproducidas las charreteras doradas de gruesos canelones o los entorchados sobre los rojos del peto, el cuello y botamangas. Bolívar también, viste una capa larga con cuello de tirilla y esclavina que pende de un hombro, botas altas con espuelas y una dragona colgante.

Figura 93

De Castro, Gil. (ca. 1823-1825). Retrato de Simón Bolívar (Fuente: Palacio Federal Legislativo, Caracas, Venezuela)



En efecto, la solemnidad y prestancia de la representación de Simón Bolívar fueron elementos clave para sostener el programa político de la Patria Nueva. Además, el tratamiento y técnica de Daniel Hernández otorgaron nuevos significados de los que nos encargaremos a continuación.

3.3.2.4. El luminismo español en los retratos de Hernández

Es crucial subrayar la formación de Daniel Hernández vinculada al círculo de artistas españoles, con quienes se relacionó durante su etapa de estudio en la Academia Española de Roma. Para el investigador Fernando Villegas (2013) es posible observar la influencia de Fortuny en la temática y técnica empleadas en los primeros trabajos de Hernández (pp. 509-510). A su vez, añade: "Bajo la influencia del español, la paleta del peruano [Hernández] adquirió una gran gama cromática, efectos de luz, pincelada suelta, rápida y un marcado gusto por el detalle" (Villegas, 2013, p. 53).

Lo anterior se evidencia al comparar ambos lienzos con una obra del luminista Mariano Fortuny para observar cómo se da uso al efecto de la luz. En la Figura 94 se contrasta la absorción de intensidad lumínica y se aprecia una paleta de colores claros compartida.

Figura 94

Comparación de las obras de Hernández con *El arcabucero* (1871) de Mariano Fortuny.



Como se evidencia, la composición abierta y centrada de los retratos de los libertadores es similar a la de *El arcabucero* (1817) de Mariano Fortuny. La baja línea de horizonte también permite que la figura de pie destaque en un fondo árido con la proyección de la sombra otorgando corporeidad al personaje.

Mención aparte recibe el elemento lumínico, el cual resalta las vestimentas. En el caso de la obra del español con él se destaca el peto metálico y los pliegues de las calzas abombadas. Aquí también, el estatismo se rompe con la anteposición de un pie con otro a diferencia de otras obras como *Un marroquí* (1869).

Por otro lado, el trabajo en el paisaje de ambas obras se compone de pinceladas rápidas y gruesas que, en los tres retratos, contrastan con el tratamiento puntual del personaje. Así, se obtiene una atmósfera texturada pero verosímil.

El luminismo español que trajo consigo Daniel Hernández también se evidenció en las siguientes obras que realizó. Así, en la copia del retrato de Simón Bolívar realizado en 1925 el pintor responde frente al lienzo según su aprendizaje de la técnica española.

De manera análoga, el retrato del libertador (Figura 95) dialoga con el tratamiento pictórico de Joaquín Sorolla² logrado únicamente con la pintura *plein air*. En concreto, en su obra *Clotilde en la playa* (1904) (Figura 96), el prolífico valenciano da cátedra del

² En una entrevista para la revista *Varietades* en 1923, Daniel Hernández manifestó su preferencia por los maestros españoles, en especial por Velásquez, en el pasado, y Sorolla y Zorn, en el presente (ver anexo 4)

luminismo español con su radiante iluminación y suaves sombras. Estos juegos tonales son recreados por Hernández quien, aunque en una composición sencilla, demuestra la riqueza cromática en el tratamiento de los tonos claros de las nubes en el cielo.

Figura 95

Hernández, Daniel. (1925). Simón Bolívar [detalle] (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 141)

Figura 96

Sorolla, Joaquín. (1904). Clotilde en la playa [detalle] (Fuente La casa-museo de Joaquín Sorolla)



Al mismo tiempo y sin ánimos de ocultarlo, Hernández demuestra la técnica que Sorolla utilizó en la mayoría de sus obras marinas. Muestra de ello es la manera en que el peruano ilumina el pantalón del libertador (Figura 97) con el reflejo amarillo de la luz que rebota desde el suelo. Como se muestra, los estudios de Joaquín Sorolla lograron que, en *Después del baño* (1908) (Figura 98), la ejecución de las iluminaciones sobre telas blancas no enceguezca, sino todo lo contrario, creen nuevas y enriquecedoras gamas tonales que permiten que el blanco destaque como elemento protagónico.

Figura 97

Hernández, Daniel. (1925). *Retrato de Simón Bolívar [detalle]* (Municipalidad Metropolitana de Lima – Pinacoteca Municipal Ignacio Merino 2005: p. 141)

Figura 98

Sorolla, Joaquín. (1908). *Después del baño [detalle]* (Fuente: La casa-museo de Joaquín Sorolla)



3.3.3. Conclusiones

Se puede concluir en este subcapítulo que existe una relación directa entre el luminismo español y el trabajo pictórico de Daniel Hernández. Comprobar el vínculo entre el fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la tradición española contradice la ideade que Hernández fue un pintor rígido academicista. Y contradice la idea de que la Escuela Nacional de Bellas Artes fue un recinto de rígido academicismo. Este subcapítulo comprueba que la identidad de la pintura peruana, en sus orígenes como una profesión, está vinculada con la tradición española.

3.4. Conclusiones generales

Como parte de las conclusiones generales, se puede afirmar que la escuela luminista española de pintura es un referente muy importante para la historia del arte y para Daniel Hernández, fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes. De esta manera, desde su fundación, la ENBA ha tenido como referente la escuela española, es el mismo Hernández que se forma en España y el que trae la escuela a Lima.

Esta misma manera de entender la pintura se ve reflejada en los retratos de los libertadores, en el contexto del primer centenario del Perú. Hernández recibió el encargo de retratar a los libertadores criollos de la independencia, San Martín y Simón Bolívar, y el protagonista de los cuadros es la luz y las capas de veladuras para crear el color.

También, se puede afirmar que en el contexto del primer centenario del Perú existió un uso político de la imagen. Y esto es importante. Por primera vez, el arte estuvo en el centro de los debates políticos. La imagen de los libertadores históricos estuvo vinculada con la de Augusto B. Leguía, presidente del Perú.

Al mismo tiempo, todo este conocimiento generado sirvió para la creación de la exposición *Los Nuevos Libertadores*. En esta muestra, se exponen nuevos paradigmas de libertadores, desde el expresidente Juan Velasco Alvarado hasta los y las campesinas que trabajan en el campo. Ahora, el luminismo deja de ser patrimonio de los libertadores criollos y regresa al pueblo.

Por último, esta investigación se encuentra relacionada con la experiencia del tesista, pues sus padres fueron beneficiarios de las reformas agrarias, lo que generó un cambio positivo en sus vidas. Tales cambios positivos permitieron solventar los gastos que significaron estudiar artes plásticas en la ENSABAP. Así, la pintura es el punto de encuentro entre las políticas reformistas, la identidad de la pintura de la ENSABAP y la formación del artista-investigador.

CAPÍTULO IV: DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA Y CURATORIAL:

Exposición: *Los Nuevos Libertadores*

4.1. Relación de obras o insumos presentados

La presente exposición se llama *Los Nuevos Libertadores* y presenta nueve pinturas con la técnica del óleo sobre lienzo. Estas pinturas se basan en una reinterpretación del lenguaje luminista del pintor Daniel Hernández, en el contexto de la pintura de los libertadores en el Centenario del Perú (1919). Al mismo tiempo, esta propuesta visual se sostiene en la tesis: *La influencia del Luminismo español en los cuadros de los libertadores José de San Martín (1919) y Simón Bolívar (1919), de Daniel Hernández (1854-1932)*. Es decir, las obras aquí presentadas son la traducción plástica de la investigación histórica de esta tesis.

Estas obras dialogan de manera directa con el pasado al reinterpretar la figura de los libertadores, San Martín y Bolívar. De ahora en adelante, el libertador ya no será la figura criolla y varonil vinculadas con el mundo de la costa. Sino que aparecen nuevos libertadores, como Juan Velasco Alvarado (1910-1977), el libertador del mundo andino, o los nuevos protagonistas del bicentenario del Perú (2021-2024): los campesinos y campesinas, el mundo andino.

La relación de obras a presentar en la exposición se inicia con *El taita Velasco como Libertador* (Figura 99), un óleo sobre lienzo que representa al general Juan Velasco Alvarado (1910-1977), quien lideró la reforma agraria entre 1968 y 1975. La composición presenta la figura humana frente al espectador y con una luz extrínseca. La paleta de colores está tomada del luminismo y de las pinturas de Daniel Hernández, todo representado con la técnica del óleo sobre lienzo. Ahora, ya no se representan los héroes criollos del Centenario, sino que se reivindica la figura del General Juan Velasco Alvarado como libertador del mundo andino.

Figura 99

Paricahua, Obiedo. (2020). óleo sobre lienzo. El taita Velasco como Libertador (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



La figura Juan Velasco Alvarado es particularmente significativa en esta propuesta, pues el expresidente del Perú (1968-1975) en 1969 promulgó el Decreto Ley n.º 17716, conocido como la Ley de Reforma Agraria. Esta ley cambió la estructura de propiedad de la tierra en el Perú y expropió los grandes latifundios y los reemplazó por un modelo de distribución de la propiedad rural: la tierra es para quien la trabaja.

Gracias a esto, grandes comunidades campesinas dejaron una economía semifeudal para convertirse, gracias a la expropiación de las tierras, en beneficiarios y nuevos propietarios de las tierras que ellos trabajaban. Y entre los miles de beneficiarios de la reforma, estuvieron los padres del redactor de esta investigación. Luego de la reforma, y desde su trabajo como campesinos, ellos pudieron enviar a este investigador a estudiar arte a la capital.

De esta manera, la figura de Velasco se convierte en la del nuevo libertador y, por lo tanto, le corresponde la composición de San Martín. Al igual que en el cuadro de Daniel Hernández de 1919, el libertador está erguido, posee el sable como atributo de su autoridad y mira al horizonte. De fondo está el pueblo campesino en su jornada de trabajo. Así, la

iconografía del libertador ha sido resignificada, el gesto libertador no se limita a un grupo de élite, un 28 de julio en tierras costeñas. Ahora el grito de esperanza, futuro y libertad también incluye al campesino.

La segunda pintura para la exposición se titula *Justo Apaza, en el Valle de Pisco* (Figura100) y utiliza una composición abierta para representar, mediante la técnica del óleo sobre lienzo, a un campesino. Aquí, el ideal de belleza se ha desplazado, descolonizado, independizado.

La belleza reside ahora en la idea de trabajo, el campesino es retratado con su atributo, con su *chaquitacla*, su instrumento de diario, lejos de cualquier idealismo. Cómo parte del proceso de la Reforma Agraria de Velasco Alvarado, el campesino ahora solo depende de la tierra para cambiar su destino, ha alcanzado la independencia gracias a su esfuerzo y trabajo.

Figura 100

Paricahua, Obiedo. (2020). Justo Apaza, en el Valle de Pisco, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



La siguiente pintura que conforma esta exposición se llama *El trabajo nos hará libres* (Figura 101) y representa la constante promesa de un futuro mejor. Es una composición con luz extrínseca y con técnica luminista que representa el camino de la libertad. En este óleo sobre lienzo, los campesinos están de espaldas a nosotros porque somos testigos de su camino, siempre hacia adelante. Ambas figuras están trabajando en dirección al punto de fuga con la seguridad que su trabajo los hará libres.

Figura 101

Paricahua, Obiedo. (2020). *El trabajo nos hará libres*, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



De igual manera, la pintura titulada *La Yunta* (Figura 102) visualiza el trabajo campesino. En este caso, la obra establece un diálogo con el escultor peruano Ismael Pozo (1905- 1959) y su emblemática escultura de bronce de igual nombre: *La yunta* (1932), situada en el Paseo de los Héroes Navales, frente al Palacio de Justicia. Al igual que en la escultura, la composición cerrada presenta a un trabajador del campo en pleno proceso de arar la tierra con dos bueyes. En el presente óleo sobre lienzo, el campesino mira fijamente al espectador y lo confronta, lo desafía a seguir su rutina de trabajo que incluye dominar las fuerzas de la naturaleza encarnada en los animales. La elección de Ismael Pozo (Huancayo, 1905 - Lima, 1959) no es gratuita, alumno fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes, siempre mostró interés en visualizar el mundo campesino desde su propia mirada migrante.

Figura 102

Paricahua, Obiedo. (2020). *La Yunta*, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



La quinta obra es *El Pan de cada día* (Figura 103), una acuarela sobre papel que utiliza una composición cerrada para representar a una mujer campesina mientras hace sus labores de campo. Gracias a la técnica del luminismo, se puede representar entre una luz frontal y la sombra que se genera un contraste muy marcado. Ahora, el trabajo de la mujer campesina es tan importante que eclipsa al sol. El pan de todos los días solo es posible con el trabajo de la tierra.

Figura 103

Paricahua, Obiedo. (2020). *El Pan de cada día*, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



Por su parte, *En la tierra como en el cielo* (Figura 104) es un óleo sobre lienzo de composición estática y cerrada que utiliza la técnica del luminismo para presentar a un trabajador del campo en su momento de pausa. El campesino está cansado, agotado, descalzo y al sol, pero con dignidad. La luz extrínseca crea el volumen de una figura humana que está erguida, esperando el futuro mientras observa lo que le queda por trabajar. El personaje está tocando la tierra con los pies, tierra que para él ahora es su cielo

Figura 104

Paricahua, Obiedo. (2020). En la tierra como en el cielo, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



El desembarco de la Fuerza Militar Peruana (Figura 105) es un reconocimiento a los militares, héroes anónimos responsables de la pacificación del Perú. En este caso se recurre a una composición dinámica y abierta para sugerir el movimiento, la vitalidad y el protagonismo de las fuerzas armadas y su apoyo y dedicación hacia los grupos más marginados de la comunidad. La composición está dividida por una gran diagonal que atraviesa todo el espacio. Esto es una traducción en términos visuales del lugar de las fuerzas militares en la historia.

Figura 105

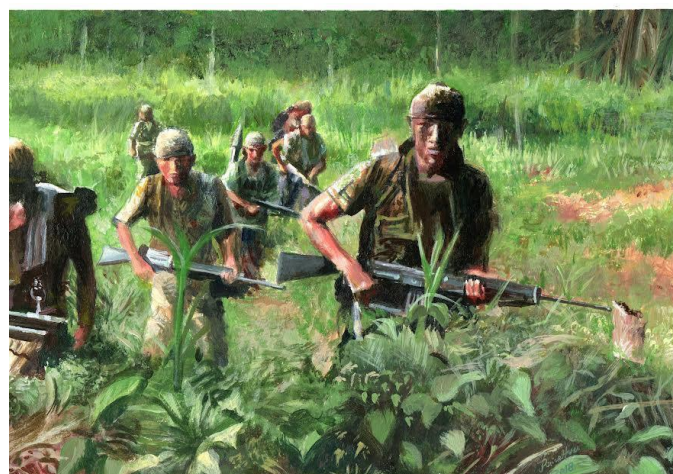
Paricahua, Obiedo. (2020). *El desembarco de la Fuerza Militar Peruana*, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



En el óleo sobre lienzo *Naturaleza* (Figura 106) muestra a los soldados del Ejército del Perú como parte de un paisaje, todo verde, mimetizados con la naturaleza. Es un óleo sobre lienzo que utiliza una composición abierta y dinámica para presentar a los anónimos soldados de las fuerzas armadas como parte del paisaje. Los héroes anónimos son extraños al paisaje, son hijos de la tierra, y al mismo tiempo, avanzan firmes hacia nosotros y nos confrontan. Cómo en 1969, el ejército está a la vanguardia y nos indica el camino a seguir.

Figura 106

Paricahua, Obiedo. (2020). *Naturaleza*, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



Por último, el óleo sobre lienzo *Un nuevo atardecer* (Figura 107) presenta una mujer del campo luego de sus labores de diario, no es una imagen idealizada como en el indigenismo, por el contrario, es una mujer cansada después de recoger el fruto de su trabajo y del campo. La composición estática y cerrada muestra a una figura humana femenina con el rostro en alto, con la seguridad de haber cumplido con el día.

Figura 107

Paricahua, Obiedo. (2020). Un nuevo atardecer, óleo sobre lienzo, (Fotografía digital por Obiedo Paricahua)



De esta manera, el íntegro de estas obras se integran y se desprenden de la investigación sobre los libertadores, Daniel Hernández y el luminismo. La técnica empleada busca generar el color en capas de veladuras, al mismo tiempo que tiene un equilibrio entre dibujo y pintura.

Este cuadro, al igual que todos los de esta exposición, reivindican el trabajo campesino inserto en una nueva economía. El yanacónaje, sistema de explotación y trabajo no remunerado, ha quedado en el pasado. El hacendado ha perdido las tierras, el campesino ha recuperado su trabajo. Al mismo tiempo, aparecen referencias al Ejército del Perú y a Juan Francisco Velasco Alvarado, jefe del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, quien dirigió y ejecutó en 1979 la Reforma Agraria.

Por último, el contenido íntegro de las obras fue producido en el lapso de la crisis sanitaria por COVID-19 (2020) y son un testimonio de resistencia a la adversidad desde el arte.

4.3. Materiales, técnicas y procesos

Las herramientas para la exposición de *Los Nuevos Libertadores* están conformadas por óleos sobre lienzo (08 piezas) y acuarela (01 pieza). El uso de estos materiales y de la técnica permiten retomar el diálogo con la pintura luminista española y Daniel Hernández, director fundador de la *Escuela Nacional de Bellas Artes*. El proceso creativo incluye el estudio de la pintura de los grandes maestros en España como *El Greco* (1541-1614), Diego Velázquez (1599-1660), mas José de Ribera (1591-1652), así mismo, Esteban Murillo (1618-1682) y Francisco de Goya (1746-1828), fundadores de la pintura española en el contexto del barroco.

Luego, el proceso creativo establece una continuidad en la pintura española con Mariano Fortuny (1838-1874) y Joaquín Sorolla (1863-1923), aparece la escuela Luminista. En este punto, se entiende el manejo y uso de la luz natural como una respuesta española al impresionismo francés.

Por otro lado, el auge del realismo social y su paulatino giro de los temas de historia fue representado magistralmente por Joaquín Sorolla, representante de la escuela valenciana, la cual posee dos vertientes: la escuela de Sitges y la de Valencia. La primera, influenciada por Francia y escuelas anteriores como la de Barbizon; y la segunda, por el trabajo del paisaje naturalista de Carlos Haes, impulsor de la enseñanza en la Academia de San Carlos (Valencia). Así, Joaquín Sorolla, tras recibir el influjo de los efectos de la luz en el paisaje rural de sus maestros y compañeros, desarrolló el cromatismo y lo propuso como eje principal del paisaje español. De esta manera, forjó una de las características principales del luminismo español.

Dentro de todos los movimientos artísticos, el luminismo fue el que más influenció a Daniel Hernández (1856-1932), fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1918). Al mismo tiempo, el estilo luminista fue la primera escuela pictórica que comienza la profesionalización artística en el Perú, ya que Daniel Hernández fue director de la ENBA, pero también fue docente del curso de pintura hasta su muerte en las instalaciones de la ENBA en 1932.

De esta manera, el uso de los materiales y la técnica están directamente relacionados con la búsqueda de una identidad en la pintura. En sus inicios, la ENBA encontró, en la pintura, como maestros al luminismo y a Hernández. Así, se justifica el uso del óleo sobre lienzo como técnica, y materiales, pues permite continuar y rescatar una tradición dentro del arte peruano. Por último, el proceso creativo para la elaboración de las

obras se sustenta en una profunda investigación sobre la pintura española, Daniel Hernández y las pinturas de los libertadores en el contexto del primer centenario del Perú (1921-1924).

4.4. Aspectos artísticos, valores comunicacionales y estéticos

La presente exposición *Los Nuevos Libertadores* sostiene una idea de belleza basada en el dominio técnico del óleo sobre lienzo. Pero es un dominio enlazado a una tradición: la del luminismo. Y desde este espacio formal comunica y resemantiza la categoría del héroe en el contexto de las celebraciones por el primer centenario de la independencia del Perú. Así, la belleza está en develar lo que antes estaba oculto, en comunicar que ahora los y las trabajadoras del campo, y no solo los libertadores criollos, son parte de un ideal de lo bello.

CAPÍTULO V: MONTAJE E INSTALACIÓN

5.1. Análisis y descripción del espacio

El montaje e instalación de la exposición *Los Nuevos Libertadores* se desarrollará en la Sala de Usos Múltiples de *Arcadia Mediática* (AM SUM), ubicada en el jirón Rufino Torrico 885 2do. piso, en el distrito de Cercado de Lima. La elección de este espacio se debe a la intención de integrar la exposición dentro de un circuito cultural en el Centro Histórico de Lima. El espacio dialoga con el Centro Cultural de la Escuela de Bellas Artes, la sala de exposiciones Pancho Fierro, la sala de exposiciones del Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y la Casa de la Literatura. Además, la elección de esta sala permite aprovechar el público que visita los diferentes museos del Centro Histórico, así como los turistas que recorren el Damero de Pizarro.

Además, el diseño rectangular de la sala de exposición, y carácter íntimo de la misma, permite tener todas las obras a disposición del espectador. El contacto visual con el íntegro de las obras no está condicionado por limitaciones físicas. De esta manera, el espectador podrá identificar la paleta de colores que predomina en las obras y sentirse integrado con las pinturas.

5.2. Guion museográfico para la exposición *Los Nuevos Libertadores*

El presente guion es la parte creativa del proceso de investigación sobre la escuela luminista en el contexto del primer centenario del Perú. Del proceso creativo se deriva la presente exposición *Los Nuevos Libertadores*.

5.2.1. Título

La propuesta se titula *Los Nuevos Libertadores*.

5.2.2. Aspectos generales

El presente guion se desarrollará del 15 de enero al 15 de febrero del año 2022 en la Sala de Usos Múltiples de *Arcadia Mediática* (AM SUM), ubicada en el jirón Rufino Torrico 885 2do. piso, en el distrito de Cercado de Lima. La muestra lleva por nombre *Los*

Nuevos Libertadores y es una exposición de nueve óleos sobre lienzo del artista bellasartino Obiedo Paricahua. Tiene la curaduría de Héctor Omar Escobar Tapia y desarrolla la temática de los nuevos paradigmas libertadores desde la técnica de la pintura luminista.

5.2.3. Lugar de la exposición

La Sala de Usos Múltiples de *Arcadia Mediática* (AM SUM) (jirón Rufino Torrico 885, Centro Histórico de Lima)

5.2.4. Objetivo de la exposición

La exposición *Los Nuevos Libertadores* tiene por objetivo visualizar nuevos paradigmas de la idea de libertadores mediante el uso de la pintura luminista y el óleo sobre lienzo.

5.2.5. Audiencia

5.2.5.1. Edad de la audiencia

La edad del público varía entre los 16 y los 60 años, reflejo de la edad promedio de los asistentes al circuito cultural del centro de Lima.

5.2.5.2. Ergonomía

La sala de exposición se sitúa en el segundo nivel de la Sala de Usos Múltiples de *Arcadia Mediática* (AM SUM). La sala brinda accesos con elevador para las personas en situación de discapacidad y reúne las características necesarias para una adecuada visualización de las obras por parte de los espectadores.

5.2.5.3. Número de visitantes previstos

Se ha previsto una asistencia de 2.000 personas durante el mes de exposición.

5.2.5.4. Motivación

La exposición *Los Nuevos Libertadores* se enmarca en las celebraciones por el *Bicentenario de la independencia del Perú* (1821-2021) y propone una reflexión sobre la imagen de los libertadores históricos y los nuevos libertadores. Es una mirada que propone un nuevo libertador, Juan Velasco Alvarado, y otros libertadores del pueblo.

5.2.5.5. Nivel de conocimiento

Esta exhibición no demanda conocimientos previos, se puede entender desde las herramientas curatoriales que la sala ofrece.

5.2.5.6. Género

La exhibición se dirige al público en general, sin diferencia de género.

5.2.6. Justificación

La exposición *Los Nuevos Libertadores* se justifica en la necesidad de resignificar la imagen de los libertadores en el contexto del Bicentenario de la independencia del Perú. El beneficiario directo de esta exposición son los libertadores históricos del centenario y los nuevos del bicentenario, porque esta exposición debate la construcción de su imagen desde la pintura. El beneficiario indirecto de esta exposición es la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, porque se visualizará como un espacio de investigación y producción plástica.

5.2.7. Periodo

Esta exposición abarca desde el 15 de enero de 2022 al 15 de febrero de 2022.

5.2.8. Política y contexto

Los Nuevos Libertadores es una exposición que se contextualiza dentro de las políticas de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, que buscan promover la profesionalización artística y potenciar el perfil del artista- investigador.

5.2.9. Longevidad y reutilización

Los materiales de la exposición están conformados por nueve obras (ocho óleos sobre lienzo y una acuarela), el material puede ser trasladado y no presenta problemas de deterioro o decoloración. Los soportes de las obras no pueden reutilizarse, son piezas únicas.

5.2.10. Seguridad

Los requisitos de seguridad son:

01 agente particular para el interior de la sala de exhibición

01 agente particular para la puerta de ingreso

01 cámara - CCTV para el interior de la sala

5.2.11. Mantenimiento y reparación

La exhibición no necesita mantenimiento. En caso de vandalismo, deterioro o accidente, las piezas pueden ser retocadas.

5.2.12. Gráficos del montaje e instalación

En la tabla 1 se especifican los requerimientos para el montaje y la instalación de acuerdo al contenido del material expositivo:




Tabla 1

Requerimientos para el montaje y la instalación de acuerdo al contenido del material expositivo:

| Ítem | Tema | Contenido | Material expositivo | Apoyos |
|------|--|--|--|--|
| 1 | Imagen figurativa de un personaje de pie y paisaje de fondo. Esta obra del libertador de Juan Velasco Alvarado (1910-1977), se realizó y se extrajo el rostro de una fotografía anónima en blanco y negro. En este lienzo se representó al expresidente de cuerpo completo integrado en una escena de campo, en referencia al lugar donde radicó el pintor, el valle de Pisco. En el paisaje se permitió encontrar el color y la luz natural tomados como referencia del luminismo español. | 01 óleo sobre lienzo: <i>El taita Velasco como Libertador</i> (125 x 150 cm) |  | -Rótulo de la obra -Texto curatorial de la sala - Luz dirigida |

Paricahua, Obiedo. (2020). *El taita Velasco como Libertador* [óleo sobre tela]. Colección particular

| | | | |
|---|---|--|---|
| <p>Imagen figurativa consombrero y fondo de paisaje.</p> <p>2 En esta obra se representó a un campesino como un símbolo importante en la agricultura. Para su ejecución se tomó como modelos a los hermanos del autor. El paisaje fue extraído de diversos estudios de luz natural siguiendo la técnica del luminismo español.</p> | <p>01 óleo sobre lienzo:</p> <p><i>Justo Apaza, en el Valle de Pisco</i> (125 x 150 cm)</p> |  <p>Paricahua, Obiedo. (2020). <i>Justo Apaza, en el valle de Pisco</i> [óleo sobre tela]. Colección particular</p> | <p>-Rótulo de la obra</p> <p>-Texto curatorial de la sala</p> <p>- Luz dirigida</p> |
| <p>Dos imágenes figurativas que representan dos personas de espaldas y un paisaje de fondo.</p> <p>3 Esta obra se realizó con la finalidad de representar la constante promesa de un futuro mejor. Para ello se utilizó como modelos a los hermanos del pintor. Además, se recurrió a la realización de bocetos durante las jornadas de siembra y regadío de los canales en el valle de Pisco. De igual manera, el artista utilizó una composición con luz natural y técnica luminista.</p> | <p>01 óleo sobre lienzo:</p> <p><i>El trabajo nos hará libres</i> (98 x 148 cm)</p> |  <p>Paricahua, Obiedo. (2020). <i>El trabajo nos hará libres</i> [óleo sobre tela]. Colección particular</p> | <p>-Rótulo de la obra</p> <p>-Texto curatorial de la sala</p> <p>- Luz dirigida</p> |
| <p>Imagen figurativa con una figura humana frontal rodeado de dos animales.</p> <p>4 Esta obra representa el continuo desafío de seguir la rutina del trabajo, de dominar las fuerzas de la naturaleza encarnada en los animales. Para esto, la pintura se sirve del uso característico del luminismo español de la luz en los reflejos del agua. Gracias a esto, la yunta, o pareja de bueyes utilizados en las labores del campo, destaca en su movimiento e importancia como elemento clave en la preparación de la tierra para el sembrío del arroz.</p> | <p>01 óleo sobre lienzo:</p> <p><i>La Yunta</i> (100 x 125 cm)</p> |  <p>Paricahua, Obiedo. (2020). <i>La Yunta</i> [óleo sobre tela]. Colección particular</p> | <p>-Rótulo de la obra</p> <p>-Texto curatorial de la sala</p> <p>- Luz dirigida</p> |

| | | | | |
|---|---|---|--|--|
| 5 | <p>Imagen figurativa a contraluz con paisajede fondo.</p> <p>Para esta obra se utilizaron diversas fotografías tomadas por el artista en su lugar de nacimiento, Huancané, Puno. Este paisaje le permitió aplicar las técnicas del luminismo español para resaltar la intensidad de la luz en el paisaje serrano.</p> | <p>01 acuarela sobre papel:</p> <p><i>El Pan de cada día</i> (50 x 60 cm)</p> |  | <p>-Rótulo de la obra</p> <p>-Texto curatorial de la sala</p> <p>- Luz dirigida particular</p> |
| 6 | <p>Imagen figurativa de espaldas con una mano a la cintura y paisaje de fondo.</p> <p>Esta obra es el producto de estudios de luz natural y bocetos en el valle de Pisco. Asimismo, la participación como modelo del hermano del artista le permitió representar a un trabajador del campo.</p> | <p>01 óleo sobre lienzo:</p> <p><i>En la tierra como en elcielo</i> (125 x 150 cm)</p> |  | <p>-Rótulo de la obra</p> <p>-Texto curatorial de la sala</p> <p>- Luz dirigida particular</p> |
| 7 | <p>Paisaje de composición abiertacon una diagonal verde.</p> <p>Esta obra partió de una fotografía anónima del desembarco en Ica y Chincha y recurrió a las características técnicas de luminismo español para representar la luz natural.</p> | <p>01 óleo sobre lienzo:</p> <p><i>El desembarco de la Fuerza Militar Peruana</i>(100 x 120 cm)</p> |  | <p>-Rótulo de la obra</p> <p>-Texto curatorial de la sala</p> <p>- Luz dirigida particular</p> |

8

Imagen figurativa de composición abierta con un grupo de personas rodeadas de paisaje.
Este cuadro parte de una fotografía anónima donde se prioriza la soltura del pincel en diferentes recorridos. Además, se parte de los tonos verdes de los arbustos según la tradición del luminismo español.

01 óleo sobre lienzo:

Naturaleza
(100 x 120 cm)



Paricahua, Obiedo. (2020). *Naturaleza* [óleo sobre tela]. Colección particular

-Rótulo de la obra

-Texto curatorial de la sala

- Luz dirigida

9

Imagen figurativa con un personaje femenino frontal con frutas.

La representación es tomada de una fotografía del pintor y prioriza el personaje como fuente. Además, incluye estudios de bocetos como atardeceres y paisajes del valle de Pisco, lo que le da sentido a esta composición con características del luminismo español.

01 óleo sobre lienzo:

Un nuevo atardecer
(100 x 120 cm)



Paricahua, Obiedo. (2020). *Un nuevo atardecer* [óleo sobre tela]. Colección particular

-Rótulo de la obra

-Texto curatorial de la sala

- Luz dirigida

5.2.13. Maqueta del montaje e instalación

La distribución de las obras en el espacio expositivo es la siguiente:



Fuente: Elaboración propia (2021) a partir de los planos proporcionados por Miguel Eduardo Valverde Robles³. (2021)

³ El autor de la tesis agradece a Miguel Eduardo Valverde Robles, curador de *Arcadia Mediática Lima*, por facilitarle el plano a escala 1/100 de la Sala SUM.

5.2.14. Texto curatorial

Los Nuevos Libertadores

Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza

La historia ha reivindicado a aquellos héroes de la independencia que llegaron desde lejos. Con un fervor casi religioso, sus imágenes cuelgan en las paredes de la memoria peruana. Y en efecto, la pintura fue cómplice. Contribuyó con sus formas y colores a la construcción del imaginario de los libertadores, le puso un rostro, les dio la solemnidad. Los libertadores históricos que llegaron del sur y del norte encontraron en el arte la posibilidad de extender su territorio liberado.

Sin embargo, hay un tipo anónimo de libertadores del cual desconocemos rostros. Para ellos, la batalla por la independencia no terminó en 1824. Doscientos años después siguen de pie en la batalla por la memoria. Con su trabajo continúan la transformación de sus vidas y se resisten a ser expropiados de la historia del Perú.

Ellos son los protagonistas de esta exposición, *los nuevos libertadores*. Con sus imágenes, la pintura recupera la capacidad de construir, cuestionar y ampliar imaginarios. Son los nuevos héroes, hijos todos de una reforma agraria que les da el pan de cada día.

CAPÍTULO VI: DIFUSIÓN Y DISTRIBUCIÓN DEL PROYECTO CURATORIAL

6.1. Estrategia y esquema de documentación: difusión, archivo y/o publicación

El material de difusión se compone de tres piezas gráficas. Así, se tiene un *flyer* o volante de mano, un afiche y un díptico. La jerarquía de estos tres elementos recae en la facilidad de distribución, así como también en la cantidad de información contenida. Cabe mencionar que las tres propuestas son de utilidad en medios físicos y digitales.

La estrategia publicitaria también considera la fijación de la información por parte del espectador. Por ello, se determinó la utilización de la obra más representativa de la muestra. Así, se eligió a *El Taita Velasco como libertador* (2020) y se aprovechó resaltar detalles que representan los aspectos principales de la investigación: el luminismo pictórico (precisamente el tratamiento de la paleta blanca de Sorolla, Fortuny y los maestros españoles), la formación historicista de Daniel Hernández y la resignificación de los libertadores.

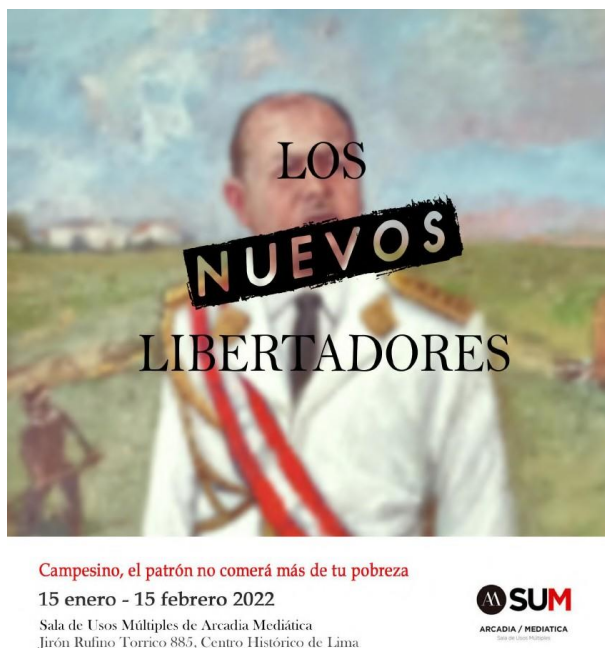
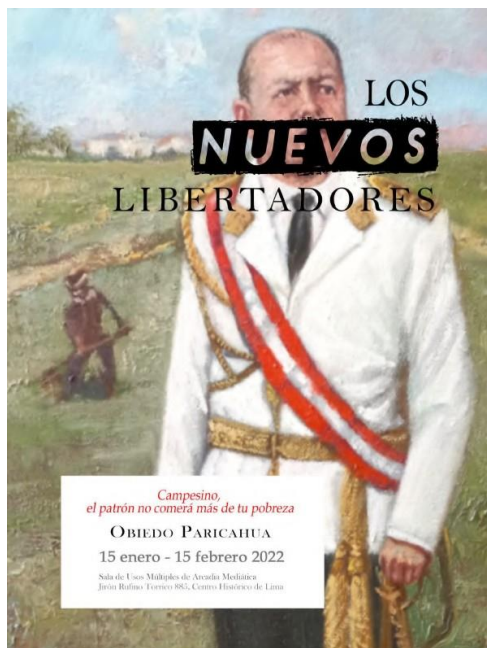
El diseño del material se basó en tres momentos: El primero es la insinuación de elementos compositivos: En el *flyer* (Figura 108) se observa un personaje principal vestido con una banda blanquirroja. Sobre su rostro (clara intención de encubrir su identidad) se lee *Los nuevos libertadores*. De igual manera en el afiche (Figura 109), excepto que es un detalle más cerrado y con un desenfoque que permite movimiento en las letras del título.

Figura 108

Flyer o volante de mano para la exposición Los Nuevos Libertadores (Fuente: Elaboración propia)

Figura 109

Afiche para la exposición Los Nuevos Libertadores (Fuente: Elaboración propia)



El segundo momento es la lectura del texto en la zona inferior de la pieza: "*Campesino, el patrón no comerá de tu pobreza*", frase documentada en el discurso del presidente Juan Velasco Alvarado tras el anuncio de la Reforma Agraria, en 1969. El tercer momento que también es esclarecedor es el reconocimiento del rostro del personaje y la identificación de sus rasgos físicos.

Mención aparte requiere el díptico en la Figura 110, ya que contiene un breve texto escrito por el curador, en donde se sintetiza la investigación y se justifica el proyecto. Además, se extraen cuatro detalles que sustentan el discurso curatorial. En la parte exterior, se utiliza la combinación del *flyer* y el *afiche* a toda página y en la siguiente, una breve descripción del artista, además de los logotipos de las instituciones auspiciadoras.

Figura 110

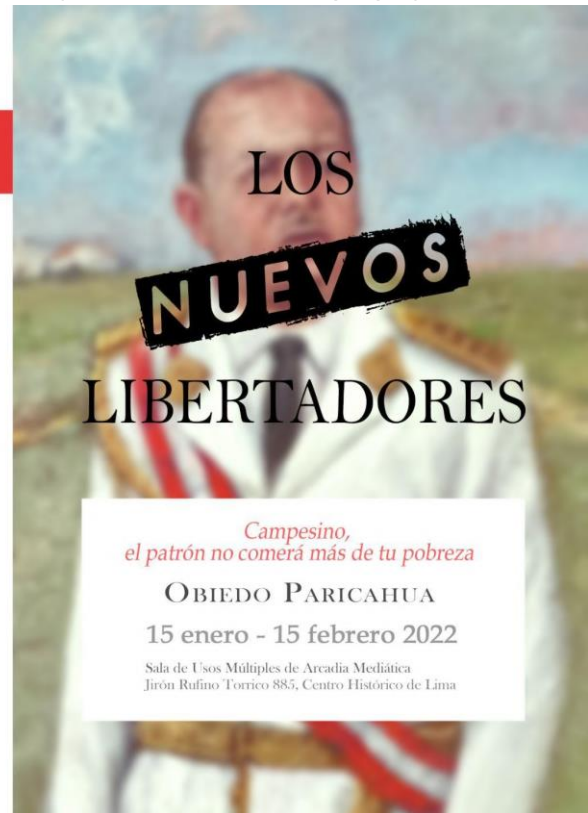
Díptico para la exposición *Los Nuevos Libertadores* (Fuente: Elaboración propia)

Sobre el artista:

Obiedo Paricahua Mamani (1982)

Artista plástico de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y especialista en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Posee más de diez años de experiencia como retratista. Su más reciente reconocimiento fue el premio por los retratos de Carlos Quizpez Asín y Joaquín Roca Rey, en el Concurso de dibujo a docentes históricos, organizado por la ENSABAP en 2020.



LOS NUEVOS LIBERTADORES

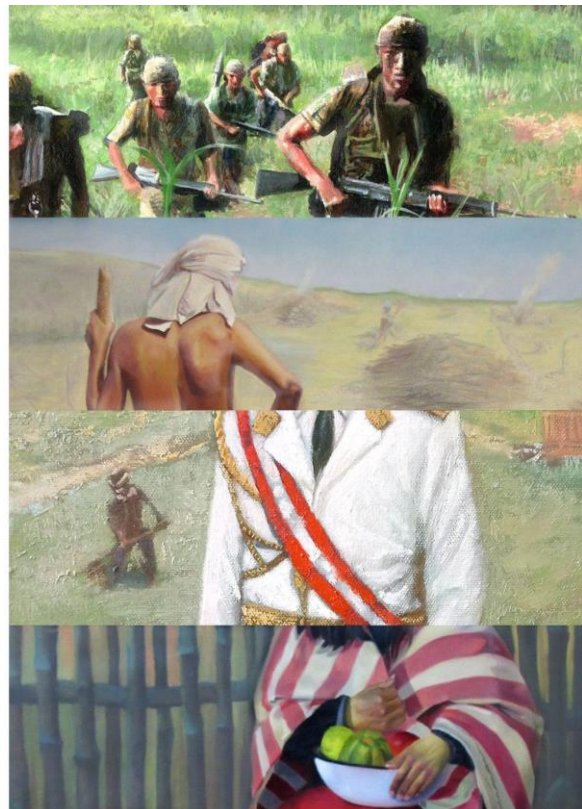
La idea de nación se entraza específicamente en la fraternidad, en la existencia de un deber moral para con los otros; un deber llamado a convertirse en una costumbre, en un principio cuya validez se da por descontado. (Portocarrero, 2015)

Los nuevos libertadores es una exposición que dialoga de manera directa con el pasado y reinterpreta la figura del Libertador. El libertador ha dejado de ser José de San Martín o Simón Bolívar representados en yerros áridos como los retratos de Daniel Hernández. Ahora, el libertador es un hijo de la clase trabajadora, un piurano que con la necesidad de replantear la narrativa del país. El libertador, ahora, es Juan Velasco Alvarado.

Convertido en héroe, nuestro nuevo libertador ha recibido el tratamiento pictórico y formal que los retratos de Hernández. Además, **Obiedo Paricahua** lo ha representado en medio de un terreno fértil trabajado por campesinos. La línea de horizonte alta destaca al *Taita* en la tierra en un vínculo imposible de negar. Velasco, entonces, no es un libertador ajeno al pueblo, él vuelve hacia ellos, es *de* ellos.

Esta apertura al intervenir en la composición de los antiguos libertadores genera un desplazamiento de figuras que permite la visualización de los mundos invisibilizados, al mismo tiempo que convierte el espacio compositivo en un lugar múltiple y habitable. Así, los nuevos libertadores (para quienes la independencia no llegó en 1824) son los héroes de la resistencia, aquellos que continúan en pie en la batalla por la memoria.

Héctor Escobar, curador.



Estas tres piezas gráficas contienen la estrategia de publicidad y de difusión con la finalidad de convocar a públicos sin distinción de edad o acceso digital.

6.2. Sostenibilidad

La presente exposición se sostiene en un conjunto de intereses compartidos. Por un lado, la elaboración de las obras ha sido asumida por el artista-investigador: las obras son la parte visible de una investigación para la obtención de la licenciatura en artes.

Al mismo tiempo, los gastos de montaje, desmontaje y difusión de la exposición son compartidos por la sala *Arcadia Mediática*, espacio especializado en la distribución de contenido artístico. Además, la exposición le dará visibilidad a la sala que se perfila como un nuevo espacio de exhibición artística en el Centro de Lima.

Y, por otro lado, el proyecto de exposición se sostiene en el apoyo de la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú, que se visualizará ante la comunidad artística como una institución que promueve el perfil de sus egresados como artistas- investigadores Y que valora positivamente la herencia de la técnica luminista como parte de su identidad.

6.3. Presupuesto

Los materiales para esta exposición han sido producidos como parte de una investigación para la obtención de una licenciatura en arte, y el costo de producción ha sido asumido por el artista - investigador. Los recursos para generar la exposición *Los Nuevos Libertadores* son los que se presentan en la Tabla 2 a continuación:

Tabla 2
Presupuestos para la exposición

| Elementos a financiar | Recursos |
|---|----------------|
| Impresión de los pies de las obras y del texto curatorial | 1,000 soles |
| Seguros | No se requiere |
| Gestión de colecciones | No se requiere |
| Movilidad | 500 soles |
| Instalación | 500 soles |
| Impresión del catálogo y material informativo | 5,000 soles |

| | | |
|------------------------------|-----------|----------------------------|
| Materiales y otros | | |
| - Brindis y bocaditos | s/ 300.00 | |
| - Difusión en redes sociales | s/ 200.00 | 2,500 soles |
| - Clavos, tarugos y alambres | s/ 80.00 | |
| - Pinturas para pared | s/ 270.00 | |
| Recursos humanos | | 13.00.00 nuevos soles |
| Total | | 22,500 nuevos soles |

6.4. Cronograma

El cronograma para *Los Nuevos Libertadores* es la siguiente (tabla 3):

Tabla 3
Cronograma para la exposición

| | |
|-----------------------------------|--|
| Investigación | Enero 2019 - septiembre 2021 |
| Elaboración de obras | Desde la presentación del plan de tesis 2019 hasta la presentación de los resultados de la investigación, septiembre de 2021 |
| Montaje y museografía | Del 5 al 14 de enero de 2022 |
| Inauguración de la muestra | 15 de enero de 2022 |
| Fin de la muestra | 15 de febrero de 2022 |
| Desmontaje | Del 16 al 20 de febrero de 2020 |

6.5. Recursos humanos

Los recursos humanos para la exposición son los siguientes (tabla 4):

Tabla 4
Recursos humanos para la exposición

| RR. HH. | Especificaciones | Soles (S/) |
|---------------------------------|------------------|------------------------------|
| Curador-asesor de tesis | 1 año | 9.500.00 nuevos soles |
| Personal de transporte de obras | 3 días | 1.500.00 nuevos soles |
| Mozos | 3 horas | 500.00 nuevos soles |
| Fotógrafo | 1 día | 500.00 nuevos soles |
| Corrector de estilo | 1 mes | 1.000.00 nuevos soles |
| Total | | 13.00.00 nuevos soles |

6.6. Recursos institucionales

Las instituciones comprometidas en esta investigación- exposición son las siguientes (tabla 5):

Tabla 5
Recursos institucionales para la exposición



| Institución | Objetivo | Tiempo |
|------------------------------|---|---|
| ENSABAP | Sustentar una investigación y generar una exposición para visualizar el perfil de artista - investigador de la ENSABAP. | 1 año (2019-2021) |
| Biblioteca Nacional del Perú | Investigar sobre la imagen de los libertadores en el contexto del primer centenario del Perú. | 1 año (2019-2020) |
| Acadia Mediática | Exponer la muestra <i>Los Nuevos Libertadores</i> . | 1 mes (15 de enero-15 de febrero 2022) |


ANEXOS

Es esta sección se presentan una selección de los anexos, es información que por su extensión no puede estar en el cuerpo del texto, pero por su importancia debe ser presentado. Así, el primer anexo lo constituyen las obras de Daniel Hernández que se encuentran en colecciones abiertas al público en Lima. En el segundo se presenta la matriz de consistencia utilizada en desarrollo de la tesis. El tercer anexo transcribe la entrevista con el Dr. Fernando Villegas Torres, historiador y director de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Finalmente, en el cuarto anexo se transcribe la entrevista que la revista Variedades hizo a Daniel Hernández en 1923.


Anexo 1.


Obras de Daniel Hernández en colecciones de acceso público en Lima


| N | Ubicación | Título | Descripción | Año | Obra |
|---|-----------------------------------|---|--|------|--|
| Congreso de la República del Perú (Fotografías de Obiedo Paricahua) | | | | | |
| 01 | Congreso de la República del Perú | <i>El libertador Don José de San Martín</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al libertador José de San Martín | 1919 |  <p style="text-align: center;">Hernández, Daniel. (1919). <i>El libertador Don José de San Martín</i> [óleo sobre lienzo]. Congreso de la República del Perú</p> |
| 02 | Congreso de la República del Perú | <i>Simón Bolívar</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al libertador Simón Bolívar | 1919 |  <p style="text-align: center;">Hernández, Daniel. (1919). <i>Simón Bolívar</i> [óleo sobre lienzo]. Congreso de la República del Perú</p> |


| | | | | | |
|----|-----------------------------------|--|--|------|---|
| 03 | Congreso de la República del Perú | <i>Presidente del Senado, Javier Prado Ugarteche</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al presidente del Senado, Javier Prado | 1922 |  <p>Hernández, Daniel. (1922). <i>Presidente del Senado, Javier Prado Ugarteche</i> [óleo sobre lienzo]. Congreso de la República del Perú</p> |
|----|-----------------------------------|--|--|------|---|

Palacio de Gobierno del Perú
(Fotografías de Obiedo Paricahua)


| | | | | | |
|----|------------------------------|----------------------------|--|------|---|
| 04 | Palacio de Gobierno del Perú | <i>Francisco Bolognesi</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al militar peruano que defendió la plaza de Arica enfrentado a las fuerzas chilenas. | 1924 |  <p>Hernández, Daniel. (1924). <i>Francisco Bolognesi</i> [óleo sobre lienzo]. Palacio de Gobierno del Perú</p> |
|----|------------------------------|----------------------------|--|------|---|


| | | | | | |
|----|------------------------------|--------------------------|---|------|--|
| 05 | Palacio de Gobierno del Perú | <i>Francisco Pizarro</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al conquistador español que lideró en el siglo XVI la expedición que iniciaría la conquista del Perú. | 1927 |  <p>Hernández, Daniel. (1927). <i>Francisco Pizarro</i> [óleo sobre lienzo]. Palacio de Gobierno del Perú</p> |
|----|------------------------------|--------------------------|---|------|--|


| | | | | | |
|----|------------------------------|---|---|------|--|
| 06 | Palacio de Gobierno del Perú | <i>El pueblo</i> [sarga lateral del salón Ayacucho] | Óleo sobre lienzo que retrata personas en una escena exterior | 1924 |  <p>Hernández, Daniel. (1924) <i>El pueblo</i> [sarga lateral del salón Ayacucho] [óleo sobre lienzo]. Palacio de Gobierno del Perú</p> |
|----|------------------------------|---|---|------|--|





| | | | | | |
|----|------------------------------|--|--|------|---|
| 07 | Palacio de Gobierno del Perú | <i>Mujeres desde el balcón</i> [sarga lateral del salón Ayacucho] | Óleo sobre lienzo que retrata personas en una escena criolla | 1924 |  Hernández, Daniel. (1924). <i>Mujeres desde el balcón</i> [sarga lateral del salón Ayacucho] [óleo sobre lienzo]. Palacio de Gobierno del Perú |
|----|------------------------------|--|--|------|---|






Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima
(Fotografías de Obiedo Paricahua)



| | | | | | |
|----|---|--|--|------|--|
| 08 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Retrato de la señora Luisa de Mesones</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a la bella joven italiana de clase alta, y esposa del cónsul del Perú Sr. Mesones. | 1883 |  Hernández, Daniel. (1883) <i>Retrato de la señora Luisa de Mesones</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
|----|---|--|--|------|--|

| | | | | | |
|----|---|---------------------------------|---|------|--|
| 09 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Efecto de luz artificial</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una bella mujer con el efecto de la luz artificial. | 1903 |  Hernández, Daniel. (1903). <i>Efecto de luz artificial</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
|----|---|---------------------------------|---|------|--|







| | | | | | |
|----|---|--------------------------|--|------|---|
| 10 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Pizarro a caballo</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al conquistador español montado en su caballo. | 1929 |  Hernández, Daniel. (1929). <i>Pizarro a caballo</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
|----|---|--------------------------|--|------|---|

| | | | | | | |
|----|---|---|---|------|---|---|
| 11 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Retrato de San Martín</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al Gral. San Martín como libertador. | 1923 |  | Hernández, Daniel. (1923). <i>Retrato de San Martín</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
| 12 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Retrato de Simón Bolívar</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al general Simón Bolívar. | 1925 |  | Hernández, Daniel. (1925). <i>Retrato de Simón Bolívar</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
| 13 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Retrato del presidente Augusto B. Leguía</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al presidente de la república que conmemoró el primer centenario de la proclamación de la independencia en 1921 y 1924. | 1923 |  | Hernández, Daniel. (1923). <i>Retrato del presidente Augusto B. Leguía</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
| 14 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Retrato del presidente Augusto B. Leguía</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al político peruano como Augusto B. Leguía. | 1921 |  | Hernández, Daniel. (1921). <i>Retrato del presidente Augusto B. Leguía</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |

| | | | | | |
|--|---|--|--|-----------|---|
| 15 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>La Sra. Emma G. De Leguía</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a la esposa del político peruano Augusto B. Leguía. | 1925 |  Hernández, Daniel. (1925). <i>La Sra. Emma G. de Leguía</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
| 16 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | <i>Campesino italiano</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a un hombre campesino. | 1880-1890 |  Hernández, Daniel. (1880-1890). <i>Campesino italiano</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
| 17 | Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima | Paisaje de la montaña de Jungfrau, Suiza | Óleo sobre lienzo de temática paisajista. | 1874-1900 |  Hernández, Daniel. (1874-1900). <i>Paisaje de la montaña Jungfrau, Suiza</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima |
| Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú (Fotografías de Obiedo Paricahua) | | | | | |
| 18 | Pinacoteca BCRP | <i>La muerte de Sócrates</i> | Óleo sobre lienzo que representa la escena de la muerte del filósofo griego Sócrates. | 1872 |  Hernández, Daniel. (1872). <i>La muerte de Sócrates</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |
| 19 | Pinacoteca BCRP | <i>La Capitulación de Ayacucho</i> | Óleo sobre lienzo que representa el momento de la firma de la capitulación de Ayacucho ante el general de Sucre. | 1924 |  Hernández, Daniel. (1924). <i>La Capitulación de Ayacucho</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |

| | | | | | |
|----|-----------------|---|---|-----------|--|
| 20 | Pinacoteca BCRP | <i>Saludo al presidente Leguía</i> | Óleo sobre lienzo que representa un momento de la ceremonia de recepción de las delegaciones extranjeras en el Palacio de Gobierno. | 1921 |  Hernández, Daniel. (1921). <i>Saludo al presidente Leguía</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |
| 21 | Pinacoteca BCRP | <i>Dama</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer. | 1885-1900 |  Hernández, Daniel. (1885-1900). <i>Dama</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |
| 22 | Pinacoteca BCRP | <i>Mujer</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer recolectando maderos en el campo. | 1875-1885 |  Hernández, Daniel. (1875-1885). <i>Mujer</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |
| 23 | Pinacoteca BCRP | <i>Mujer con ganso</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer sosteniendo en sus brazos a un ganso. | 1875-1885 |  Hernández, Daniel. (1875-1885). <i>Mujer con ganso</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |
| 24 | Pinacoteca BCRP | <i>Dama en el campo</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer recostada sobre el pastizal posando. | 1885-1900 |  Hernández, Daniel. (1885-1900). <i>Dama en el campo</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |
| 25 | Pinacoteca BCRP | <i>Boceto de la apoteosis de Ayacucho</i> | Óleo sobre lienzo que retrata el paso de los libertadores del Salón de Ayacucho. | 1924 |  Hernández, Daniel. (1924). <i>Boceto de la apoteosis de Ayacucho</i> [óleo sobre lienzo]. Pinacoteca BCRP |

Museo de Arte Lima
(Fotografías recuperadas de <https://mali.pe/coleccion>)

| | | | | | |
|----|--------------------|--|--|-----------|--|
| 26 | Museo de Arte Lima | <i>La perezosa</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer recostada. | 1906 |  <p>Hernández, Daniel. (1906). <i>La perezosa</i> [óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Lima</p> |
| 27 | Museo de Arte Lima | <i>Española con ramillete</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer sosteniendo un ramo de flores. | 1900-1910 |  <p>Hernández, Daniel. (1900-1919). <i>Española con ramillete</i> [óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Lima</p> |
| 28 | Museo de Arte Lima | <i>Perezosa</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer recostada. | 1905-1915 |  <p>Hernández, Daniel. (1905-1915). <i>Perezosa</i> [óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Lima</p> |
| 29 | Museo de Arte Lima | <i>Desnudo femenino</i> | Estudio de anatomía femenina con técnica de lápiz sobre papel. | 1906 |  <p>Hernández, Daniel. (1906). <i>Estudio femenino</i> [lápiz sobre papel]. Museo de Arte de Lima</p> |
| 30 | Museo de Arte Lima | <i>Estudio para escena de las Tradiciones Peruanas</i> | Estudio de las tradiciones peruanas con técnica de lápiz sobre papel. | 1910-1919 |  <p>Hernández, Daniel. (1910-1919). <i>Estudio para escena de las Tradiciones Peruanas</i> [lápiz sobre papel]. Museo de Arte de Lima</p> |
| 31 | Museo de Arte Lima | <i>La faltriquera del diablo</i> | Boceto de dibujo con técnica de lápiz sobre papel. | 1910-1919 |  <p>Hernández, Daniel. (1910-1919). <i>La faltriquera del diablo</i> [lápiz sobre papel]. Museo de Arte de Lima</p> |

| | | | | | |
|---|--|---|---|-----------|---|
| 32 | Museo de Arte Lima | <i>Coro de ángeles</i> | Acuarela sobre papel, que aborda temática religiosa. | 1924 |  <p>Hernández, Daniel.(1924). <i>Coro de ángeles</i> [acuarela sobre papel]. Museo de Arte de Lima</p> |
| 33 | Museo de Arte Lima | <i>Presidente Augusto B. Leguía</i> | Óleo sobre lienzo que retrata al presidente Augusto B. Leguía. | 1921-1925 |  <p>Hernández, Daniel. (1921-1925). <i>Presidente Augusto B. Leguía</i> [óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Lima</p> |
| 34 | Museo de Arte Lima | <i>Javier Prado Ugarteche</i> | Óleo sobre lienzo que retrata a Javier Prado Ugarteche. | 1905-1920 |  <p>Hernández, Daniel. (1905-1920). <i>Javier Prado Ugarteche</i> [óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Lima</p> |
| Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia, Lima | | | | | |
| (Fotografías de Obiedo Paricahua) | | | | | |
| 35 | Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia, Lima | <i>El paso de los libertadores</i> [parte central del tríptico] | Óleo sobre lienzo que retrata a héroes de la independencia como Don José de san Martín y Simón Bolívar. | 1924 |  <p>Hernández, Daniel. (1924). <i>El paso de los libertadores</i> [parte central del tríptico] [óleo sobre lienzo]. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia, Lima</p> |

Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú

(Fotografías recuperadas de https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1561257/Libro_Torre_Tagle.pdf)

36 Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú *Retrato de Zoila Aurora Cáceres* Óleo sobre lienzo que retrata a la hija del militar Andrés Avelino Cáceres. 1910



Hernández, Daniel. (1910). *Retrato de Zoila Aurora Cáceres* [óleo sobre lienzo]. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú

37 Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú *Boceto para el retrato de la Srta. Rosa de Cáceres de Moreno* Óleo sobre lienzo que retrata a la hija menor de Andrés Avelino Cáceres con un traje blanco. 1888-1900



Hernández, Daniel. (1888-1900). *Boceto para el retrato de la Srta. Rosa de Cáceres de Moreno* [óleo sobre lienzo]. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú

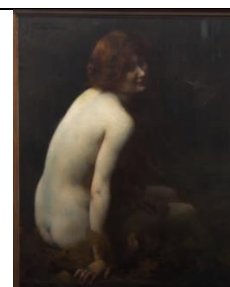
38 Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú *Zoila Aurora Cáceres* Óleo sobre lienzo que retrata a Zoila Aurora, hija de Andrés Avelino Cáceres. 1910-1918



Hernández, Daniel. (1910-1918). *Zoila Aurora Cáceres* [óleo sobre lienzo]. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú

Museo Eduardo de Habich, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima
(Fotografías de Obiedo Paricahua)

39 Museo Eduardo de Habich *Desnudo* Óleo sobre lienzo que retrata a una mujer semidesnuda. 1875-1890



Hernández, Daniel. (1875-1890). *Desnudo* [óleo sobre lienzo]. Museo Eduardo de Habich, Lima

Museo Bolivariano, Provincia de Barranca, Lima
(Fotografías de Jorge Luis Paricahua)

| | | | | |
|----|-------------------|-------------------------------------|---|------|
| 40 | Museo Bolivariano | <i>Vencer, Bolívar en Pativilca</i> | Óleo sobre lienzo que retrata la conversación de Mosquera y Bolívar en el momento de su célebre <i>¡Triunfar!</i> | 1920 |
|----|-------------------|-------------------------------------|---|------|



Hernández, Daniel. (1920). *Vencer, Bolívar en Pativilca* [óleo sobre lienzo]. Museo Bolivariano, Lima

Fuente: Elaboración propia, 2021.

Anexo 2.

Matriz de consistencia

| PROBLEMA | OBJETIVO | HIPÓTESIS | VARIABLE |
|---|---|--|--|
| <p>Problema general</p> <p>¿Cuál es la influencia del luminismo español en los cuadros de los libertadores San Martín y Simón Bolívar de Daniel Hernández (1854-1932) que se pintaron en el Perú en el contexto del Primer Centenario del Perú 1919?</p> | <p>Objetivo general</p> <p>Analizar las obras de Daniel Hernández mediante un análisis visual e histórico con la finalidad de entender el uso político y la influencia del luminismo español en el lenguaje visual de los retratos de los libertadores José de San Martín y Simón Bolívar en el contexto del primer centenario del Perú (1921-1924).</p> | <p>Hipótesis general</p> <p>La influencia del luminismo español en la obra de Daniel Hernández (1854) se hace evidente en el manejo de la intensidad para recrear la luz natural y el tratamiento de los colores blanco y amarillo para crear el volumen de cada forma; además del trabajo técnico de los matices cromáticos y la pintura por veladuras. De igual manera, dicha técnica formal permitió la creación de las imágenes de los libertadores, los mismos que fueron objeto de apropiación política por parte de Augusto B. Leguía.</p> | |
| <p>Problemas específicos</p> <p>1. ¿Cuál es la característica principal del luminismo español?</p> | <p>Objetivos específicos</p> <p>1. Analizar las características del luminismo español.</p> | <p>Hipótesis específicas</p> <p>1. La principal característica del luminismo español se define en el manejo de la intensidad de la luz y matiz cromático y manejo del color blanco como volumen.</p> | <p>Variable independiente Luminismo español</p> |
| <p>2. ¿Cuál es la importancia en la representación del retrato de los libertadores <i>Don José de San Martín</i> (1919) y <i>Simón Bolívar</i> (1919) en el primer centenario del Perú? (1919)?</p> | <p>2. Estudiar el uso político que hizo Augusto B. Leguía de los retratos de los libertadores <i>Don José de San Martín</i> (1919) y <i>Simón Bolívar</i> (1919) en el contexto del primer Centenario del Perú (1921).</p> | <p>2. Es fundamental, en la celebración del primer centenario del Perú (1921), la utilización de las imágenes de los libertadores José de San Martín (1778-1850) y Simón Bolívar (1783-1830) y con ellas, los retratos realizados por Daniel Hernández.</p> | <p>Variable dependiente Los retratos de San Martín y Simón Bolívar por Daniel Hernández (1854-1932)</p> |
| <p>3. ¿De qué manera se usa la representación del luminismo español en los retratos de los libertadores de <i>Don José de San Martín</i> (1919) y <i>Simón Bolívar</i> (1919) de Daniel Hernández?</p> | <p>3. Analizar el luminismo español en las obras de los libertadores <i>Don José de San Martín</i> (1919) y <i>Simón Bolívar</i> (1919) de Daniel Hernández.</p> | <p>3. Daniel Hernández aplica las características del luminismo español como la intensidad de la luz natural, el matiz cromático y los colores blanco y amarillo para generar volumen, para retratar a los libertadores <i>Don José de San Martín</i> (1919) y <i>Simón Bolívar</i> (1919)</p> | <p>Variable interviniente Perú en 1919</p> |
| <p>4. ¿Cómo se puede evidenciar la representación desde el luminismo español, en los Libertadores San Martín (1919) y Simón Bolívar en el contexto contemporáneo?</p> | <p>4. Desarrollar un proceso creativo y generar una exposición, utilizando el óleo sobre lienzo, desde la investigación sobre el luminismo español y Daniel Hernández.</p> | <p>4. Se puede recrear, desde la pintura contemporánea, las técnicas y estrategias del luminismo español que empleó Daniel Hernández para crear la exposición <i>Los Nuevos Libertadores</i>.</p> | |

Anexo 3.

Entrevista al Dr. Fernando Villegas Torres

Como parte de la investigación, se realizó una entrevista al reconocido investigador y docente, el Dr. Fernando Villegas Torres, director de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Es doctor en Historia y Teoría del Arte en la edad Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid, España; Magíster en Historia y Licenciado en Arte, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su tesis doctoral, *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, ha sido un documento clave en la presente investigación.

Entre sus publicaciones más destacadas se menciona *Miguel Baca Rossi. Retrospectiva (1917-2016) La materia cobra vida. Arte e Historia Modeladas (2018) y El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922) Nacionalismo, Modernización y nostalgia en la Lima del 900 (2006)*.

Preguntas de la entrevista

1. ¿Cuáles son las características del luminismo español?

Las obras luministas tienen que ver con la pintura valenciana de manera que los artistas representantes de este estilo estuvieron vinculados a esta zona mediterránea. Al mismo tiempo, este espacio geográfico permite gran variedad de estudios y relaciones con la luz, lo cual fue aprovechado por Mariano Fortuny y Joaquín Sorolla.

En este sentido, Fortuny desarrolló en su última etapa el *Desnudo en la playa de Portici (1874)*, una obra que representa un desnudo de niño y en el que se ve el trabajo de la luz y la forma en la cual un pintor academicista plasma a través de la técnica suelta y pincelada rápida influenciada por los impresionistas. No se sabe qué camino iba tener Fortuny si no hubiera fallecido en 1874, año en que los impresionistas expusieron en París.

2. ¿Cuál es la influencia de luminismo español en la obra de Daniel Hernández?

En primer lugar, Hernández fue un colorista y académico bastante bien formado por su destreza técnica en el color y el dibujo. Por su parte, Fortuny tuvo un paso importante en la obra de Hernández cuando viajó a Europa para formarse después de haber estudiado con Leonardo Barbieri. En ese periodo empezó a pintar desnudos, por ejemplo, la escena de niños haciendo pompa de jabón, esa obra se encuentra muy directamente vinculada a la propuesta de Fortuny.

O la que representa a sus hijos en el jardín japonés. Existen varias obras que presentan estas características: pinceladas sueltas y minuciosas de mucho detalle, la presencia de la luz y los colores tierras, rojizos, rosáceos.

3. ¿Cuál es la iconografía de los libertadores Don José de San Martín y Simón Bolívar?

Hay variados estudios donde aparece iconografía de los libertadores Simón Bolívar, y de San Martín existe poca referencia a la cual se podría llegar con exactitud, pero como academicista tuvo que haberse informado de probablemente de los retratos que había en esa época. En el caso de Bolívar ya había iconografía preestablecida. Se tiene el monumento que se creó a mediados del siglo XIX, la primera escultura ecuestre, ubicada en la plaza del Congreso y ahí vemos ya un prototipo de cómo era Bolívar. En suma, la vigencia de la Academia se dará en la medida en la que el arte académico sepa adaptarse a sus tiempos y sepa dialogar y entender a la gente que le rodea.

Anexo 4.

Entrevista a Daniel Hernández en la revista Variedades

Con esta entrevista a Daniel Hernández recopilada en la revista *Variedades* (1923, tomo 1, p. 9). Se puede reforzar la hipótesis y afirmar con claridad la influencia de la pintura luminista española en las obras de Daniel Hernández debido a su amplia admiración por los maestros españoles de pasado y presente, como Velázquez y Sorolla.

INSTANTÁNEAS

BREVES ENTREVISTAS DE "VARIEDADES"

DON DANIEL HERNÁNDEZ

Junto con nuestro tributo de admiración y simpatía por su obra pictórica de sólido valor y bien asentado prestigio, rendimos al maestro Daniel Hernández nuestra más intensa

gratitud, por la gentileza con que ha atendido nuestra demanda y satisfecho nuestros vehementes deseos de obtener de él respuestas a nuestro interrogatorio.

Al publicar este Instantánea, proporcionamos a nuestros lectores la ocasión de apreciar, en sus más íntimas faces, el selecto espíritu del maestro.

- ¿Su concepto del arte?

-Creo que es el grande bien que Dios ha concedido a la humanidad.

- ¿La escuela de pintura que prefiere?

-Es entre los maestros españoles de todos los tiempos que encuentro más goce de Arte.

- ¿El pintor de su predilección en el pasado y en el presente?

-En el pasado, Velázquez, en el presente Sorolla, Zorn.

- ¿Su concepto de la vida?

-Que la vida es triste si se mira bien el fondo de las cosas.

- ¿En qué consiste, para usted, la felicidad?

- ¿Felicidad? prefiero no hablar de ello.

- ¿Cuál es su ideal en la vida?

-El dejar después de mí, labor durable y útil.

- De no ser pintor, ¿qué le hubiera gustado?

-Si no soy pintor, cualquiera otra carrera me es indiferente.

- ¿Cuál es el personaje histórico que más admira?

-Napoleón 1o.

- ¿Cuál es el héroe de la vida actual que prefiere?

-Los héroes franceses de la grande guerra. El rey Alberto de Bélgica.

- ¿Cuál es poeta favorito?

-Paul Verlaine, Chocano.

- **¿y el escritor en prosa que prefiere?**

-Gustave Flaubert.

- **¿Cuál, es su libro predilecto?**

- “La Comedie Humaine” de Balzac.

- **¿Cuál es su mayor afición, aparte de su arte?**

-La lectura.

- **¿Su aversión particular?**

-Los integrantes, los envidiosos, los charlatanes, sobre todo.

- **¿Qué piensa usted de su obra pictórica?**

-No estoy satisfecho de ella, quisiera destruirla y principiar de nuevo.

- **¿Cuál es el cuadro suyo que más quiera y que le haya dado más éxito?**

-Me gusta los bocetos inconclusos más que las obras terminadas.

- **¿Cuál es su lema?**

-Honor, estudio y trabajo.

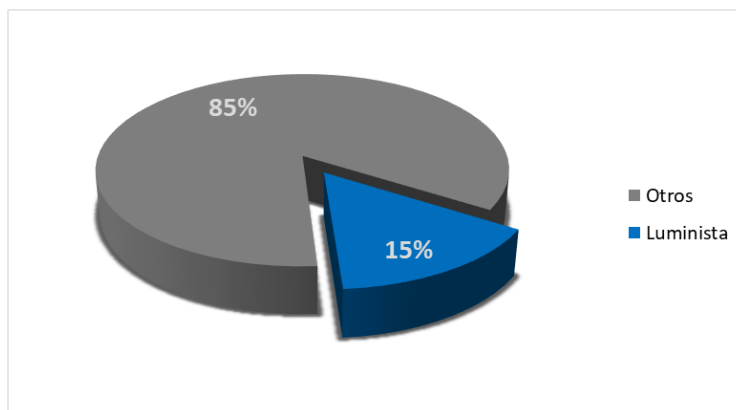
Anexo 5. Procesamiento de datos estadísticos

La hipótesis principal de esta investigación sostiene que existe una influencia de la pintura luminista española en la obra de Daniel Hernández. Esto se hace evidente en el manejo de la intensidad para recrear la luz natural y el tratamiento de los colores blanco y amarillo para crear el volumen en cada forma; además del trabajo técnico de los matices cromáticos y la pintura por veladuras.

Esta hipótesis se puede comprobar en la figura 111. Allí se puede visualizar que de una población de 40 obras se ha extraído una muestra de 6, las cuales presentan influencia del luminismo español. Esto consiste en el 15 % del total de obras existentes en colecciones de acceso público de Lima y permite confirmar y validar la hipótesis como verdadera.

Figura 111

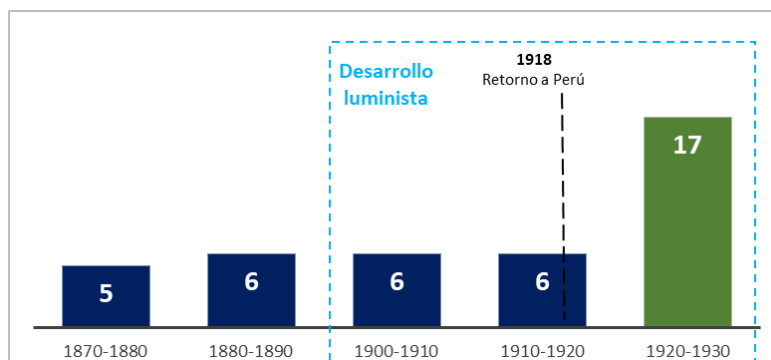
Porcentaje de muestreo de obras de Daniel Hernández (imagen propia)



Además, mediante el uso de las herramientas estadísticas, se ha podido observar en la población que la ejecución de obras, por parte de Daniel Hernández, se mantuvo constante hasta la década de 1920 (Figura 112), en donde la producción se eleva considerablemente. Esto sucedió tras la llegada de Hernández al Perú (1918) y coincidió con su designación como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes hasta su muerte (1932).

Figura 112

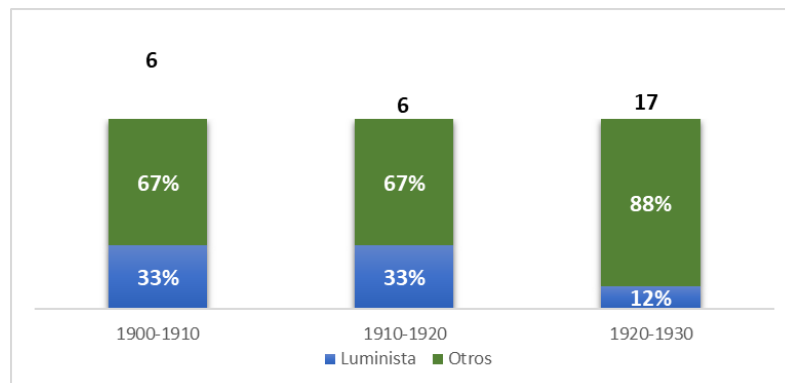
Línea de tiempo de producción de obras de Daniel Hernández (imagen propia)



Siempre hablando de la población de esta investigación, se puede obtener los porcentajes de obras de estilo luminista respecto al total de obras producidas por décadas (Figura 113). Así, se puede visualizar que durante los años previos a su retorno a Lima (1900-1910) y los posteriores (1910-1920), Hernández produjo obras de estilo luminista en un 33%; mientras que en los años anteriores a 1900 es nula y, a partir de 1920, notablemente reducida.

Figura 113

Porcentaje de obras de estilo luminista respecto a otros en la producción pictórica de Daniel Hernández (imagen propia)



De esta manera, resulta evidente que Daniel Hernández recibió la influencia del luminismo español durante su estadía fuera del país y que, al volver, utilizó el estilo para sus producciones. Entonces, como producto del desarrollo de esta investigación se puede probar y afirmar la hipótesis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altava, V. (2018). *Sorolla* (trabajo de investigación). Provincia de Castellón: Universidad Jaume I. https://bibliotecavirtualesenior.es/wp-content/uploads/2018/05/Final-VicentaAltava_Sorolla.pdf
- Álvarez Calderón, M. (2009). *Augusto B. Leguía, 1903-1908 un político con visión empresarial* (tesis de maestría). Lima, Pontificia Universidad Católica Del Perú
- Amador, J. (2015). *Éxtasis y martirio de los santos en la pintura de José de Ribera: El poder de la Iglesia sobre las imágenes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Amaru, W. (2018). *Augusto B. Leguía: contexto económico, social, político. La reforma universitaria (1919-1930)* (examen de suficiencia profesional de licenciatura). Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- Ames, M. (2009). *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos Básicos (1919-1930)* (tesis de licenciatura). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- Anesa, Moguer y Rizzoli. (1973). *Maestros de la pintura, Murillo*. Comité de editorial internacional, N° 38
- Angulo, D. (1979). Cuatro Lecciones sobre Murillo. En *Boletín Informativo Fundación Juan March*, 81, pp. 31-33.
<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumen-es-bif/289.pdf>
- Armiñan, C. (2015). *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica* (tesis de doctorado). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/32780/1/T36271.pdf>
- Arquillo, F. y Arquillo, D. (2010). El tenebrismo como recurso técnico y concepto estético. *Temas de estética y arte*, 25, 180-204.
- Avilés, A. (2013). De la innovación al arte oficial: Sorolla a través de la crítica del arte. En *Prodigio de la Luz Sorolla y sus contemporáneos*, pp. 51-59. México D.F.: Museo Nacional de San Carlos
- Buchholz, E. (1999). *Francisco de Goya vida y obra*. Barcelona: Minilibro de arte
- Cabañas, M. (1996). La mediterraneidad en el arte español del siglo XX. En *Hispania*:
Revista española de historia, 56(192), pp. 115-134
- Cano, E. (2018). Los últimos días de Mariano y Marsal. En *Cartas Hispánicas*, 9.
<http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/carhis/descargas/Cano->

- Diaz_Los_ultimos_dias_de_Mariano_Fortuny_y_Marsal.pdf
- Capalvo, A., Sancho, M., Centellas, R. y Ruiz, J. (1999). *Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración*. Madrid: Edelvives Talleres Gráficos.
<https://docplayer.es/78745166-Equipo-de-redaccion-francisco-pradilla-un-pintor-de-la-restauracion.html>
- Carpizo, A. (2013). La luz de la vanguardia. En *Prodigio de la Luz Sorolla y sus contemporáneos*, pp. 31-35. México D.F.: Museo Nacional de San Carlos
- Casalino, C. (2017). *Centenario. Las celebraciones de la independencia 1921-1924*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima
- Cascante, M. (1977). Romà Ribera i Cirera (1848-1935). En *D'art*, 3, pp. 49-64.
<https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/99754>
- Chaupis, J. (2015). Patria y nación: Leguía durante el centenario de la Batalla de Ayacucho. En *Investigaciones sociales*, 19(34), pp. 131-141
- Clovis. (1924). El nuevo gran salón de Palacio de Gobierno. En *Ciudad y campo*, 4, pp. 26-27.
- Crespo, F. (2017). *Eros en la pintura española del siglo XIX*, pp. 33-41. Barcelona: Universidad de Barcelona. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/eros-en-la-pintura-espanola-del-siglo-xix/>
- Crespo, M. (2013). Entre el realismo y las vanguardias. En *Prodigio de la Luz Sorolla y sus contemporáneos*, pp. 21-25. México D.F.: Museo Nacional de San Carlos
- Cruzada, G. (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Universidad Autónoma de Barcelona. Madrid: Librería de Miguel Quijarro
- De Elcano, J. (1879). Discurso pronunciado por el Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo en la sesión celebrada por la Sociedad Geográfica de Madrid, y cuyo solemne acto fue presidido por S. M. el Rey. En *Revista de Aragón*, 1-2(1), pp. 41-53. <https://www.yumpu.com/es/document/view/14330564/revista-de-aragon-ano-iii-2-e-poca-numeros-1-4-institucion->
- Díaz, R. (2011). *Sorolla y la fotografía* (tesis de doctorado). Universidad Rey Juan Carlos
- Di Franco, C. (2016). *Un palacio para el presidente: el salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía* (tesis de maestría). Lima, Pontificia Universidad Católica Del Perú
- El Perú en el Centenario de Ayacucho. (1925). *Recopilación efectuada por la Secretaría del señor Presidente de la República de los discursos pronunciados en las ceremonias conmemorativas*. Lima: Editorial Garcilaso

- Escobar, H. (2018). *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)* (tesis de maestría). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú
- Escuela de Bellas Artes del Perú. (1922). *Monografía Histórica y Documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*, Lima-Perú.
- Ferrer, M. (2008). *París y los pintores valencianos (1880-1914)* (tesis de doctorado). Universidad de Valencia. <https://mobiroderic.uv.es/handle/10550/15208>
- Gaitán, C. (2013). Exposición de luz y color. En *Prodigio de la Luz Sorolla y sus contemporáneos*, pp. 15-17. Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos
- García de Viguera, M. (2015). *La pintura española en los siglos XIX Y XX. Rafael García Guido vida y obra*. Universidad de Granada.
- Hamann, J. (2011). *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930* (tesis de doctorado). Universidad de Barcelona
- Harris, E. (2003). *Velázquez*. Madrid: Akal.
https://books.google.com.pe/books?id=LxHNiuN6D8UC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Hernández, D. (1924). *Memoria del año académico 1924* [Archivo documental]. Lima: Acervo Documentario de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación* (6 ed.). Ciudad de México: McGraw-Hill/Interamericana editores.
- Huiza, J., Palacios, R. y Valdizán, A. (2006). *El Perú republicano: de San Martín a Fujimori*. Lima: Universidad de Lima, Fondo de desarrollo editorial
- Instantáneas. Breves entrevistas de Variedades: Don Daniel Hernández. (1923). *Variedades*, tomo 1, p. 9.
- Lacarra, M. [coord.]. (2013). *Arte del siglo XIX*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico La Revolución del 29 de mayo. (1922, junio, 22). Mundial
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul (1997). *Andes Imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Lavarello, G. (2009). *Artistas plásticos en el Perú. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX*. Lima: Editorial Pacasmayo
- Leguía, E. (2001[1999]). *Un simple acto de justicia. La verdad desnuda sobre los gobiernos y obras de Leguía* [3era ed.]. Lima: Horizonte (2008). *Celebración del centenario de la independencia 1821-1921*. Lima: San

Marcos.

- López, J. (2012). *El retrato español en el primer tercio del siglo XX: Alternativas estilísticas en los pintores nacidos hacia 1870*. Universidad de Santiago de Compostela.
https://www.academia.edu/4322129/El_retrato_espa%C3%B1ol_en_el_primer_tercio_del_siglo_XX_alternativas_estil%C3%ADsticas_en_los_pintores_nacidos_hacia_1870_Julio_Romero_de_Torres_Sorolla_Zuloaga_Sotomayor_
- Mc Evoy, C. (1997). *La Utopía Republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1859-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos
- Martín, J., Urrea, J. y Brasas, J. (1997). *Historia del arte español moderno y contemporáneo*. Madrid: Universidad nacional de Educación a Distancia
- Mondragón, Y. (2013). Remendando redes: La historia de una obra. En *Prodigio de la Luz Sorolla y sus contemporáneos*, pp. 67-71. México D.F.: Museo Nacional de San Carlos
- Municipalidad Metropolitana de Lima. (1997). *Plaza San Martín MCMXCVII*.
- Navarro, F. (1874). Mariano Fortuny y Marsal. En *Revista europea*, 1(43), pp. 225-264.
<https://docplayer.es/78695887-Revista-europea-examen-del-materialismo-moderno-ii-num-de-diciembre-de-ano-i.html>
- Palomino, C. (7 de febrero de 1988). Daniel Hernández, pintor peruano condecorado por el gobierno francés. *El Comercio*
- Palmer, M. (2015). *El Laúd en la Pintura Española del Barroco* (tesis de doctorado). Universidad de Valencia. <https://core.ac.uk/download/pdf/71052468.pdf>
- Peresan, A. (2014). El Greco, entre la hispanidad y el modernismo. En *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después*, pp. 77-85. Buenos Aires: Museo Nacional de Argentina.
https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/el_greco_con_isbn
- Peresan, A. e Isidoro, A. (2006). El paradigma decimonónico de la pintura española. *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música*, noviembre 2006. Universidad de Buenos Aires, Argentina
- (2008). Luminismo levantino español, lazo de unión entre dos siglos. *VIII Jornadas de Estudios e investigaciones Artes Visuales y Música*, noviembre

2008. Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Pérez, F. (2009). El arte valenciano entre 1880 y 1920. En *Arte en la ciudad de Valencia*, pp. 401-408.
<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28650/401-408.pdf>
- Pons, A. (2015). *Ignacio Pinazo y la acuarela de su tiempo en Valencia* (tesis de doctorado). Universidad de Valencia. <https://roderic.uv.es/handle/10550/49605>
- R. B. M. (1926, junio-julio). Augusto B. Leguía. En *El Perú: Revista mensual del Consulado General del Perú*, 3, (16 y 17), pp. 8-10.
- Rincón, W. (1986). Francisco Pradilla y la pintura de historia. En *Archivo español de arte*, 59(253), pp. 291-303
- Roig, V. y Sempere, L. (2004). Una iniciativa artística de los alumnos de la escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882. En *Ars Longa*, 13, pp. 97-104.
<https://www.uv.es/dep230/revista/PDF139.pdf>
- Ruiz, R. (1918). *La enseñanza en Marruecos*. Tetuán: Papela Africana.
<https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/consulta/registro.do?control=ES-MA AEC20170015253>
- Silva, M. (2013). Sorolla y la escuela luminista valenciana. En *Prodigio de la Luz Sorolla y sus contemporáneos*, pp. 39-45. México D.F.: Museo Nacional de San Carlos
- Tovar, E. (2013). Joaquín Sorolla, el luminista valenciano. En *Prodigio de la Luz Sorolla y sus contemporáneos*, p. 11. México D.F.: Museo Nacional de San Carlos
- Ugarte, J. (s.f.). Daniel Hernández 1856-1932. Boletín sobre la obra de Daniel Hernández
- Vázquez, F. (1991). Los pintores orensanos de la "Escuela de Roma". A propósito de dos nuevos cuadros de Silva Fernández. En *Porta da aira: Revista de historia del arte orensano*, 4, pp. 231-237.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=7810>
- Villegas, F. (2006). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887 – 1922) nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores
- (2013). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid
- (2015). Recreando imaginarios: Del general José de San Martín a Augusto B. Leguía. En *Illapa*, 12, pp. 58-67

Zúñiga, C. (2017). El maestro Daniel Hernández Morillo, fundador y primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. En *Alteritas. Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos*, 6(7), pp. 99-111