Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Ciencias Sociales
Unidad de Posgrado

Las primeras profesionales de las artes plásticas en el Perú (1919-1930)

TESIS

Para optar el Grado Académico de Doctora en Ciencias Sociales
en la especialidad de Historia

AUTOR

Sofía Karina PACHAS MACEDA

ASESOR

Dr. Cristóbal Roque ALJOVÍN DE LOSADA

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Pachas, S. (2022). *Las primeras profesionales de las artes plásticas en el Perú (1919-1930)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Sofía Karina Pachas Maceda
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	25838642
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-8736-8534
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Cristóbal Roque Aljovín de Losada
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07717447
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-9793-7064
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Alicia Gaby del Águila Peralta
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09298755
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	María Emma Mannarelli Cavagnari
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08224795
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Nanda Leonardini Herane
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06662413

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.4.4.8 – Historia de la cultura peruana
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sus coordenadas geográficas. País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Latitud: -12.058192 Longitud: -77,018918
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Enero 2014 – noviembre 2022
URL de disciplinas OCDE	Historia https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.01.01 Historia del arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02 Sociología https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.04.01

ACTA DE SUSTENTACIÓN

En Lima, a los once días del mes de marzo del año dos mil veintidós, mediante sustentación virtual a cargo de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a horas 2:30 p. m., bajo la presidencia de la Dra. Alicia Gaby DEL ÁGUILA PERALTA y con la concurrencia de los demás miembros del Jurado de Tesis, se inició la ceremonia invitando a la graduanda **PACHAS MACEDA, SOFÍA KARINA** para que hiciera exposición de la Tesis para optar el Grado Académico de Doctora en Ciencias Sociales, en la Especialidad de Historia. Siendo el trabajo titulado:

"LAS PRIMERAS PROFESIONALES DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL PERÚ (1919-1930)"

A continuación, fue sometida a las objeciones por parte del Jurado. Terminando esta prueba y verificada la votación; se consignó la calificación correspondiente a:

A EXCELENTE – 20 –

Por tanto, el Jurado, de acuerdo al Reglamento de Grados y Títulos, acordó recomendar a la Facultad de Ciencias Sociales para que proponga que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos otorgue el Grado Académico de Doctora en Ciencias Sociales, en la especialidad de Historia, a la Magíster **PACHAS MACEDA, SOFÍA KARINA.** Siendo las 4 p. m. y para constancia se dispuso se extendiera la presente Acta:

Dra. Alicia Gaby del Águila Peralta
PRESIDENTA

Dra. María Emma Mannarelli Cavagnari
MIEMBRO

Dra. Nanda Leonardini Herane
MIEMBRO

Dr. Cristóbal Roque Aljovín de Losada
ASESOR

UNMSM
Firmado digitalmente por SILVA SIFUENTES Jorge Elias Tercero FAU 20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 15.03.2022 14:37:53 -05:00

Dr. JORGE ELÍAS TERCERO SILVA SIFUENTES
Director

Al imborrable recuerdo de Alvaro

> Y es que, sin duda, la mayoría de las mujeres de entonces no entendían por qué no podían tenerlo. Virginia Woolf, entonces todavía Stephen, contesta así a la petición de mano de Leonard Woolf: "Lo quiero todo: amor, hijos, aventura, intimidad, trabajo…" Ese *todo* que durante mucho tiempo había sido patrimonio masculino.
>
> (Serrano de Haro, 2000, p. 91)

Agradecimientos

La culminación de una tesis implica un esfuerzo personal pero también colectivo en la medida en que muchas personas contribuyeron con el préstamo de fuentes, opiniones o con el tiempo dedicado a escuchar las ideas del autor(a). En este caso, deseo expresar mi gratitud a un grupo de personas representadas en los siguientes nombres puntuales y en las menciones generales:

Al Dr. Cristóbal Aljovín, asesor de esta tesis y quien desde que escuchó el proyecto se mostró interesado y generoso en compartir conocimientos e información.

A la Dra. Nanda Leonardini quien desde mis años de estudiante de pregrado en la Escuela de Arte me ha inspirado a investigar y cultivarme como persona y docente.

A la Dra. María Emma Mannarelli por la profunda lectura y acertadas sugerencias para mejorar esta tesis y a la Dra. Alicia del Águila por sus comentarios y por haber accedido a formar parte del jurado de tesis.

A la familia de tres de las protagonistas de esta historia, descendientes directos de las pintoras Juanita Martínez de La Torre, Olga Matellini e Isabel Morales Macedo cuyos hijos Juanita Ratti, Carmen Patricia Risso y José Luis Cobreros colaboraron con sus testimonios de vida a conocer el devenir de sus progenitoras fuera de las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Al arquitecto Martín Fabbri, Ainai Morales, Fernando Villegas y Luis Sihuacollo por su desinteresada y oportuna contribución a esta tesis.

A las autoridades y trabajadores(as) de la biblioteca de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, por brindarme las facilidades para revisar el material fotográfico y documental de la institución.

A todos los amigos y amigas sanmarquinas que en el transcurso de estos años han contribuido con enriquecer mis conocimientos y han fortalecido la idea de que la verdadera amistad está presente en las buenas y en las malas.

A mi familia, y en especial, a todas las mujeres (madres, tías, hermanas, prima y sobrina) que han estado en todo mi proceso de crecimiento profesional.

CONTENIDO

Introducción 12

Capítulo I

Puntos esenciales: Formulación del problema, marco teórico y metodología 17

1.1 Situación problemática 17
1.1.1 Formulación del problema 18
1.1.2 Justificación teórica 21
1.1.3 Objetivos 23
1.2 Marco teórico 24
1.2.1 Antecedentes de investigación 26
1.3 Metodología 36

Capítulo II

Lima en los albores de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Aspectos urbanísticos, sociales y artísticos 45

2.1 Lima, entre lo tradicional y lo moderno 49
2.2 Aficionados(as) y artistas 72
2.3 La modernidad experimentada y representada 95

Capítulo III

Mujer y educación superior en el Perú (1873-1920) 101

3.1 Las intelectuales: educación, enseñanza y trabajo 102
3.2 La jurisprudencia y el derecho a elegir una carrera 112
3.3 Las carreras médicas y las ocupaciones de cuidado 126
3.4 El acceso a la educación superior y el poder de decisión 133

Capítulo IV

La Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú y la profesionalización de las mujeres 139

4.1 La apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes 142
4.1.1 La enseñanza diferenciada 153

4.2 El Oncenio y la obra de las alumnas en las exposiciones anuales de la ENBA 162
4.2.1 Buenos presagios en la exhibición de 1920 169
4.2.2 La primera exposición oficial 173
4.2.3 La exhibición del Centenario 176
4.2.4 Una escultora sobresaliente 180
4.2.5 Cuatro alumnas destacadas 185
4.2.6 Un triunfo compartido 190
4.2.7 Cinco pintoras distinguidas 194
4.2.8 Luego de 1925, las estudiantes se consolidan 197
4.3 Esposas y madres o artistas 205

Capítulo V

Esbozos de vidas 224

5.1 Rosa Belon García 230
5.2 Consuelo Cisneros Verand 232
5.3 Esther Lozano y Lozano 237
5.4 Juanita Martínez de la Torre 241
5.5 Olga Matellini Corvetto 243
5.6 Eugenia Montagne Markholz 248
5.7 Isabel Morales Macedo 251
5.8 Carmen Saco Arenas 255
5.9 Leonor Vinatea Cantuarias 262
5.10 Uniendo experiencias 266

Conclusiones 270

Referencias 279

Anexos

I Primeras alumnas matriculadas en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú 311
II Alumnas inscritas en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1919-1924 312
III Alumnos inscritos en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1919-1924 315

Lista de figuras

Figura 1. Luis Ugarte. *Automovilismo*. En *Actualidades* N° 43, 21 de noviembre de 1903.

Figura 2. Alumnas de Teófilo Castillo en la playa La Herradura. En *Actualidades* N° 176, 11 de agosto de 1906.

Figura 3. Luis Ugarte. Retrato fotográfico de Norka Rouskaya. En *Variedades* N° 506, 10 de noviembre de 1917.

Figura 4. Autor desconocido. Retrato fotográfico de Mary y Zoila de Lucio. En *Variedades* N° 466, 3 de febrero de 1917.

Figura 5. Emma Coda. Pintura *La alegoría de las ciencias* en la sala del Ateneo. En *Ilustración Peruana* N° 23, 2 de diciembre de 1909.

Figura 6. Asistentes a la conferencia de Zoila Aurora Cáceres (1911). En *Variedades* N° 183, 2 de setiembre de 1911.

Figura 7. Nubes pasajeras. Cuadro de Ernet Leberman proporcionada por la casa Roggero. En la portada de *Mundial* N° 161, 15 de junio de 1923.

Figura 8. Aurora San Cristóval. Litografía, Retrato de Sadi Carnot. Portada *El Perú Artístico* N° 25, 1 de julio de 1894.

Figura 9. Rebeca Oquendo. *Margarita*. Palacio Torre Tagle.

Figura 10. Angélica Pazos Varela. Conjunto escultórico presentado en el concurso Concha de 1911. En *Variedades* N° 146, 13 de enero de 1906.

Figura 11. Plano de Lima actual con la localización de lugares con actividad cultural a inicios de la década de 1920. Elaboración propia sobre la base de fuentes hemerograficas y bibliográficas.

Figura 12. George Elgar Hicks. *Guide to Childhood* (1863). Dunedin Public Art Gallery, New Zealand.

Figura 13. David Lozano. Retrato de Trinidad María Enríquez. Litografía, 1891. *El Perú Ilustrado* N° 218, 11 de julio de 1891.

Figura 14. Belisario Garay. Retrato de Ana Seminario. Litografía, 1890. *El Perú Ilustrado* N° 182, 29 de noviembre.

Figura 15. Alumnos y alumnas ingresantes en 1919. Archivo fotográfico de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP).

Figura 16. Grupo de alumnas con Daniel Hernández. Archivo fotográfico ENSABAP.

Figura 17. La escultora Carolina de Chávez, el presidente Augusto B. Leguía y el periodista José Chioino. En *Mundial* N° 283, 13 de noviembre de 1925.

Figura 18. Clase de alumnas con modelo femenino y clase de alumnos con modelo masculino. En *Variedades* N° 668, 18 de diciembre de 1920, p. 263.

Figura 19. Clase con modelo femenina desnudo. Taller de Leonardo Jauregui. En Arte y artistas. *Variedades* N° 557, 2 de noviembre de 1918, pp. 1053-1055.

Figura 20. Julia Codesido. *Desnudo femenino*. Archivo fotográfico ENSABAP.

Figura 21. Olga Matellini. Desnudo masculino. Álbum Matellini en colección particular.

Figura 22. Carmen Saco. Friso Manco Capac y Mama Ocllo. Archivo fotográfico ENSABAP.

Figura 23. El presidente Leguía y Daniel Hernández en una exposición de la ENBA. Archivo fotográfico ENSABAP.

Figura 24. Trabajos de estudiantes en un panel de exposición. *Circa* 1923. Archivo fotográfico ENSABAP.

Figura 25. Daniel Hernández y estudiantes en la pampa de Amancaes. Archivo fotográfico ENSABAP.

Figura 26. Fachada de la ENBA. Archivo fotográfico ENSABAP.

Figura 27. Elena Izcue. *La Tejedora*. Portada *Mundial*

Figura 28. Don Quijote (Carlos Solari). Notas de arte. En la Escuela de Bellas Artes. En *Mundial* N° 449, 25 de enero de 1929.

Figura 29. Artículo Lo que pueden ser y hacer las mujeres. En *Mundial* N° 463, 3 de marzo de 1929.

Figura 30. Artículo Enlace Risso Matellini. En *Mundial* N° 458, 29 de marzo de 1929.

Figura 31. Rosa Belon García. *Desnudo con manto floreado*. Colección Eduardo Cabrejos.

Figura 32. Consuelo Cisneros. *La ejecución de María Andrea Parado de Bellido*. Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Figura 33. Consuelo Cisneros. *En la Herradura*. Portada de *Mundial* N° 498, 3 de enero de 1930.

Figura 34. Esther Lozano y Lozano. *La Tapada*. Portada de *Mundial* N° 373, 5 de agosto de 1927.

Figura 35. Juanita Martínez de la Torre. *Retrato Masculino*. Colección particular.

Figura 36. Olga Matellini. Retrato de indígena. En Álbum Matellini. Colección particular.

Figura 37. Olga Matellini. *Autorretrato*. Colección particular.

Figura 38. Eugenia Montagne. *Retrato de Margarita Lecaros*. Portada de *Mundial* N° 68, 2 de setiembre de 1921.

Figura 39. Isabel Morales Macedo. *Retrato de Josefina Serna*. En *Mundial* N°322, 13 de agosto de 1926.

Figura 40. Carmen Saco. Dibujo de un "Habitúe de la Rotonda". En *Mundial* N° 458, 29 de marzo de 1929.

Figura 41. Carmen Saco. *Cabeza de mujer*. Colección Eduardo Cabrejos.

Figura 42. Carmen Saco. *La jugadora de basketball*. En *Mundial* N° 458, 29 de marzo de 1929.

Figura 43. Leonor Vinatea Cantuarias. *India de Huancayo*. Portada de *Mundial* N° 324, 27 de agosto de 1926.

Lista de cuadros

Cuadro 1. Número de estudiantes matriculados entre 1919 y 1924. Elaboración de la autora.

RESUMEN

Las primeras profesionales de las artes plásticas en el Perú (1919-1930)

Esta tesis aborda, desde un enfoque de género, la historia de la profesionalización de las artistas plásticas en el Perú durante la década de 1920.

El marco temporal se circunscribe al periodo histórico conocido como el Oncenio de Leguía (1919-1930), tiempo que coincide con los primeros once años de vida institucional de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, primer centro oficial que brindó la oportunidad de formar académicamente a las mujeres en igual de condiciones que sus condiscípulos.

El estudio se inscribe en el ámbito de lo interdisciplinario dada la manera en que pone en discusión las herramientas teórico-críticas de la historia, sociología e historia del arte en aras de articular un análisis transversal del proceso de profesionalización de las artistas. Asimismo, este proceso considera los roles y relaciones entre los distintos actores involucrados (alumnas/artistas y sus familias, profesores y críticos de arte) a fin de conocer las circunstancias que contribuyeron a que algunas lograran insertarse en el ámbito artístico/cultural. En tanto que, otras a pesar de concluir sus estudios, optaron por una vida familiar que las distanció de la carrera artística pero no de esta historia.

Palabras claves: Historia/ profesionalización / artistas peruanas/ Escuela Nacional de Bellas Artes / Oncenio de Leguía

SUMMARY

The first professionals of plastic arts in Peru (1919-1930)

The thesis presents from a gender approach the history of the professionalization of the plastic artists in Peru of the 1920s.

The work circumscribes to the historical period known like the "Oncenio de Leguia"- *Leguia's Eleven-Year Rule* (1919-1930), time which coincides with the first eleven years of institutional life of the National School of Fine Arts of Peru, the first official center which provided the opportunity to academically train women in equal conditions that their fellow students.

The investigation takes into account the interdisciplinary (history, sociology and art history) to study the professionalization of the artists like a process where actresses and actors are considered (girl-students/artists and their families, teachers and art critics) in order to know the circumstances which contributed to the inclusion of some of them in the artistic/cultural sphere. While others, despite finishing their studies, opted for a family life which distanced them forever from the artistic career but not from this history.

History/ professionalization / Peruvian artists / National School of Fine Arts / Oncenio

INTRODUCCIÓN

El 15 de abril de 1919 una ceremonia en el exconvento de las Recogidas daba inicio a uno de los más trascendentales capítulos del arte en el Perú: la apertura del centro oficial de enseñanza artística, denominado entonces Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Presidió el evento el director Daniel Hernández, quien en sus palabras de bienvenida expresó su entusiasmo y optimismo por sacar a relucir el talento que poseía cada alumno, pues eran quienes formarían el núcleo del cual surgiría el arte nacional.

Con estos auspiciosos anhelos comenzó la historia del centro oficial de arte más importante del Perú, el mismo que fue durante varios años el único del país[1]. A pesar de su relevancia, sobre él se ha escrito poco[2] y casi de manera reiterativa, asociando su devenir con el indigenismo pictórico propuesto por uno de sus más emblemáticos maestros, José Sabogal. Es por ello que se plantea una investigación relacionada a un punto fundamental y no tratado antes (Eco, 2005, p. 45), el de la profesionalización de las mujeres en el arte y su

[1] La mayoría de centros de enseñanza artística en el interior del país fueron fundados como escuelas superiores o regionales a partir de la década de 1940. Aquí algunas de ellas: Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito" de Cusco (1946), Escuela Superior de Arte "Carlos Baca Flor" de Arequipa (1951), Academia de Bellas Artes "José Sabogal" de Trujillo (1962) y la Escuela Regional de Bellas Artes "Teófilo Castillo" de Ancash (1966). Un dato de interés es que, en 1953 inició actividades la Escuela de Arte Católico dirigido por el artista austriaco Adolfo Winternitz; dicha escuela de arte se convertiría luego en la Facultad de Arte de la Pontifica Universidad Católica del Perú. Esta, junto con la Escuela de Bellas Artes del Perú, fueron durante varios años los dos principales centros de formación artística localizados en Lima.

[2] Además del reciente libro, *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018* (2018) publicado para celebrar el siglo de vida institucional, otros estudios que han tratado la historia de este centro son *Huellas de Bellas Artes. Reseña Histórica 1917-1999* (2000) de José Huerto Wong quien se refiere a los primeros años institucionales de manera tangencial, *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú 1918-2009* (2009) interesante por el material gráfico que entrega. Asimismo, hay que acotar que se han publicado textos sobre dos de los más emblemáticos profesores activos en los primeros años de la Escuela: el escultor español Manuel Piqueras Cotolí (2002) y José Sabogal, de este último son dos los libros: *Sabogal, su entorno y su tiempo* (2009) y *José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)* de Fernando Villegas. Mientras sobre Daniel Hernández, Héctor Escobar le ha dedicado la tesis: *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes y los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1930)* (PUCP, 2018).

inserción como otra de las actividades económicas en las que las mujeres incursionaron en las primeras décadas del Perú del siglo XX. Al respecto, es interesante percatarse que en ese contexto se empezaba a producir un cambio de percepción de las mujeres en las artes plásticas dado que antes de la fundación de la Escuela la actividad artística en Lima era dominada por la presencia masculina y el aprecio de la obra realizada por ellas era relativizado dado los prejuicios con los que se le juzgaba.

El interés radica en el proceso de profesionalización de las alumnas que se inscribieron en los años iniciales de la Escuela, para generar respuestas a interrogantes como: ¿Cuántas y quienes fueron esas primeras estudiantes? ¿Cómo fue su aprendizaje? ¿Qué escribió la crítica de la época sobre ellas? ¿Cuántas continuaron en el ambiente artístico? ¿Cuáles fueron los motivos que las llevaron a truncar sus carreras? ¿De qué manera los cambios sociales y culturales contribuyeron a la profesionalización de las artistas? Las respuestas a estas preguntas implican percatarse de los cambios sociales que las protagonistas empezaban a experimentar a partir de tres asuntos que se consideran ejes en la presente tesis: la Ley N° 801 que permite el acceso de las mujeres a los estudios universitarios, las propuestas feministas que a partir de la segunda década del siglo XX empiezan a tomar relevancia en el ámbito limeño y el papel de la prensa en la proyección de la imagen de las mujeres como creadoras de las artes plásticas.

Antes de continuar, considero conveniente referirme a la génesis de este estudio: ¿Cuándo y por qué se eligió este tema? La idea surgió cuando elaboraba mi tesis de maestría en Arte Peruano y Latinoamericano, *Las Artistas Plásticas de Lima 1891-1918* (UNMSM, 2008) en la cual se abordó la producción plástica femenina desde diversos ángulos: técnicas, temáticas, la crítica y las creadoras. En ese sentido, la presente tesis complejiza el análisis de las mujeres en el arte peruano al integrar al estudio factores históricos, sociales y culturales que marcaron el periodo denominado como el Oncenio de Leguía (1919-1930), años en los que se produce un significativo cambio en la participación pública de las mujeres en diversas actividades. En este sentido, la prensa ilustrada contribuye a reconfigurar la imagen de la presencia femenina como trabajadora,

profesional, artista y como participante de los acontecimientos sociales a los que accedía la población limeña de la época.

Es así que, a partir de mi experiencia como mujer profesional, me interesó saber cómo la práctica artística deja de ser un "adorno" en las manos femeninas para volverse una profesión. Desde ese primer estudio otras interrogantes han surgido, por ejemplo, la de conocer quiénes, además de las estudiantes y artistas vinculadas al grupo indigenista, estudiaron en los primeros años de la Escuela, pues los nombres femeninos que han trascendido son los vinculados al círculo del pintor José Sabogal. Pero, y ¿qué pasó con las otras que concluyen su etapa de aprendizaje en la ENBA? ¿Es que acaso el no haber ejercido la carrera las anula del proceso de profesionalización de las artistas peruanas? Considero que continuar ese habitual relato sería parcializado y no correspondería con la realidad.

Al respecto, vale traer a colación lo señalado por Griselda Pollock en su artículo "El encuentro del feminismo con el canon" cuando identifica que la primera tarea, a partir de la década de 1970, fue la de rectificar las omisiones de las mujeres en la historia del arte de todas las culturas. Por ello, dice que es un "trabajo vitalmente importante" (Pollock, 2007a, p. 143) el de realizar investigaciones, documentación y análisis de mujeres artistas para a partir de allí cuestionarse y plantearse otras respuestas que nos lleven al asunto no resuelto aún: el de lograr que el trabajo cultural de las mujeres tenga una presencia efectiva que cambie el orden del discurso cultural habitual.

Las palabras de Pollock cobran sentido cuando se confirma que la labor de algunas de esas primigenias estudiantes había sido reconocida en su época, pero en la actualidad permanecen relegadas del panorama artístico. Entre ellas, destaca Olga Matellini en la pintura; en tanto que en la disciplina escultórica sobresale Carmen Saco, con una fructífera y variada obra plástica y escrita que todavía no ha sido revelada en su real magnitud.

A mi particular interés como historiadora de arte, se suma la necesidad de aportar al campo de estudio de la historia de la profesionalización de las peruanas a partir de la experiencia de las que ingresaron al mundo laboral del arte peruano del siglo XX, espacio público dominado hasta antes de la apertura de la ENBA, exclusivamente por hombres.

En este punto, es necesario hacer referencia al vínculo que esta tesis tiene con la perspectiva de género en las ciencias sociales. Estudio que, en los últimos años, está concitando mayor interés de investigadoras(es) de diversas disciplinas pero que de ninguna manera agota sus posibilidades de análisis. Al contrario, estos estudios encuentran cabida en el mundo contemporáneo dada la pervivencia o nuevas maneras en la que las sociedades patriarcales ejercen su poder sobre las mujeres. En el presente caso, el enfoque de género implica poner en relieve las diferentes circunstancias sociales y educativas con las que tuvieron que lidiar las mujeres para acceder y emprender un camino profesional, por ejemplo, una enseñanza a partir de espacios diferenciados según el sexo del alumnado o la decisión personal de tener que optar por una carrera o una vida familiar.

La presente tesis se divide en cinco capítulos. En el primero se abordan los asuntos relacionados a la formulación del problema de investigación, los objetivos, el marco teórico y la metodología utilizada. En tanto, el segundo brinda un marco contextual enfocado en la ciudad de Lima entre el último cuarto del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, época de modernización en la que se observan intensos cambios urbanísticos y de costumbres en el que la imagen y la actividad de las mujeres se proyectó cada vez más certera. Aquí se trata como antecedente de lo que significó la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, la manera en que hombres y mujeres ingresaron en el ámbito artístico limeño de la República Aristocrática (1895-1919) y cómo eran percibidos como artistas los primeros y como aficionadas, las segundas.

El tercer capítulo tiene como objetivo destacar los primeros casos de las profesionales en el Perú dado que ellas abrieron el camino para las otras que ingresaron a

espacios públicos de aprendizaje y trabajo. Además, a partir de la opinión de las intelectuales y de algunos profesionales es que se explica el motivo por el cual la práctica artística era percibida como una carrera idónea para las mujeres.

En el cuarto capítulo se analiza, sobre la base de los cambios que empiezan a gestarse en el campo cultural limeño a partir de la apertura de la ENBA, el tipo de enseñanza destinada a las alumnas, la activa y meritoria participación femenina en las exposiciones anuales de la Escuela hasta los posibles motivos por los cuales la gran mayoría de ellas optaron por un camino distinto al profesional. Mientras que, el último capítulo trata sobre la vida de nueve de las primeras estudiantes; breves esbozos que se complementan con el análisis de una obra ejecutada por la protagonista durante la década de 1920. De esta manera, se brinda la posibilidad de apreciar el trabajo creativo y los temas que les interesaron explorar a esta primera generación de artistas profesionales.

A 103 años de iniciada la profesionalización de la mujer en las artes peruanas, ¿por qué conocer estas historias? Porque al visibilizar los logros y obstáculos de este grupo de pioneras se busca replantear una historia unidireccional y tradicional por una más compleja y real, en la que la producción de estas creadoras se enlaza a la trayectoria ininterrumpida de la mujer y el arte peruano.

Capítulo I

PUNTOS ESENCIALES: FORMULACIÓN DEL PROBLEMA, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

En las siguientes líneas se identifican las directrices que han guiado el desarrollo de la presente tesis en la medida en que, como señala Umberto Eco, hacer una tesis implica poner en orden los datos a fin de "construir un objeto" que sirva para los demás (2005, p. 20). En este caso, los cimientos están vinculados a tres ejes: formulación del problema, marco teórico y metodología.

1.1 Situación problemática

En los primeros años del siglo XX, el investigador inglés Herbert Spencer reflexionó en su libro *Origen de las profesiones* (1905) sobre la relevancia que tienen estas en la sociedad. Allí, destacó que su función estaba asociada al bienestar de la vida y, para sustentar su idea, comentó sobre la actividad de un grupo de profesionales entre los que se encontraban los artistas plásticos, pues para Spencer los pintores, escultores y arquitectos excitaban "con sus obras los sentimientos delicados, las emociones agradables de orden estético y aumentaban así la vida" (1992, p. 316). Sin duda, un valioso reconocimiento a los profesionales de las artes y su aporte a la existencia humana.

Poco más de una década después de lo escrito por Spencer, en Perú se concretizó un anhelado proyecto para profesionalizar la actividad artística. Es así que el 28 de setiembre

de 1918, el presidente José Pardo firmó el decreto con el cual creó la Escuela Nacional de Bellas Artes[3] (ENBA).

Meses después, el 15 de abril de 1919, inició actividades este centro oficial, brindando el acceso a la enseñanza artística profesional a hombres y mujeres y con ello la oportunidad de tener un reconocimiento social que antes había sido logrado, principalmente, por una educación en academias extranjeras o por un posicionamiento en el ámbito local. Hasta entonces méritos alcanzados, casi exclusivamente, por hombres (pintores, litógrafos, ilustradores, caricaturistas, escultores y fotógrafos) que exponían su obra, trabajaban de manera independiente o en algún medio de prensa.

El caso de las mujeres en las artes plásticas era distinto, pues solo algunas de ellas habían tenido un primer contacto con la limitada dinámica artística de Lima de fines del siglo XIX y principios del XX, cuando a partir de una enseñanza particular o aprendizaje autodidacta, se animaron a presentar obra en concursos y exposiciones. En tanto, ninguna peruana tuvo un trabajo remunerado en el campo de las artes plásticas.

Si bien la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes no hizo distinción a partir de las experiencias previas de sus ingresantes, era evidente la desventaja en la que estas primeras inscritas se insertaban a un mundo educativo y, luego laboral, en el cual la primacía masculina era notoria.

1.1.1 Formulación del problema

Ante este panorama, la presente tesis centra el interés en el proceso mediante el cual las primeras estudiantes y egresadas de la Escuela Nacional de Bellas Artes logran insertarse

[3] Desde su fundación, este centro de enseñanza ha sido llamado de tres maneras. Sus puertas se abren con el nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA); en 1957 es conocida como Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ENBAP) y, en la actualidad, se le denomina Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP).

en el ámbito artístico. Es decir, lo que interesa develar son las circunstancias que propiciaron que algunas de ellas se convirtieran en las primeras profesionales del arte peruano.

Por ello se plantea como eje del presente estudio las siguientes interrogantes: ¿Cómo fue el proceso de profesionalización de las primeras pintoras y escultoras en el Perú? ¿Quiénes y cómo ingresaron en el mercado artístico? ¿De qué manera el contexto histórico y el ámbito cultural contribuyeron a este cambio de aficionadas a profesionales? Para responder a estas preguntas se han elegido los primeros seis años de actividad de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú y la salida de las primeras egresadas al campo artístico del segundo quinquenio de 1920, tiempo que coincide con el contexto general denominado por la historiografía peruana como el Oncenio de Leguía (1919-1930). Este corte temporal permite apreciar cómo fue la dinámica educativa que formó a esas primeras profesionales del arte, la proyección que alcanzaron a partir de la crítica de sus obras mostradas en las exposiciones de fin de año y la continuidad de su actividad artística una vez egresadas de Bellas Artes.

El tránsito entre el aprendizaje profesional y su inserción en el mercado laboral se corrobora a partir de su actividad en el medio cultural teniendo en cuenta su participación en exposiciones, concursos y viajes de estudio. Para ello se toma como punto de partida la lista de alumnas ingresantes en los seis primeros años de la Escuela, una vez identificadas se les busca en la prensa de la época, hasta el fin de la década de 1920.

Si bien el estudio se focaliza en las artes plásticas como la pintura y la escultura, únicas disciplinas impartidas en la ENBA, esta investigación ofrece también un panorama de otras profesiones en las que las peruanas empezaron a incursionar desde el último cuarto del siglo XIX, pues con ello se inicia el cambio de percepción hacia los nuevos espacios en los que ellas podían desenvolverse. Sin duda, el caso emblemático fue el de la carrera educativa en la que varias se labraron un lugar reconocido y remunerado.

Es necesario destacar que, para llevar a cabo este trabajo, se considera en el análisis a las actoras y actores (alumnas/artistas y sus familias, profesores y críticos de arte) que intervinieron en la incursión de las mujeres en el ámbito artístico profesional. Círculo social en el que se enfatiza el aspecto familiar dado que, a diferencia de sus condiscípulos, el entorno íntimo es indesligable para ellas, pues de su apoyo dependió la decisión de iniciar su aprendizaje y luego, continuar o no, su carrera. Así se corrobora lo que señaló Joan Scott al referirse a la relevancia de las biografías y su potencial para relacionarlas con "una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas" (1996, p. 291).

De manera simultánea a ese mundo íntimo de las alumnas es importante referirse a los cambios sociales que les atañen directamente. En este sentido, un punto de partida ineludible es la Ley N.° 801 que expidió el presidente Augusto B. Leguía en 1908 y que permitió el libre acceso de las mujeres a las universidades peruanas y su posterior ejercicio profesional. Esto marcó un paso decisivo al dejar atrás el permiso al que debían recurrir las peruanas que deseaban ingresar al estudio superior (Mannarelli, 2018b, p. 44).

Aunque dicho acceso fue lento, la percepción de las mujeres como partícipes del ambiente educativo superior repercutirá también en las primeras alumnas que ingresaron a la Escuela Nacional de Bellas Artes; las mismas que, a diferencia de las europeas u otras que entraron a instituciones artísticas latinoamericanas abiertas durante el siglo XIX, no encontraron mayor resistencia a su acceso a las aulas, pero sí algunos tratos diferenciados.

De manera simultánea, otra transformación se estaba gestando con el advenimiento del nuevo siglo, era la cada vez mayor presencia femenina en espacios públicos. Esto se constata en la prensa de la época que difundió esa incursión y, en la práctica, se comprueba con la actividad de colectivos feministas, tales como, Evolución Femenina (1914) liderado por María Jesús Alvarado y, Feminismo Peruano (1924) encabezado por Zoila Aurora

Cáceres. Además de sus críticas al Código Civil de 1852 —vigente hasta 1936—, ambas lideresas reclamaron la igualdad ciudadana para las peruanas.

Al respecto, se considera de vital importancia el papel del fotoperiodismo que, desde los primeros años del siglo XX, cobra auge desde la publicación del semanario *Actualidades* en 1903, medio que empezó a insertar fotograbados de vistas tomadas por una generación de reporteros gráficos que captaban "los hechos de la actualidad" (Gargurevich, 2014, p. 141). Este despliegue informativo contribuyó a configurar la imagen de mujer creadora, pues a diferencia de otras profesiones, las artistas —pintoras y escultoras— están expuestas al espacio público y dependen de los medios para lograr consolidarse como profesionales.

1.1.2 Justificación teórica

El tema de la profesionalización de la mujer contribuye a reconocerla como alguien activo y valioso que aportó desde sus distintas experiencias (como estudiante y profesional) a la sociedad que le tocó vivir. En líneas generales, es poco lo que se ha escrito y reflexionado sobre este asunto desde la historiografía peruana, es por ello que la presente tesis coadyuvará a incrementar los estudios históricos sobre la manera en la cual las mujeres, como agentes históricas (Belvedresi, 2018, p. 8), ingresaron al espacio público y crearon estrategias para desenvolverse en actividades que durante varios siglos fueron de acceso restringido para ellas.

Para llevar a cabo este propósito, se hace uso de la línea de investigación planteada por la teoría feminista la cual considera al género como "una categoría de análisis central para explicar y describir la complejidad de las relaciones asimétricas entre mujeres y varones" (Chaparro, 2021, p. 12). A partir de esta construcción social es posible distinguir y abordar una amplitud de asuntos que me parece pertinente destacar:

> […] las actividades y creaciones de las personas, el hacer en el mundo, la intelectualidad y la afectividad, el lenguaje, concepciones, valores, el imaginario, las fantasías, los deseos, la

> identidad, la autopercepción corporal y subjetiva, el sentido de mismidad, los bienes materiales y simbólicos, los recursos vitales, el poder, la capacidad para vivir, posición social, estatus, oportunidades, el sentido de la vida y los limites propios. (Fernández, 2012, p. 80)

Esta variedad de temas presentan particularidades y dan pie a conocidas dicotomías de género, tales como, razón-emoción, cultura-naturaleza y público-privado, supuestos opuestos en los que el discurso patriarcal ha sabido imponer y jerarquizar los primeros términos (razón, cultura y público) en detrimento de los segundos, reservados a la actividad de las mujeres (emoción, naturaleza y privado) (Fernández, 2012, p. 89).

Al ser la profesionalización de las mujeres el tema central de la tesis, las tres dicotomías señaladas se ponen en acción en el análisis, pues desde el tiempo en el que las mujeres empiezan a incursionar en el aprendizaje superior (siglo XIX) es posible observar la resistencia a apreciar la capacidad intelectual de ellas, dado que se consideraba que los actos femeninos eran guiados por lo emotivo y, por ello, el lugar de acción que les correspondía por "naturaleza" era el hogar, lo privado.

Aunque con el transcurrir del tiempo, varios cambios sociales favorecieron a que diversos gobiernos brindasen a las mujeres la posibilidad de incursionar en espacios universitarios, esto no significó un cambio radical en el número de ingresantes y de profesionales en ejercicio avanzado el siglo XX. Sobre este último asunto, un interesante caso es el de Estados Unidos, país que fue uno de los primeros en permitir el acceso de las mujeres al espacio universitario, pues ya para 1880 un 70% de estos centros las aceptaban como estudiantes (Chaparro, 2021, p. 8). No obstante, esto no significó que el número de las profesionales tuviese un ritmo de crecimiento a lo largo del tiempo, incluso luego de haber alcanzado el derecho a la ciudadanía. De la drástica disminución de mujeres profesionales en Estados Unidos en la década de 1950 trata Betty Friedan en su libro *La mística de la feminidad* donde cuestiona:

> ¿Por qué, con la eliminación de todas las barreras legales, políticas, económicas y educativas que en otros momentos impidieron que las mujeres tuvieran las mismas oportunidades que los hombres, una persona por derecho propio, un individuo libre para desarrollar su propio potencial, habría de aceptar esta nueva imagen que insiste en que ella

> no es una persona sino una "mujer", por definición privada de la libertad de la existencia humana y de tener voz en el destino de la humanidad? (2018, p. 105)

Para responder a esta pregunta Friedan realiza un pormenorizado análisis de las revistas femeninas de la época, allí verifica la manera en la que diversos especialistas influenciaron a las estadounidenses a seguir la mística de la buena esposa y madre. Es decir, la mística se impuso a las libertades ganadas.

Es interesante señalar este caso dado que, a pesar de las diferencias de los logros colectivos de las mujeres en Estados Unidos y las leyes que las favorecieron, la mística a la que alude Friedan es la misma que, probablemente, experimentaron varias de las primeras profesionales de las artes. Fue ese conflicto de tener que decidir por una carrera o por una vida familiar.

Por ello, en esta investigación se recalca la profesionalización como un proceso en el que es preciso tomar en cuenta aspectos externos referidos a la oferta educativa a la que tenían acceso las mujeres o a la manera en que la crítica las percibió como alumnas y egresadas de la ENBA. En tanto, los aspectos internos se refieren a las decisiones de vida de las mujeres, vinculados muchas veces al círculo familiar al que pertenecían; esto último cobra mayor relevancia, en especial, en un contexto en que todavía era lejana la opción de compartir el tiempo entre el espacio familiar y el campo profesional.

1.1.3 Objetivos

Objetivo general:

Determinar la manera en que las primeras egresadas de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú se convirtieron en profesionales de las artes en el transcurso de los años comprendidos entre 1919 y 1930.

Objetivos específicos:

1. Reconocer los cambios sociales y educativos que contribuyeron a que las mujeres ingresaran a estudiar carreras profesionales ¿Cuáles son estas carreras?
2. Conocer la manera en que se produjo el aprendizaje de las mujeres en la Escuela Nacional de Bellas Artes y cómo el resultado de esta enseñanza se reflejó en la crítica y en la posterior inserción en el mercado artístico peruano. ¿De qué manera la crítica contribuyó a esta visualización?
3. Develar los aspectos que influyeron en la continuidad o el abandono de la carrera. ¿Qué las convierte en profesionales del arte? ¿Cuántas de ellas lograron consolidar su carrera? ¿Por qué la deserción de las otras?

1.2 Marco teórico

Para Norma Blazquez la epistemología feminista tiene dos preguntas amplias y relevantes: ¿Cómo influye el género sobre los métodos, conceptos, teorías y estructuras de organización de la ciencia? y ¿Cómo es que la ciencia reproduce los esquemas y prejuicios sociales de género? (2012, p. 21). Dar respuestas a estas interrogantes constituye identificar y reflexionar sobre las ideas dominantes que han invisibilizado los intereses y actividades de diversos grupos, entre ellos, las mujeres.

Así pues, si se conoce que los estudios relacionados a las mujeres en las ciencias sociales y humanas empiezan a tomar impulso en la década de 1970, esto debe dar una pauta de cuántas de las fuentes que se han utilizado, reproducido y comentado a lo largo de los siglos han estado insertas en una tradición donde el punto de vista masculino fue el que prevaleció y, por lo tanto, las bases del conocimiento están impregnadas de este pensamiento; es decir, se instituyó una ciencia parcializada.

A partir de esta certeza es que uno de los puntos fundamentales de la crítica feminista a la epistemología es destacar la imposibilidad de hacer ciencia completamente objetiva dado que el investigador(a) es un sujeto social que tiene valores, prejuicios y

distintas maneras de ver el mundo, lo cual influye en sus decisiones en cuanto a los temas que desea abordar, las fuentes de las que se va a nutrir e, incluso, en la manera de analizar determinados resultados para su estudio[4].

En ese sentido, es interesante señalar que la ciencia practicada, tradicionalmente por investigadores hombres, dejó de lado la subjetividad de las personas que pasaron a ser consideradas transmisoras de datos mecánicos, con lo cual se eliminó la posibilidad de conocer ese otro punto de vista, como es el caso de lo femenino. Relacionado a este proceder, la epistemología feminista señala como erróneo ese "desapego emocional y la suposición de que hay un mundo social que puede ser observado de manera externa a la conciencia de las personas" (Blazquez, 2012, p. 26).

Es a partir de esta perspectiva epistemológica que la base primordial de la presente tesis es la Teoría del Género dado que pone en evidencia "el reconocimiento de la subordinación social y política de las mujeres" (Bonan y Guzmán, 2007, p. 1). Al respecto, es importante señalar que los estudios de género, además de hacer análisis descriptivos, están sujetos a acciones más complejas que buscan comprender los procesos históricos en sus "dimensiones simbólico-culturales, normativas e institucionales" (Bonan y Guzmán, 2007, p. 1) y así lograr "mejorar la condición social de las mujeres" (Bartra, 2012, p. 68).

A propósito de la relevancia de la dimensión simbólica en la teoría de género, resulta significativo destacar que, en el imprescindible texto de Joan Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico" (1996), haya señalado como uno de los cuatro

[4] Una de las lecturas que hizo percatarme de una manera reveladora de estas visiones subjetivas que se manifiestan en un texto "aparentemente" objetivo fue el capítulo "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil" del reconocido investigador en arte colombiano, Eugenio Barney-Cabrera, incluido en su libro *El arte en Colombia. Temas de ayer y hoy* (1980). A lo largo del texto, el autor escribe ideas en las que manifiesta el prejuicio ante la actividad artística femenina en el siglo XIX; aquí una de ellas: "Es curioso anotar que precisamente se trata de una mujer soltera quien, además, en ningún momento, a lo largo de su dilatada vida, abandonó la disciplina del arte *inútil* ni dejó de practicar los oficios decorativos, superfluos o de adorno que en su juventud aprendió" (1980, p. 100). Aquí se aprecia la percepción limitada de Barney-Cabrera para quien las disciplinas y técnicas artísticas practicadas por las mujeres carecen de suficiente valor para ser llamadas arte.

elementos constitutivos de las relaciones sociales[5] basadas en las diferencias percibidas entre los sexos a:

> los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas. Esos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que afirman categórica y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino (1996, p. 289).

A lo que añade que debería ser una preocupación de los historiadores revelar de qué manera esas posiciones normativas se instalan y, no sin conflicto, perviven en las sociedades avaladas por el discurso político y por las instituciones. Tal es el caso de los espacios educativos destinados a las mujeres, los cuales eran menos en cantidad y limitados en conocimientos.

Continuando con Scott, es pertinente señalar la relevancia que le otorgó al objeto artístico dentro de su planteamiento; pues, a propósito del análisis de "los retratos realistas de mujeres y hombres" (1996, p. 294), valoró el trabajo de los historiadores de arte dado que han abierto un campo de lectura de otros lenguajes conceptuales en los que también se hacen patentes las diferencias sexuales. A lo que se podría añadir que, para el presente estudio, el binomio mujer/arte se complejiza aún más, dado que a la imagen representada sobre el lienzo o en una escultura, se suma la de ser ella, la propia creadora de la imagen.

1.2.1 Antecedentes de investigación

Si bien las investigaciones sobre las mujeres en el Perú se han incrementado en las dos últimas décadas del siglo XXI, es todavía mucho lo que se desconoce de su accionar en los diferentes periodos de la historia.

[5] Los otros tres componentes son: símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (Ejemplos: Eva y María en el discurso religioso); el sistema de parentesco (con una dimensión más amplia que la de la familia y la casa sino cómo se reproduce este parentesco, por ejemplo, en la distribución del trabajo) y la identidad subjetiva (destacar el papel de la biografía para entender la manera en que se construyen las identidades genéricas).

En el caso específico de la incursión de las peruanas en las profesiones, localizamos en el siglo XX artículos y libros escritos desde las ciencias sociales y humanas. Sin embargo, hay que hacer la salvedad de que esta información ha sido incluida como parte de publicaciones de mayor envergadura pero que son valiosas, pues han contribuido a configurar una línea histórica en la que el nombre de María Trinidad Enríquez destaca como la primera peruana en iniciar estudios superiores en 1874.

Antes de comentar algunos de estos trabajos habría de señalar que son investigaciones cuyas protagonistas nacieron en el último cuarto del siglo XIX; pues, además de Enríquez, otras lograron acceder al espacio superior luego de gestionar permisos. Situación distinta a la que se vivió después de 1908, año en el que el Gobierno peruano otorgó el libre acceso de las mujeres al espacio universitario; hecho a destacar dado que este centro es el equivalente a la Escuela Nacional de Bellas Artes para la profesionalización de las artistas.

Cronológicamente, la primera y más importante fuente bibliográfica publicada en el mismo contexto en el que estudiaron y egresaron las primeras mujeres que acceden libremente a las aulas universitarias es el libro *La mujer peruana a través de los siglos. Serie historiada de estudios y observaciones* (Imprenta Americana 1924-1925) de Elvira García y García. En sus páginas, la autora hace una compilación de vidas de un numeroso grupo de mujeres que habían incursionado en una serie de actividades, entre ellas las profesionales. Asimismo, para esta tesis este libro tiene una mayor relevancia dado que en el capítulo "La mujer y las bellas artes", García y García elaboró el primer registro de artistas plásticas peruanas donde consideró a las que ejecutaban obra desde el siglo XIX hasta las recién egresadas o, en algunos casos, todavía alumnas de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Pachas, 2019a, p. 74). Además de este libro, los artículos que García y García publicó en medios de prensa como *Mundial* y *El Comercio* han sido la fuente primordial para conocer la actividad de muchas de ellas y el contexto en el que se desenvolvían.

Luego de la publicación de este libro, debe esperarse a la segunda mitad del siglo XX para que, como producto del denominado feminismo de la segunda ola, se den a conocer investigaciones con planteamientos distintos. Es así que, a partir de la década de 1970, el movimiento de las mujeres empieza a trabajar en "la construcción de un sujeto femenino que estableciera su propia medida del mundo […], con palabra propia, es decir, con representación simbólica (Grau, 1998, p. 340).

Es en este contexto internacional de cambios sociales que, en nuestro medio, ven la luz dos libros que destacan el accionar de las mujeres y con ello replantean la habitual narración de la historia peruana, ellos son *Mujer poder y desarrollo en el Perú* de Judith Prieto (Editorial Dorhca 1980) y *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* de Sara Beatriz Guardia (Editorial Humboldt 1985). En ambos, sin detenerse con amplitud por tener objetivos más amplios, las autoras mencionan a las primeras profesionales dentro de sus relatos.

De esta manera la repercusión del feminismo en el ámbito de las ciencias sociales y humanas se constata con la difusión de estudios sobre historias de mujeres, que derivaron luego en los denominados estudios de género. En este cambio conceptual la propuesta teórica de Joan Scott fue fundamental dado que su texto El género: una categoría útil para el análisis histórico (1990) será la base para futuros estudios en los que raza, clase social y poder serán palabras claves para desarrollar este enfoque (Rosas, 2019, p. 14).

En lo referido a fuentes en español es en la última década del siglo XX cuando se observan más investigaciones con mujeres como protagonistas, historiografía en la que destaca la colección de diez tomos de *Historia de las mujeres* (Taurus 1993) donde un grupo de especialistas, bajo la dirección de Michelle Perrot y Georges Duby, ofrecen una visión panorámica de los modelos femeninos desde la Antigüedad clásica hasta la nueva mujer del siglo XX (Guardia, 2019, p. 356). Para el propósito de esta tesis, el tomo ocho de esta colección ha sido de utilidad dado que, brinda la posibilidad de conocer las fronteras

imprecisas entre lo público y lo privado, que las mujeres de finales del siglo y primeros años del XX empezaban a vivir con más intensidad. Algunos de esos cambios coinciden con los que experimentaban las protagonistas de la historia que aquí se propone.

En el Perú, es en la nueva centuria cuando se incrementan los estudios relacionados al género y, en el caso particular, al binomio mujer y profesionalización[6]. Esto se comprueba al observar que en el trascurso de los últimos veinte años se han publicado los tres únicos libros dedicados, íntegramente, a pioneras en el campo profesional, ellas son: Trinidad María Enríquez (Ramos y Baigorria, 2005), Margarita Práxedes Muñoz (Fernández, 2012) y Miguelina Acosta Cárdenas (Rojas, 2020). Las tres desafiaron lo establecido al elegir carreras como la jurisprudencia y las ciencias exactas, profesiones diametralmente opuestas a las consideradas "más indicadas" para el sexo femenino, tales como la educación o las de cuidado de personas (Rodríguez, 2012, p. 312).

Las historias de vida de Enríquez, Muñoz y Acosta invitan a plantearse preguntas relacionadas al restringido espacio educativo en el que las mujeres se preparaban para ingresar a un aprendizaje superior. Asuntos que son posibles de conocer con el libro *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930* de María Emma Mannarelli, noveno tomo de la colección Pensamiento Educativo Peruano, que la Derrama Magisterial publicó en el 2013. Además del estudio introductorio de Mannarelli, quien es una de las especialistas en el tema de género en el medio peruano, este valioso libro entrega una antología de textos escritos por las reconocidas intelectuales Mercedes Cabello, Teresa González, Clorinda Matto y Elvira García y García; así como también, por la educadora feminista María Jesús Alvarado. A esta selección se suman textos de dos universitarias sanmarquinas: Esther

[6] A lo largo de la pesquisa para esta tesis se ha podido observar que en países como España y Argentina se ha avanzado mucho en el estudio de la profesionalización de las mujeres, incluyendo la organización de mesas de trabajo en eventos que luego se materializan en publicaciones. En ese sentido, un avance de esta tesis se presentó en la mesa 13 (Profesiones de mujeres) en el VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género. Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto. Evento llevado a cabo en la Universidad de Buenos Aires del 24 al 28 de julio de 2017.

Festini y Miguelina Acosta Cárdenas. Palabra escrita por mujeres visionarias que ha sido materia de análisis en el tercer capítulo de esta tesis.

Esta compilación de escritos de mujeres que reflexionaron sobre la educación en el tránsito de entresiglos recalca el nexo entre tres asuntos fundamentales en el impulso a la profesionalización: palabra escrita, feminismo y educación. De su lectura se desprenden también las propuestas de oficios y carreras idóneas para ser llevadas a cabo por las mujeres, entre las cuales se encuentran la pintura y fotografía.

Un libro que trata directamente el tema de las primeras mujeres que tuvieron acceso a las aulas universitarias es *Vidas desiguales. Mujeres, relaciones de género y educación en el Perú* (IEP, 2018), en cuyas páginas localizamos los textos "Las mujeres en la universidad (1874-1908): permisos y sexos confundidos" de María Emma Mannarelli y "Margarita Práxedes Muñoz: la primera bachiller en Ciencias del Perú (1848-1909)" de Fanni Muñoz. En esos artículos las autoras enfatizan en el contexto de cambios sociales y educativos que experimentaron mujeres como Trinidad María Enríquez, Laura Rodríguez Dulanto, Esther Festini y Margarita Práxedes Muñoz, entre otras mujeres de las que se conoce menos o nada. Aquí, Mannarelli identifica y otorga una merecida atención al asunto de los permisos para acceder al estudio superior dado que fue un requisito al que todas recurrieron y que nos confronta, otra vez, con la idea de poder.

De María Emma Mannarelli es también el libro *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana* (2018) en el que, valiéndose de un sólido soporte conceptual, la autora identifica temas y casos puntuales para señalar la sobrevivencia del patriarcado desde el virreinato peruano hasta la actualidad. Es en el cuarto capítulo: "La escritura, el espacio público y la experiencia femenina" donde señala la relevancia de la palabra escrita y puntualiza sobre ese contexto, de las primeras dos décadas del siglo XX, en el que "Mujeres universitarias defendían en el claustro académico,

probablemente ante profesores misóginos, tesis en donde se cuestionaba la dominación patriarcal" (p. 121). Es difícil no imaginar a Miguelina Acosta Cárdenas en ese trance.

Un año después se publica *Género y Mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público* (Fondo Editorial PUCP, 2019), libro que brinda la posibilidad de conocer el accionar del sexo femenino desde el Perú Antiguo hasta la actualidad. Editado por la historiadora Claudia Rosas. Resultan de especial interés para esta tesis los trabajos de Lisell Quiroz-Pérez, quien desarrolla el caso de las obstetras en el Perú del siglo XIX, y el de Fred Rohner sobre las compositoras y cantantes activas en las últimas tres décadas del diecinueve. En este último artículo, por ejemplo, Rohner resalta los obstáculos que tuvieron que sortear estas cantantes quienes, además de prejuicios frente a la calidad de su trabajo, debían lidiar con decisiones de vida que las colocaba en la encrucijada de ser reconocidas por su arte o por su destreza dentro de la casa.

En este recuento también es necesario considerar algunos artículos publicados en revistas virtuales que han explorado el asunto de la profesionalización de las peruanas. Entre ellos, destaca "La incursión de las mujeres a los estudios universitarios en el Perú: 1875-1908" (2012) de Odalis Valladares, en cuyas páginas brinda una visión panorámica de las circunstancias, barreras y oportunidades que las primeras profesionales afrontaron en un periodo delimitado entre el ingreso de María Trinidad Enríquez y la ley que permitió el acceso de las peruanas a las universidades. Además de elaborar una lista con los nombres de las pioneras que ingresaron a estudiar jurisprudencia, ciencias y letras, introduce en su relato algunas citas textuales escritas por esas profesionales y con ello da a conocer sus perspectivas frente al rol que tenían en la sociedad que les tocó vivir.

Un artículo que interesa mencionar por la cercanía con la profesión artística es el de Doraliza Olivera y María del Carmen Llontop-Castillo: "Mujer arquitectura e interiorismo en el Perú durante el siglo XX. Una presencia no reconocida" (2020). Se trata de un trabajo exploratorio dado que, como las autoras concluyen, el campo de la historiografía de la

mujer en la arquitectura peruana está casi inexplorado. El artículo divide el siglo XX en tres etapas y es en la primera, "Los Orígenes. Las pioneras (1924-1949)", la que coincide con la actividad de las primeras estudiantes de la ENBA. Allí destaca Mary Doris Clark, la primera en estudiar en la Escuela de Ingenieros del Perú, y de la que se cuenta con su valioso testimonio gracias a una entrevista que se le realizó cuando había iniciado su carrera y que será analizada en el cuarto capítulo del presente estudio.

Además del interés en la manera en cómo logran estas mujeres vencer los obstáculos para educarse profesionalmente, es necesario contrastar sus avances y retrocesos con el discurso social y político vigente en el Perú de las primeras tres décadas del siglo XX, tiempo en el cual todavía regía el Código Civil de 1852. Este documento fue cuestionado por las feministas María Jesús Alvarado, Miguelina Acosta y Zoila Aurora Cáceres, quienes han dejado registro escrito de sus ideas, propuestas y luchas a favor de la ciudadanía de las peruanas; material que está siendo recuperado e investigado en los últimos años (Zegarra (2016), Poulsen (2016), Pachas (2019) y Rojas (2020). Estudios que contribuyen a configurar las ideas que circulaban en el mismo espacio vital en el que vivían las primeras profesionales de las artes.

Entre los estudios señalados se considera valioso el nexo que Poulsen desarrolla en un apartado de su libro *¡Somos ciudadanas! Ciudadanía y sufragio femenino en el Perú* (2018), titulado "Escritoras, educadoras y universitarias", allí brinda un hilo conductor que une a la generación de literatas de la década de 1870 con las educadoras que abrieron escuelas con renovadas propuestas educativas laicas hasta llegar a la experiencia de las primeras universitarias. La autora se detiene en su relato para reflexionar: "Al asumir nuevos roles, hasta el momento impensados para el sexo femenino, ellas transmitieron a sus contemporáneas una visión alternativa de lo que significaba ser mujer […]" (2018, pp. 73-74).

La resistencia que encontraron las mujeres para la ciudadanía se reprodujo también en una recepción prejuiciosa ante todas las actividades en las que ellas incursionaron, opinión que fue modificándose a medida que transcurría el siglo XX. En el campo específico de las artes plásticas, es posible identificar ese cambio de percepción hacia la obra realizada por mujeres a partir de su ingreso al aprendizaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin duda, es más notorio en el caso de ellas, pues como se apreciará varios de ellos ya contaban con cierto prestigio en diversos quehaceres artísticos.

Una investigación que brinda ese panorama de la actividad de las mujeres que practicaron la pintura, escultura y litografía en el Perú, previo a la apertura de la institución oficial, es *Las artistas plásticas de Lima 1891-1918* (Seminario de Historia Rural Andina UNMSM, 2008) de Sofía Pachas Maceda. Allí se da a conocer la manera en que accedieron a la enseñanza artística, los espacios de exposición, las características de sus obras y la crítica que recibían. De esta manera, la presente tesis continúa el objetivo de visualizar y revalorar la producción artística de las mujeres en el Perú de 1920, década fundamental para la consolidación de la labor artística profesional y, en el caso de las mujeres, de su paso definitivo a una valoración social equitativa a la de sus colegas.

Al ser la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú la plataforma oficial que permitió la profesionalización de pintores y escultores es necesario señalar que se ha consultado hemerografía y bibliografía que contribuye al conocimiento de este espacio de aprendizaje en la primera década de funcionamiento. Publicado a propósito del centenario institucional, el libro más reciente y completo sobre este tema es *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018*. Esfuerzo editorial loable y necesario dada la ausencia de una investigación previa que abarcará la historia de este emblemático centro de estudio; de sus páginas son dos los capítulos que han contribuido al corpus de la presente investigación, estos son: "La enseñanza artística y el ideal académico en el Perú republicano" de Pablo Cruz, y "La primera década: nacionalismo e indigenismo bajo la 'Patria Nueva' 1918-1930" de Luis Eduardo Wuffarden. En este aspecto, vale la pena aclarar que la fuente privilegiada para conocer de

la actividad de las estudiantes es la hemerográfica, dado que son estos artículos los que consignaron a un grupo significativo de ingresantes a la Escuela, la mayoría desconocidas en la actualidad.

En realidad, entre ese grupo de primeras alumnas, solo dos han recibido especial atención de investigadores contemporáneos, ellas son Julia Codesido y Elena Izcue. Esto se debe no solo a una producción meritoria y sostenida en el tiempo de las dos artistas sino debido a la localización de sus respectivas obras.

Ante esta visión limitada es que se considera fundamental ampliar el espectro e incluir en este proceso de profesionalización a todas las estudiantes que completaron sus estudios y que, en el transcurso de sus años de aprendizaje, exhibieron sus trabajos en las exposiciones de fin de año. Algunas de esas obras concitaron el interés de críticos de arte y con ello se contribuyó a proyectar la imagen de la mujer creadora en el Perú. De esta forma, nos alejamos de la acostumbrada narración de "mujeres excepcionales" (Codesido e Izcue) en la que esas "otras mujeres", denominadas comunes, han sido ignoradas, con lo cual se continúan corroborando prejuicios dominantes (Cavalcanti, 2017, p. 20).

Al carecer de estudios en el medio peruano que hayan profundizado en asuntos similares a los planteados en los objetivos[7], ha sido de gran ayuda la lectura de libros y artículos relacionados a la profesionalización de artistas en otros países. Al respecto, se ha privilegiado la información de realidades culturales similares a la peruana, con lo cual se han identificado similitudes y diferencias en el campo artístico, obstáculos y alicientes que vivieron mexicanas, argentinas, chilenas, colombianas y brasileras. Entre las fuentes revisadas se destaca un libro, una monografía de grado y un artículo.

[7] Aunque no relacionado directamente con el tema, uno de los más interesantes hallazgos durante el proceso de esta investigación fue la tesis *Representación social de la imagen de la enfermera peruana* (UNMSM, 2017) en la que Alicia Merino analiza de manera creativa la percepción social que se tiene de estas profesionales de la salud. No es casual que en la revisión panorámica de la carrera comprueba la manera en que se ha invisibilizado la labor del cuidado (realizada mayoritariamente por mujeres) a favor de un modelo que privilegia el propósito de curar (asociado al ejercicio médico masculino).

En el libro *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres en el arte* (Ed. Metales Pesados, 2017) se localiza artículos de las autoras Soledad Novoa, María Laura Rosa, Ana Paula Cavalcanti, Gloria Cortés y Georgina Gluzman, quienes dan cuenta del accionar de un grupo de artistas latinoamericanas que se encontraban activas en momentos en que el ingreso a las escuelas de arte oficial marca el tránsito de ser considerada "aficionada" a profesional de las artes. Sus respectivos análisis coinciden en identificar, a los años comprendidos entre 1910 a 1940, como tiempo crucial para la visualización de la producción femenina en Argentina, Brasil, Chile y México. El margen temporal comprende al periodo circunscrito en esta tesis y con ello, se constata que al igual que sus pares latinoamericanas, las artistas peruanas viven un momento decisivo hacia un reconocimiento social como parte de un colectivo y ya no de individualidades.

Este contexto también es el elegido por la historiadora María Pérez para escribir su monografía de grado *En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930* (2014). Aquí, la autora desarrolla en tres capítulos el devenir del arte republicano colombiano para lo cual hace uso de la crítica de arte y enfatiza su interés en la institución oficial de enseñanza. No es casual que Pérez detecte que el cambio de estatus es más notorio en las artistas y por ello, dedica el tercer y último capítulo a indagar sobre las implicancias que significó para ellas hacerse un espacio en el campo público de las artes. Para insertarse en el mundo profesional, la autora hace uso de la biografía de cuatro artistas y, con ello, coincide en la importancia otorgada en esta tesis a los vínculos familiares, en la medida que determinaron sus decisiones de seguir o truncar sus carreras.

En tanto, el artículo "Entre el taller y la exposición: materialidades fotográficas y género en la irrupción de la artista visual moderna en Chile, 1900-1930" (2017) de Víctor Rocha ha permitido confrontar su análisis con una realidad que ya habíamos detectado en nuestro caso de estudio, nos referimos al papel gravitante que las fotografías publicadas en las revistas y periódicos tuvieron en la configuración de las artistas. Rocha destaca en la propagación de las identidades de las artistas visuales en el campo cultural de lo moderno y

cómo se desplaza esta exhibición de talentos femeninos de un entorno particular a uno público, numeroso y desconocido. En pocas palabras, al de los ojos de los numerosos lectores.

En cuanto al ingreso y permanencia de las mujeres en el mundo académico del siglo XX-XXI, el libro *Intrusas en la universidad* de Ana Buquet, Jennifer Cooper, Araceli Mingo y Hortensia Moreno (UNAM, 2013) entrega una visión amplia y problemática de las mujeres dentro de la institución de formación profesional. Se trata de un estudio cualitativo y cuantitativo que constituye un buen referente de los múltiples análisis que plantea el acceso de mujeres (estudiantes, profesoras y administrativas) en la Universidad Nacional Autónoma de México. Este estudio, aunque sobrepasa los objetivos de la presente tesis, contribuye a plantearnos cuestiones que están en la agenda pública a partir de la profesionalización de las mujeres, lo cual confirma la importancia de la reflexión histórica frente a problemáticas de discriminación en el ambiente educativo superior.

1.3 Metodología

La presente tesis utiliza como metodología la historia cultural en la medida que el objeto de estudio implica "la construcción social de una realidad" (Burke, 2006, p. 99): la profesionalización de las artistas. Para ello, además de tornar visibles a las primeras profesionales del arte peruano, se brinda una perspectiva distinta a la manera en que se ha narrado su incursión en el medio cultural de la década de 1920.

En relación con la historia cultural y el tema elegido para esta tesis es oportuno destacar lo que el especialista en la materia, Peter Burke, dice en su libro *¿Qué es la historia cultural?*, a propósito de la incursión del feminismo en estos estudios, cuando

reconoce "las considerables implicaciones" para "desenmascarar los prejuicios masculinos" y poder así evidenciar la contribución femenina (2006, p. 66)[8].

Es así que, para llevar a cabo el objetivo de la presente investigación, se debe al historiador estadounidense Carl. E. Schorske y a su libro *La Viena de fin de siglo* (2011) la inspiración que ha llevado a entretejer en un solo "lienzo" temas como la transformación de la ciudad y sus costumbres, la vida cultural en las primeras tres décadas del siglo XX, la política cultural durante el Oncenio de Leguía y las primeras profesionales de las artes plásticas en el Perú. De esta manera figurativa es que se recalca las siguientes líneas de la introducción del libro de Schorske (2011):

> El historiador, en cambio, pretende ubicar e interpretar temporalmente el producto cultural en un campo en el que se produce la intersección de dos rectas. Una es vertical o diacrónica, y con ella se establece la relación de un texto o un sistema de pensamiento con expresiones anteriores de la misma rama de actividad cultural (pintura, política, etc). La otra es horizontal o sincrónica, y permite analizar la relación del objeto intelectual estudiado con lo que surge en otras ramas u otros aspectos de la cultura en la misma época. La línea diacrónica es la urdimbre de la tela de la historia cultural, y la línea sincrónica, la trama […]. (p. 19)

Así, con la idea del historiador(a) como el tejedor(a) que debe aprender "un poco de los hilados" de distintas disciplinas especializadas, es que se elabora un "lienzo" en el que la fibra de la madeja es el proceso de profesionalización de las artistas plásticas peruanas, objetivo que distingue las maneras en cómo las mujeres ingresan a nuevas dinámicas culturales, en un contexto político en el que las ideas propuestas durante el Oncenio de Leguía (1919-1930) marcan un panorama donde el horizonte indigenista se impone. Por lo tanto, no es casual que los nombres de las artistas que han sobrevivido en el tiempo se asocien al grupo pictórico indigenista liderado por José Sabogal.

Para tal cometido se hace uso de disciplinas "vecinas" (Burke, 2007, p. 111), que no es otra cosa que poner énfasis en la necesidad de lo interdisciplinario. De esta manera se

[8] Además, es interesante observar que entre los autores que considera que brindan aportes a la gran tradición de la historia cultural están Jacob Burckhardt, Aby Warburg, Ernst Gombrich y Erwin Panofsky. Todos ellos imprescindibles en estudios relacionados a la historia del arte, pues lo que tienen en común con los historiadores culturales es su "preocupación por lo simbólico y su interpretación" (Burke, 2006, p. 15).

cumple lo señalado por autoras como Elena Betrán y Virginia Maquieira, quienes destacan lo fructífero del diálogo entre saberes, pues "ha sumado creatividad al proceso de renovación de las distintas disciplinas" (citadas en De la Heras, 2009, p. 73). En este caso, se parte de la triangulación de tres disciplinas: historia, sociología e historia del arte[9], siendo el tema educativo el eje transversal, pues será el aprendizaje dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes lo que permitirá el cambio de estatus entre aficionada y profesional.

Al respecto, el estudioso español Antonio Viñao ha tratado, específicamente, la relación de la historia cultural con el asunto educativo en el artículo "Historia de la educación e historia cultural. Posibilidades, problemas, cuestiones", en cuyas páginas señala posibilidades de enfoques para llevar a cabo investigaciones de este tipo y las variables que de ellos pueden desprenderse. Así, para el autor siguiendo los conceptos de "campo intelectual" y "habitus" propuestos por Pierre Bourdieu, es posible ampliar asuntos como "las ideas y las creencias, los valores y las actitudes, las maneras de pensar y los modos de vida, los roles académicos-intelectuales y los sociales. Y ello tanto en relación con un campo y un grupo determinados como con un tema o cuestión concretos" (Viaño, 1995, p. 248).

Para este estudio, el tema concreto es la profesionalización de las artes y el grupo específico se compone de las estudiantes que ingresaron entre 1919 y 1924 a la Escuela de Bellas Artes. Sobre ellas, es probable que un grupo importante perteneciera al grupo social privilegiado, lo que es posible determinarlo por la ausencia de sus nombres en el ámbito artístico laboral dada su solvencia económica. En casos puntuales se ha podido comprobar que dejan su carrera para seguir el modelo femenino que la sociedad y su posición social les demandaba: esposa y madre. Aunque sobre este asunto, tampoco debe descartarse la existencia de otras alumnas de menos recursos económicos que, ante la falta de una familia

[9] A propósito de lo interdisciplinario, también Vera Zolberg en su libro *Sociología de las artes* (2002) exhorta a los especialistas a eliminar las barreras disciplinarias "para lograr una mayor comprensión social" del proceso artístico (p. 46).

que le costeara su aprendizaje artístico, debían trabajar de manera simultánea a su aprendizaje dentro de la ENBA, quizá para algunas de ellas les fue imposible continuar con esa actividad simultánea y se vieron en la necesidad de abandonar sus estudios.

La otra disciplina de la que se ha nutrido esta investigación es la sociología, lo que ha permitido indagar en el significado del cambio de estatus que produce el formar parte de un cuerpo institucional. Por ello, es fundamental identificar a los dos grandes protagonistas: las instituciones formativas y los actores (actoras) que intervienen en la profesionalización.

En este sentido, es posible observar que desde inicios del siglo XX con Herbert Spencer, las investigaciones sobre las profesiones se han ido complejizando y uno de los asuntos que más ha preocupado es el de definir la palabra profesión. Sobre esto, Eliot Freidson trata de manera amplia cuando señala que uno de los principales problemas ha sido el querer abordarlo como un "concepto genérico" más que de uno que cambia con la historia (2001, p. 31) y según las tradiciones historiográficas que las plantean. Es así que identifica una tradición angloamericana y otra europea (principalmente británica) que se diferencian, respectivamente, en la búsqueda de capacitación especializada para cumplir un rol en la sociedad y el peso mayor que se le da a la búsqueda de insertarse a instituciones vinculadas con el Estado, dado que eso permitiría ingresar en el sistema administrativo y gozar de cierta estabilidad (Freidson, 2001, p. 33).

Es así que, algunos autores como Mariano Sánchez, Juan Sáez y Margarita Campillo, han elaborado revisiones historiográficas en las que abordan las propuestas de teóricos desde diferentes enfoques[10]. A partir de la lectura de estos textos es que se

[10] Los autores Mariano Sánchez y Juan Sáez realizan una interesante síntesis de las principales propuestas de investigadores de este asunto, identificando desde la década de 1970 una relación de puntos planteados por los especialistas: la actividad profesional como instrumento de poder respecto a otros grupos sociales (Freidson y Johson), la autonomía y la pericia como el centro del profesionalismo (Freidson), las profesiones imponen las definiciones de necesidad (Johson), las estructuras de las profesiones corresponden a objetivos monopolistas (Berlant), las profesiones son organizaciones que dependen del mercado y tienden a controlarlo (Sarfatti) y, finalmente, la influencia política y cultural de las profesiones (Freidson, Illich y Ehrenreich) (2009, p. 107).

responde a la siguiente interrogante: ¿Qué es la profesionalización? Para este estudio se considera a la profesionalización como un proceso que parte de la adquisición de saberes en un centro especializado y el posterior reconocimiento de ese aprendizaje a partir de su desempeño en la práctica profesional. Esto dará como resultado que ese individuo (mujer y hombre) reciba el reconocimiento social y con ello los medios económicos que le permitirán subsistir.

Aquí, es necesario destacar la palabra *proceso* como clave en los estudios sobre las profesiones dado que su uso implica una serie de eventos históricos y, por tanto, sujetos a una serie de variables relacionadas al lugar y al tiempo, pero también a "toda una serie de intereses formativos, culturales, sociales, políticos y económicos" (Burrage, citado en Sánchez y Saez, 2009, p. 104).

En este sentido es interesante reflexionar sobre cuál fue el momento en el cual las mujeres fueron excluidas del sistema institucional de las profesiones. Para ello, hay que remontarse a los espacios conventuales europeos en los que hombres y mujeres compartían el privilegio del acceso a la información a través del conocimiento de la lectura y escritura. No obstante, es a partir de los siglos XII y XIII que, según Bonnie Anderson y Judith Zinsser, ese aprecio por la pasión, el estudio y la interpretación fue destinado a un espacio exclusivamente masculino: las escuelas episcopales; "las que evolucionaron en las universidades como París, Poitiers y Oxford" (Citadas en Buquet, Cooper, Mingo y Moreno, 2013, p. 26).

Es decir, este sería el momento en que Occidente excluye a las mujeres del mundo del intelecto y se las destina al espacio de la domesticidad en el que se supone no eran necesarios ningún tipo de aptitudes intelectuales. Actitud discriminatoria que se replicará en todos los espacios de acción en los que ellas intenten acceder, para el caso de las artistas plásticas, fue la Academia de arte, la institución que les negará el estatus de profesional.

Creada en Italia del siglo XVI, la Academia de San Lucas de Roma (1593) fue la primera en formar a artistas plásticos y no es casual que sea en un momento expectante, el Renacimiento. Época en la que las artes como la pintura, escultura y arquitectura alcanzaron el máximo escalón creativo que las alejó de las artesanías, lo que sucedió gracias a las ideas difundidas por un grupo de humanistas, entre los cuales sobresale la figura de Marsilio Ficino. Él fue quien, por primera vez en la historia cultural, asoció la categoría de obra de arte con la de un acto creativo y con ello estableció: "Toda la ideología tradicional subyacente del arte y la práctica artística como 'diferencia', así como la idea correlativa del 'artista genial', del 'genio artístico'" (Jiménez, 2002, p. 110).

No debe perderse de vista que en este concepto de "genio creador" ya estaba implícita la relación asimétrica que se impondrá entre los hombres y mujeres que se dedicarían a las artes. Es decir, se normalizó la casi exclusividad del quehacer artístico vinculado a manos masculinas, lo cual permaneció más o menos inalterado hasta entrado el siglo XIX.

Retomando la idea de Carl. E. Schorske y la trama de un lienzo, el otro hilo de la urdimbre es extraído desde la historia del arte y, más específicamente, desde la teoría feminista del arte. Este viraje se dio cuando la historiadora de arte Linda Nochlin publicó en 1971 el artículo "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". En este fundacional texto, la autora analizó el tema a partir de las suposiciones naturales en las que habían incurrido los autores de la historia del arte tradicional; así, entre sus principales conclusiones, señaló que el arte no está sujeto al nacimiento de "genios" que actúan a su libre albedrío:

> En cambio, nos ha conducido a que la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social (2007, p. 28)

De esta manera, Nochlin señala a la institución artística como uno de los ejes fundamentales de su estudio dado que de ella dependía la proyección social que podrían alcanzar los creadores en el sistema de las artes. Ante esta evidencia, no es casual que la "aparente" ausencia de mujeres en el arte académico se deba a la restricción a su ingreso a las aulas, en especial a las clases de desnudo, y con ello se les negó una serie de beneficios tales como las recompensas en los concursos.

Sobre los obstáculos señalados por Nochlin, es importante diferenciar el contexto de las academias de arte europeas que para fines del siglo XIX vivían una crisis debido a su dogmatismo, con el ambiente de expectativa que despertó la apertura de la ENBA en Lima. Es decir, a diferencia de las mujeres que lograron ingresar a las academias europeas cuando estas habían perdido el poder detentado en el ámbito artístico-cultural; en Perú, las mujeres ingresan a la plataforma oficial del arte en el mejor momento de la institución.

Entusiasmo reflejado en la cobertura que los medios de prensa destinaron a las actividades llevadas a cabo por la Escuela, en la cual es posible distinguir un interés equitativo e, incluso, mayor por la participación femenina. Aspecto que no ha sido tomado en cuenta en las investigaciones recientes sobre la ENBA y que, al ser una fuente fundamental del análisis que en esta tesis se propone, dichos comentarios y críticas de arte han recibido una especial atención.

Dichos artículos han sido localizados en los diarios *El Comercio*, *La Prensa* y *La Crónica*. En tanto, entre las revistas consultadas sobresalen dos: *Variedades* y *Mundial*, esta última merece líneas aparte, pues sus páginas, profusamente ilustradas, brindan relevantes datos sobre la actividad artística femenina dentro de la Escuela. A ello se le suma que sus portadas a color son, muchas veces, las únicas fuentes visuales que se tienen para conocer la obra de esas creadoras.

Así como el aprendizaje del desnudo es un tema relevante para la teoría feminista del arte, también lo es el planteamiento que busca revertir el canon de los artistas, habituales protagonistas masculinos que componen la narración tradicional de la historia del arte occidental. Al respecto, esta tesis se adscribe a lo señalado por la investigadora Griselda Pollock quien propone deconstruir las "naturales" formaciones discursivas para formar nuevos modos de saber, trabajo que no sería fácil, pues implica que el ojo del que investiga detecte lo que se dice pero, en especial, lo que no se dice, lo que se ha callado (2007a, p. 146). Es, precisamente, en esa "aparente" ausencia de información en la que se va proceder a visibilizar a un grupo de pioneras en las artes plásticas peruanas.

En relación con la selección de fuentes escritas, también se debe precisar que, de manera preferente, se han privilegiado los escritos elaborados por las intelectuales que vivían el proceso de transición social en el que se estaban manifestando los cambios educativos para las peruanas. Es así que, en el tercer capítulo, se utilizan citas textuales de Clorinda Matto, Mercedes Cabello, Teresa González, Margarita Práxedes Muñoz y Miguelina Acosta, quienes como espectadoras, pero también como actoras, dan testimonio del camino de las profesionales pioneras.

Con este proceder se sigue la propuesta de investigadoras como Fanny Arango-Keith quien, para el caso de las literatas latinoamericanas, señala la necesidad que

> El estudio también debería servir para crear las condiciones necesarias y permitir que sea la propia voz de las escritoras la que participe directamente mediante lo dicho por sus obras en la reescritura de su propia tradición cultural y literaria, presentando tales obras dentro de los márgenes adecuados de una interpretación feminista en la que se preste atención a temas tales como la representación del género y de la identidad (2002, p. 378)

Además de que esta tesis se adhiere a esta idea, no es casual que se haga referencia al asunto literario en estas líneas, dada la relevancia que tienen los estudios relacionados a la literatura peruana ejecutada por mujeres de entresiglos. Estas investigaciones son de consulta obligatoria para quienes tienen interés de profundizar en cualquier tema en torno a la actividad cultural femenina.

Al respecto, una de las autoras que ha contribuido a configurar la visión sobre este asunto es Francesca Denegri, quien en su estudio incluido en *Su afectísima discípula, Clorinda Matto de Turner. Cartas a Ricardo Palma, 1883-1897* (Fondo Editorial PUCP, 2020) aborda el asunto del trabajo remunerado dentro del campo profesional de las letras practicado por mujeres, propuesta de análisis que rompe con la idea de las colaboraciones gratuitas y brinda una pauta de los prejuicios respecto al trabajo remunerado en manos femeninas, situación que también afrontaron las creadoras en las artes plásticas.

Para finalizar, al igual que Karen Poulsen, se coincide en una propuesta metodológica en la que las fuentes escritas y la historia oral se entrecruzan para enriquecer el resultado del estudio (2018, p. 157). En la presente tesis, la investigación se benefició con el testimonio de los hijos de tres de las primeras estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se colocan así las bases para recuperar la historia del proceso de profesionalización de las artistas peruanas.

Capítulo II

LIMA EN LOS ALBORES DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES DEL PERÚ. ASPECTOS URBANÍSTICOS, SOCIALES Y ARTÍSTICOS

Siete pasajeros sobre un auto descapotado, todos apiñados alrededor del conductor, uno de ellos acomodado temerariamente sobre el motor, está deseoso de participar de la nueva experiencia. Esta descripción corresponde no a una realidad literal, sino a una imagen elaborada por Luis Ugarte (Lima 1876-1948), ilustrador del semanario *Actualidades*, quien con esta obra sintetizó no solo la curiosidad motivada por la incursión del automóvil en la vida cotidiana limeña[11] sino también una actitud frente a la modernización. Tal como dice la conocida frase "todos quieren subirse al carro", en este caso de la modernidad (Pachas, 2007, p. 31) (Figura 1).

Si en el siglo XIX el ferrocarril plasmado en litografías y fotografías representó el progreso imponiéndose a la naturaleza[12], en el siglo XX será el automóvil el que se apodere de las calles de Lima, ciudad en proceso de un intenso cambio social y cultural.

A inicios del siglo XX esta transformación se vivió de maneras distintas según las diferentes realidades de los países del orbe pero que coinciden en la experiencia de las emociones internas y su proyección en el espacio público y objetos concretos. De esto trata Marshall Berman cuando señala que, denomina modernidad a "la experiencia vital" compartida por hombres y mujeres, quienes se encuentran en un entorno que promete

[11] El primer automóvil llega a Lima en 1904, propiedad de Juan Schofield. Para 1910, habían 62 y a fines de 1930, diez mil (Ortega, 1986, p. 53). Para entender la curiosidad motivada por estas máquinas que empezaban a ser parte integral de la ciudad, se llevó a cabo una exhibición motora, en 1907, donde se expusieron veinticinco automóviles y una motocicleta; "casi la totalidad de los autovehículos que había en Lima" fueron conducidos hasta La Punta (Basadre, 2005, TXII p.119).

[12] El primer ferrocarril (entre Lima y Callao) fue inaugurado en 1851 durante el gobierno de Ramón Castilla.

"aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos" (1989, p. 1). A lo largo de cinco siglos de historia, Berman señala que es posible identificar diversos momentos en los que las personas se han sentido de esa manera y, sin duda, uno de ellos fue el inicio del siglo XX y la metamorfosis que se vivió en diferentes aspectos de las ciencias, el arte, los inventos; los mismos que hacen que el autor identifique a este siglo como "el más brillantemente creativo de toda la historia mundial" (Berman, 1989, p. 10).

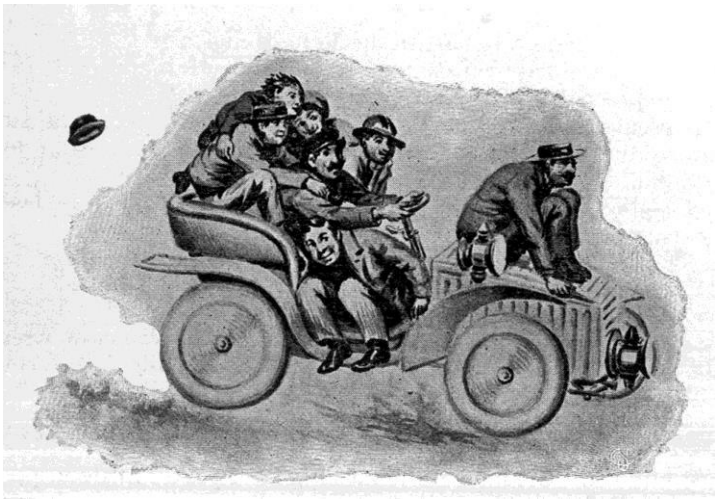


Figura 1. Luis Ugarte. *Automovilismo* (1903).
En *Actualidades* N° 43.

Precisamente fue en los primeros años de esa centuria que en Lima se experimentó una convivencia tensa entre lo antiguo y lo moderno que resultó según Fanni Muñoz en "un complejo tramado de interrelaciones que van desde la tensión y la negociación continua hasta la participación de algunos miembros de la elite modernizadora en costumbres o practicas tradicionales" (2001, p. 18). Ante ello, este capítulo propone explorar a Lima de inicios del siglo XX con dos dicotomías: lo tradicional/moderno y aficionados(as)/artistas. A partir de estos pares de opuestos se abordará asuntos transversales como los cambios en la ciudad, la arquitectura, el ambiente cultural limeño, la educación como ascenso social, el auge de medios periodísticos ilustrados y, principalmente, la incursión de la mujer en la actividad social y artístico-cultural; todo ello sin dejar de lado a personalidades que ofrecen a este relato, experiencias vitales que se entrecruzaron en la Lima de entresiglos.

Probablemente, la polaridad de mayor raigambre se da entre Lima y el resto del Perú, en señal que la capital ha sido apreciada y sobrevalorada como si fuese el país entero, en clara alusión al desbalance en el desarrollo económico que repercute en varios aspectos de la vida diaria[13]. Sobre este asunto se debe precisar que este capítulo responde a la necesidad de circunscribir el espacio de análisis, pues Lima es el "escenario" en donde empezó a funcionar el primer centro de enseñanza artístico oficial del Perú, la Escuela Nacional de Bellas Artes, y además es la ciudad en la cual las protagonistas de esta historia, las futuras primeras artistas profesionales formadas en suelo peruano, convivieron, afirmaron o declinaron sus propósitos.

Asimismo, es necesario señalar que los aspectos que se exploran tienen como contexto la República Aristocrática[14], época denominada así por el historiador Jorge Basadre. Comprendida entre 1895 y 1919, en líneas generales, alude a un periodo de relativo orden político y social, en el que el sector privilegiado fue el que llevó las riendas del Estado con una marcada distancia de sectores menos favorecidos. El partido político que lideró esa etapa fue el civilista y entre sus miembros se encontraban empresarios, pero también profesionales como abogados, profesores e intelectuales, quienes, inspirados en las ideas positivistas, fomentaron una educación técnica y científica (Contreras y Cueto, 2013, p. 234). Además Burga y Flores Galindo se refieren a este periodo como el dominado por una oligarquía indiferente a realizar un proyecto nacional y por ello "tampoco se preocupó por constituir un grupo orgánico de intelectuales que ayudaran a su dominación de clase (…) casi como si ignorara su rol de profesionales de la ideología" (1991, p. 88). Respecto a este asunto, un dato en el que se detienen a reflexionar es cómo se hizo inviable la

[13] Como muestra se trae a colación la conocida frase de Abraham Valdelomar: "El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo". Además del evidente centralismo, Alicia del Águila hace notar el cambio de foco de interés en la misma capital, que deja de ser la Plaza de Armas o el Club Nacional y se asocia a un espacio más amplio en el que no había restricción en su admisión (1997, p. 197). En tanto, el arquitecto Wiley Ludeña hace referencia que el término "centro" posee una dimensión muy compleja en la que intervienen lo político, económico, social y cultural (2002, p. 46), además de reconocer la división de poder dado que el centro representa la ciudad, y el campo, la periferia.

[14] El uso de esta denominación para este capítulo resulta también adecuado, pues puede ser analizado como un "oxímoron"; es decir, que desde su denominación "acusa la esencia del período, la tensión entre impulsos a primera vista incompatibles" (Elmore, 2015, p. 43).

comunicación entre estos grupos de poder y el grueso del pueblo dado el uso de distintos idiomas, mientras los primeros hablaban español, inglés o francés, las clases populares ni siquiera tenían "una lengua en común" (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 88).

Esto reafirma lo que Osmar Gonzáles señala cuando identifica al paternalismo y la violencia como los indicadores de una relación vertical entre la élite y el pueblo; así, reconoce tres características de la manera como el Estado, controlado por la oligarquía, se relacionó con las clases subalternas: el primero, a partir de la religión católica; el segundo, con una concepción señorial que promovía "las buenas costumbres" y obediencia de los sectores menos favorecidos y, el último, relacionado al elemento de la "caballerosidad que sellaba la pertenencia a una categoría social directora, y que estaba acompañada del consumo lujoso y la ostentación" (2005, p. 128). Esta última característica es de especial interés para esta tesis dado que el arte formó parte de ese estilo de vida.

Además de las dicotomías señaladas, en este capítulo se destacará la manera en cómo hombres y, en especial, mujeres se insertaron en este imaginario corte histórico a partir de los cambios urbanísticos y culturales/artísticos que nacen a fines del siglo XIX y tienen como punto de llegada y desarrollo el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930). En este sentido, el proyecto de la misma Escuela Nacional de Bellas Artes tiene una dilatada historia que se inscribe en el XIX y concretizó en el epílogo del gobierno de José Pardo (1918) para iniciar su historia oficial en el Oncenio.

Es en este escenario de tránsito y modernización promovida por la Patria Nueva que interesa localizar el espacio de la Escuela Nacional de Bellas Artes conectado con otros lugares educativos y culturales, para así responder a la siguiente interrogante: ¿De qué manera se enlaza la recién fundada Escuela en el mapa cultural limeño? La respuesta permitirá trazar la posible ruta seguida por un público aficionado a las actividades culturales, y brindará la pauta para conocer la dinámica de los barrios en cuanto oferta cultural en las primeras dos décadas del siglo XX. Así, se constatará que los lugares en los

que el limeño y la limeña accedían al disfrute y a la práctica cultural estaban circunscritos a las zonas del centro de la capital limeña y a Barrios Altos.

La reconfiguración de la ciudad intensificada en las primeras décadas del siglo XX dejó notar los cambios sociales de una población que va camino a la primera migración de la historia peruana del siglo XX, pues fue durante el Oncenio de Leguía que se produce la primera migración provinciana a la capital. Lo cual no es casual, pues es cuando el Perú se reinserta en el mercado mundial, estabilidad reflejada en el proceso de modernización de la ciudad a partir, por ejemplo, de la construcción de carreteras, lo cual incentivó a familias enteras a dejar sus lugares de origen y trasladarse a Lima (Stein, 1986, p. 14). Una de cuyas consecuencias fue el incremento de las mujeres en la ciudad[15], es decir, en el espacio público urbano.

2.1 Lima, entre lo tradicional y lo moderno

Para autores como Félix de Azúa, las ciudades son "las obras de arte supremas" y "Son las más grandes en tamaño e incluyen en su interior muchas otras obras de arte que deben ser enjuiciadas, no en su autonomía y limitación, sino como los elementos articulados que construyen el significado mismo de la ciudad" (2002, p. 96). Tomando en cuenta esta idea, se formula la siguiente interrogante: ¿será posible abordar a la Lima de principios del siglo XX como una ciudad articulada?

En la historia urbanística de Lima hay un hecho fáctico y simbólico que debe considerarse como un hito: la demolición de las murallas, porque es cuando se deja atrás a la ciudad virreinal que obstaculizaba el crecimiento[16]. Esta idea fue planteada por primera

[15] *Mujeres en la ciudad* (Editorial Andrés Bello, 1997) se titula un libro en el que la historiadora Michelle Perrot conversa con Jean Lebrun. Allí se destaca al espacio público como un lugar dinámico donde las presencias masculinas y femeninas se atraen y repelen, por ello se entiende que cuanto más tiempo las mujeres se internan en la ciudad, más se complejizan esa interrelación.

[16] En general, el reconocimiento de la demolición de las murallas como un acto de modernizar Lima ha sido destacado por varios autores de distintas disciplinas. En los últimos años, el sociólogo Yuri Gómez ha

vez en 1866, cuando los funcionarios municipales Emilio del Solar y Francisco Laso[17] propusieron demolerlas, proyecto sobre el que tres años después el presidente José Balta emitió el Decreto Supremo que autorizaba a ejecutarlo y con ello se daba inicio a una etapa dinámica de proyección urbanística.

Aunque el camino para conectar el centro de Lima fue iniciado con esta decisión es difícil pensar todavía en una ciudad articulada hacia 1900, pues es en ese momento que se crean las nuevas calles tipos "boulevard", como el Paseo Colón (Avenida 9 de diciembre) y La Colmena (Av. Nicolás de Piérola) (García Bryce, 1980, p. 119). Tampoco existían ejes que unieran al centro de Lima con el Callao o con los balnearios de Miraflores, Barranco y Chorrillos. La construcción de vías pavimentadas y avenidas que conectarían estos puntos de la ciudad solo se da a partir de 1920 durante el gobierno de Leguía (García Bryce, 1980, p. 131).

A este planteamiento se añade que el orden espacial de Lima, hasta entrada la segunda década del siglo XX, estuvo organizada en barrios, lo que para el investigador Steve Stein era un síntoma de "falta de integración" no solo en cuanto espacio físico sino en cuanto identidad; pues más que limeños, los habitantes de estos barrios asumían el nombre de sus respectivos lugares de residencia, así por ejemplo, los había bajopontinos, de Maravillas, entre otros (1986, p. 13).

---

contribuido con esta bibliografía con el capítulo "La ciudad y sus otras murallas" en la que aborda este asunto desde tres criterios: formal, urbanístico y social. Aquí, destaca de manera simbólica cómo las bases de las murallas reflejan el caos de las primeras décadas republicanas (2019).

[17] Francisco Laso (Tacna 1823 - San Mateo 1869) fue un importante pintor y escritor que a partir de su obra plástica y escritos cuestionó a la sociedad y sus costumbres. A partir de 1860, decide optar por su carrera política, es así que llega en 1865 a ocupar el cargo de síndico del municipio en donde formó parte de la Comisión de Ornato y Obras Públicas en la que promovió la modernización de Lima y la moral pública a partir de la erradicación del juego ilegal y del cierre de varios fumaderos de opio (Majluf, 2003, p. 31).

Sobre esta falta de articulación física y de identidad opina el arquitecto José García Bryce (1980) quien, sobre la arquitectura limeña de las primeras dos décadas del siglo XX, dijo lo siguiente:

> Por carecer de lo que a falta de un término más adecuado podría llamarse naturalidad, y de una base social, económica y cultural sólida, muchos de los edificios que se construyeron en las primeras dos o tres décadas del siglo XX parecen poco genuinos o al menos carentes de una adecuada relación con el medio. Independientemente de cuestiones de calidad, a obras como el Palacio del Congreso o el edificio de la Facultad de Medicina —por citar solo dos— les falta la autenticidad de contenido arquitectónico y la vinculación armoniosa con el medio que aún poseían, por ejemplo, el hospital Dos de Mayo o el desaparecido Mercado Central (p. 119)[18].

A diferencia de otras manifestaciones plásticas, la arquitectura tiene a su favor que es observada por muchos, entre ellos, el pueblo, los intelectuales y los periodistas. Estos últimos dedicaron algunas de sus páginas a este cambio de la arquitectura, que dio como resultado un intercambio de opiniones sobre la manera en que se estaba gestando el tránsito a la modernidad.

En el campo literario, uno de los abanderados nostálgicos fue José Gálvez quien en el prólogo de sus *Estampas Limeñas* dejó constancia del trueque arquitectónico en la fisonomía capitalina: "Mientras se hacen caer viejas casonas y descampar callejuelas retorcidas, se urbanizan huertas y a las armoniosas mansiones de labradas rejas y balcones tallados suceden presuntuosos y desgarbados armazones de varios pisos (…)" (1966, p. 2). Aunque para el investigador Julio Ortega en esta añoranza de Gálvez hay conflictos no tanto románticos sino de intereses, pues asegura que el "poeta de la juventud" representaba a una burguesía aristocratizante venida a menos que habiéndose servido del "progreso" requiere cultivar los prestigios del pasado (1986, p. 32). De esta manera se observa cómo las alteraciones en el corpus de la ciudad también activaron estados de ánimo, maneras de percibir la vida en proyección con el espacio compartido. En el caso de Gálvez pone en evidencia cierto temor por la posible pérdida de prestigio social.

[18] García Bryce considera que, concluido el virreinato, la arquitectura pierde el equilibrio y creatividad otorgado por los centros artísticos que habían hecho florecer estilos regionales (1980, p. 90).

Así, estos primeros años del siglo XX son decisivos para el cambio urbanístico de Lima. Más que una ciudad articulada, era una en vías de crecimiento y cambio que se produjo de dos maneras: a partir de proyectos arquitectónicos y de ordenamiento de la ciudad. En el primer caso, con el uso de los "neos" y la influencia del academicismo *Beaux-Arts*; este último se deja sentir en proyectos encargados desde el poder central tales como la Cripta de los Héroes concluido antes de terminar la primera década del siglo XX.[19]

En lo referido a los planes urbanísticos emprendidos en la Lima de entresiglos se debe señalar que, además de la idea de hacer crecer la ciudad, existe también la posibilidad de encontrar un significado simbólico en esos espacios y monumentos que se erigían. En esto radica la propuesta del investigador Luis Rodolfo Monteverde (2019), quien señala el peso gravitante que tuvo la Guerra con Chile en la nueva configuración de la capital peruana:

> De manera paralela, desde fines del XIX e inicios del XX, se bautizó numerosas avenidas y calles de Lima con los nombres de los héroes de la reciente guerra. Así, en un plano de fines del XIX se aprecia que el tramo que va desde el norte de la plaza de la Unión y cruza la plaza Dos de Mayo, en dirección al sur, se denominó Alfonso Ugarte. Luego, en un plano de 1904, parte de esta avenida, desde el norte de la plaza de la Unión hasta la plaza Dos de Mayo fue llamada Bolognesi. (p. 24)

Asimismo, explica que esta decisión de dar visibilidad y gratitud a los combatientes de la guerra a partir de "renombrar las modernas vías que dividían a la vieja de la nueva Lima" (Monteverde, 2019, p. 41) resulta también una estrategia económica dado que la precariedad del erario nacional limitó la posibilidad de llevar a cabo concursos para erigir monumentos de prestancia.

Dentro de la reconfiguración de Lima, uno de los principales espacios que activó a un numeroso flujo de personas es el generado por la apertura de la Avenida 9 de Diciembre (actual Paseo Colón) en 1898 y que potenció la urbanización de esta parte de la ciudad, a

[19] Ramón Joffré elaboró una relación de las obras arquitectónicas y urbanísticas llevadas a cabo en lo que él ha identificado como los cuatro ciclos constructivos en Lima entre 1850 y 1940. En lo que corresponde a la República Aristocrática, señala 24 obras de las cuales 12 son llevadas a cabo durante la primera década del siglo XX (2001, p. 20).

partir de inmuebles lujosos que mostraban la influencia foránea con estilos académicos y eclécticos.

Esta nueva vía también da pie a uno de los proyectos más emblemáticos de este periodo, la planificación de la Plaza Bolognesi y la posterior ubicación del monumento consagrado al héroe de la Guerra con Chile. Iniciada con el nuevo siglo, esta plaza surge como "el punto de conjunción de estas avenidas, 9 de Diciembre, Alfonso Ugarte y la que va al poblado de Magdalena (actual Av. Brasil) (Vega, 2016, p. 39). Un dato de interés en el proyecto de esta plaza es que se ideó el entorno urbano de la misma y así, cuando fue inaugurado el Monumento de Bolognesi, en 1905, ya existían cinco inmuebles[20] que mostraban "una regularidad compositiva, cuerpos horizontales con cuerpos esquineros destacados mediante cúpulas de tipo mansarda y un estilo academicista francés con ciertas licencias (…)" (Vega, 2016, p. 90).

Además de estos espacios concretos, el gobierno de José Pardo (1904-1908) reabrió la Escuela de Artes y Oficios[21] y creó dos instituciones de interés en el ámbito intelectual y de investigación: en 1905, el Instituto Histórico del Perú y, un año después, el nuevo Museo de Historia Nacional, este último en la segunda planta del Palacio de la Exposición. Con ello reafirmaba al Parque y al Palacio de la Exposición como lugares emblemáticos de la cultura del paseo y también de observación de objetos culturales. Para la década de 1920, el Paseo 9 de Diciembre era considerado "el lugar más atractivo de Lima y el *rendez-vous* de la buena sociedad" (Laos, 1929, p. 52), además de ser el punto de encuentro los días domingo y jueves en los que "la concurrencia es grande y el desfile de autos y coches incesante, atraída por aires marciales de bandas militares" (Laos, 1929, p. 52).

[20] La historiadora de arte Jacqueline Vega desarrolló una meticulosa investigación sobre el proceso constructivo de la Plaza Bolognesi y allí distinguió tres etapas constructivas, siendo la primera en la que se construyen cinco inmuebles (Casa Castro Iglesias, Casa multifamiliar, Casa de la Av. Alfonso Ugarte y la Casa Merkel Lote 1 y 4) (2016, p. 91).

[21] La Escuela de Artes y Oficios fue inaugurada en 1864 durante el gobierno del general Juan Antonio Pezet y funcionó en el Colegio Real, local donde se habilitaron siete talleres: mecánica, fundición, herrería, modelería, calderería, ebanistería y carrocería. Todo quedó inactivo luego de la guerra del Pacífico. En 1909, Pedro Paulet escribió un artículo donde destacó la organización de este centro que daba "resultados muy meritorios" (1909, p. 311).

Mientras eso sucedía con el apoyo directo del Estado, un nuevo orden era incentivado desde el poder local, con la labor realizada por Federico Elguera (Lima, 1860-1928) quien fue el primer alcalde de Lima en el siglo XX. Elguera era un hombre formado en letras, abogado y periodista cuyas dotes de gestor fueron, sin duda, influenciadas por sus viajes a Europa y países de la región, entre ellos Argentina, que impactó en la idea que el futuro alcalde tenía de una ciudad moderna. Se debe tener en cuenta que, para fines del siglo XIX, Buenos Aires tenía apenas una veintena de años de haber sido designada como capital federal y para dotarla del prestigio que requería, el Estado optó por una arquitectura clasicista italiana[22] (Gutiérrez, 2010, p. 91).

Electo alcalde entre 1901 y 1908, Federico Elguera ejecutó acciones para modernizar Lima, entre ellas: el ordenamiento de la Plaza de Armas, construcción del mercado de la Aurora y del Baratillo, pavimentar y asfaltar las calles, iluminación eléctrica y canalización de las aguas servidas. En lo referido al aspecto cultural, Elguera fundó, en 1907, la Galería Municipal de Pinturas, espacio singular en ese contexto que carecía casi de colecciones públicas de importancia y cuya base eran las pinturas que el artista peruano Ignacio Merino[23] había legado a Lima en su testamento de 1876 (Buntinx y Wuffarden, 2005, p. 23). No fue de poca relevancia esta herencia artística ya que desde su llegada a Lima las obras de Merino se convirtieron en los referentes pictóricos para varios jóvenes con ambiciones artísticas, quienes copiaron sus lienzos como parte de su aprendizaje hasta bien entrado el siglo XX. Es por ello que, crear esta dependencia municipal, contribuyó a otorgarles a las pinturas la relevancia que merecían.

Otro espacio administrado por el Concejo Provincial de Lima y vinculado a la práctica artística fue la Academia Concha. Creada con el peculio de la peruana Adelinda

[22] No es casual la cita a Argentina, pues a diferencia del Perú sus autoridades sí contemplan un plan para conservar el prestigio del centro y así evitar un posible abandono de las clases pudientes.

[23] Ignacio Merino (Perú, 1817 - Francia, 1876) fue un importante exponente de la pintura republicana peruana. Fue quien en el ámbito limeño inauguró la formación artística europea, y luego de un periodo en el que incursionó en la enseñanza del dibujo en Lima, volvió a Europa y logró éxito en exposiciones en Francia.

Concha[24], este centro abrió sus puertas en 1895 y durante toda su vida institucional sus aulas estuvieron divididas para el dictado del dibujo natural y lineal, siendo este último el que concitó en sus inicios mayor interés de los estudiantes porque les permitió aplicarlo a su trabajo. Así, para 1901 el empeño de los alumnos de esta clase, era destacado por el inspector, Ricardo Palma, quien informó en su memoria:

> Puedo aseguraros que esta clase, frecuentada por gran mayoría de obreros, ha principiado ya a dar satisfactorio fruto. Son nueve los alumnos de ella que, con equitativa remuneración, están empleados, para copia de planos, por ingenieros, por arquitectos y aún por empresas industriales. A medida que se desarrolle en el país el progreso material, irán los aprovechados dibujantes de Lineal encontrando ocupación que les asegure modesta subsistencia (Libro de Actas del Gran Jurado Concha, 1901, p. 45).

Asimismo, los estudiantes de la sección de dibujo natural difieren de los anteriores, en edad y en ocupación, pues la mayoría eran jóvenes de clase media, varios de ellos aun en edad escolar. Es probable que, su juventud y mejor economía, hicieran que muchos de ellos fueran inconstantes en su aprendizaje, lo que fue resaltado en los informes de fin de año. Vale la pena especificar que en estos primeros años de vida institucional y de mayor auge, en la Academia Concha no se inscribió ninguna mujer y esto debido no a una cláusula específica en el reglamento de la institución sino, es probable, que se deba al horario nocturno en el que se impartían las clases (Pachas, 2007).

La anterior alusión a las aulas de la Academia Concha como un lugar compartido entre jóvenes de estratos sociales distintos es oportuna para comentar cómo se generaron espacios donde confluyen diversas ideas, pero también diferentes maneras de percibir su futuro. Este es el caso de los formados como artesanos y los que tenían aspiraciones artísticas.

[24] El legado de Adelinda Concha (Lima, 184 – París, 1892) fue de gran relevancia para el arte peruano, pues además de la Academia existían unos premios de arte que dieron la oportunidad a varios jóvenes (hombres y mujeres) de exhibir obra y participar en una competencia que los proyectó en los medios locales. Mientras que la Academia Concha significó el primer aprendizaje de dibujo para aquellos con expectativas de convertirse en artistas, algunos de ellos continuaron sus estudios en la Escuela de Bellas Artes (Pachas, 2019b).

Sobre la enseñanza destinada a los artesanos es necesario precisar que el crear lugares de aprendizaje para este sector de la población fue, durante el siglo XIX, uno de los asuntos más impulsados por liberales peruanos quienes propiciaron la apertura de varios centros[25], pues además de la capacitación técnica en sus aulas se inculcaban valores morales deseados para los ciudadanos republicanos[26]. Por su parte, para el artesano, recibir esta educación le daba la "oportunidad de acercarse a la élite y diferenciarse de la masa de la plebe" (García, 2008, p. 127). Así, la educación se utilizó desde el siglo XIX como una plataforma de ascenso social pero también para distinguir a miembros de un mismo grupo de acción, hecho que se apreciará cuando se vea a quiénes se dedican a las artes plásticas en Lima.

Esta persistencia y apoyo en crear centros de aprendizaje destinados a los artesanos, no tuvo paralelo con las iniciativas relacionadas a formar a artistas[27]. Tal vez porque se creía que la formación artística era cubierta con las "becas" otorgadas por el Estado peruano a aquellos jóvenes con gran talento quienes, luego de captar la atención del poder central, eran enviados a Europa a formarse[28]. Sin embargo, no siempre ese estipendio era continúo, uno de los casos emblemáticos de la incertidumbre que tuvo que vivir el becario

[25] La enseñanza del dibujo a artesanos es un asunto recurrente y relevante entre los planes educativos de la República decimonónica. Así, se constata desde el primer gobierno de Ramón Castilla hasta las distintas oportunidades en las que profesores particulares o centros de corta duración se abren y cierran en Lima. No resulta casual que dos de esos centros fueran impulsados desde el Concejo Provincial de Lima, la Escuela Industrial San Pedro (1873) y la Escuela Municipal de Dibujo (1877) dirigida por el artista Federico Torrico.

[26] El principal centro limeño destinado a la educación de los artesanos en el siglo XIX fue la Escuela de Artes y Oficios. Inaugurado en 1864, interesa destacar en estas líneas el severo reglamento implantado en este centro que tenía como objetivo regular el comportamiento de los estudiantes a partir del orden, el silencio y la limpieza. Sobre este asunto, ver el tercer capítulo del libro *República con ciudadanos: los artesanos de Lima, 1821-1879* de Iñigo García-Bryce.

[27] Sobre las diferencias en el apoyo estatal recibido por los profesores que dictaban dibujo lineal (técnico) y los que enseñaban dibujo natural (artístico) ver Majluf (1993). Asimismo, es pertinente hacer referencia a la única iniciativa seria que llegó a concretizarse en un decreto mediante el cual el presidente Mariano Ignacio Prado creó el Instituto de Bellas Artes; el mismo que, a partir de 27 artículos, aglutinó la enseñanza teórica y práctica del arte (pintura, escultura, arquitectura, música y declamación) y contempló las rentas para su sostenimiento. Fechado el 30 de diciembre de 1878, la Guerra con Chile lo truncó (Prado, 1879, p. 2).

[28] En Latinoamérica, este sistema de enviar a los jóvenes a concluir su aprendizaje artístico a Europa no fue prerrogativa de países que carecían de una academia de arte. También lo hacían los países que tenían un centro oficial de arte, a manera de aliciente para aquellos estudiantes adelantados; esto es posible corroborarlo para el caso de los artistas mexicanos.

es el devenir del pintor Carlos Baca Flor quien, ante las premuras económicas, debió dictar clases particulares de pintura y contactarse con sus amigos en Lima para que lo ayudaran a ganar el concurso del monumento a José de San Martín[29].

Otro punto que quizá marcaba las diferencias entre los estudiantes de ambas secciones fue su lugar de residencia, pues es posible que ante el crecimiento de Lima las familias de los alumnos de la clase de dibujo natural, que tenían un mejor nivel económico, empezaran a mudarse a zonas más alejadas del centro de Lima y de la Academia Concha, centro que funcionó hasta 1913 en la Biblioteca Nacional y luego se trasladó al segundo nivel del Mercado Central.

Así, la reconfiguración de la capital peruana estuvo dada también por el flujo de habitantes que, poco a poco, dejaron el centro de Lima para ubicar sus nuevas viviendas en zonas como Miraflores, Chorrillos y Barranco:

> Aunque el centro mantuvo su función principal y reforzó su valor simbólico, surgieron otros lugares de importancia. Desde las postrimerías del siglo XIX este rol alternativo lo cumplió la periferia meridional inmediata (el Palacio de la Exposición y sus alrededores). Testigos vaticinaban (con certeza) que el futuro inmediato se hallaba hacia esta zona, específicamente "alrededor de los puntos cardinales del Círculo Bolognesiano" (Ramón, 2001, p. 32)

También es necesario recalcar que en este desplazamiento del centro a la periferia algunos inmuebles cambian de función y multiplican sus habitantes, de hecho es en esta época en que la élite limeña empieza a subdividir y alquiler sus antiguos solares (Ludeña, 2002, p. 11). En ese sentido, la misma reutilización del espacio destinado a la Escuela de Bellas Artes del Perú ofrece una pauta de la "consistencia" del proyecto más importante emprendido para las artes plásticas nacionales, pues no se pensó en construir una sede, sino que el local elegido fue un inmueble virreinal que, meses previos a la apertura de la

[29] Carlos Baca Flor (Islay, 1869 – Paris, 1941). El comienzo artístico de este pintor es uno de los más representativos de la situación de inestabilidad por la que pasaron los jóvenes talentosos en espera de un aliciente económico para concluir sus estudios en Europa. Luego de rechazar una beca de la Academia de arte chilena, acudir al llamado del gobierno de Andrés A. Cáceres, tuvo que esperar tres años en Lima para, finalmente, embarcarse al viaje del cual nunca retornó (Wuffarden, 2013).

Escuela, funcionaba todavía como el Convento de las Recogidas[30]. Tal y como lo consignó el director Daniel Hernández, tras afanosa búsqueda se empezó a transformarlo para habilitarlo con lo necesario para el inicio de actividades y con el propósito de continuar con las refacciones luego de iniciadas las clases[31].

Situada en Barrios Altos, en la esquina entre Jr. Ancash y Jr. Andahuaylas, un dato interesante es conocer cómo eran los alrededores de este espacio; a ello se refirió un cronista de la época quien señaló que, gracias a la Escuela de Bellas Artes,

> ganarán notablemente esos barrios, tanto por la ubicación en ellos de establecimientos de esa importancia artística, cuanto porque desaparecerán, seguramente, los tenduchos abiertos a la calle de San Ildefonso, amenazas perennes de incendio y de desorden y cuyos locales serán necesarios para la escuela y su más completo desarrollo (Clovis, 2015, p. 111).

Es interesante apuntar la percepción que ofrece el cronista sobre el significado que se estableciera Bellas Artes en ese lugar de la ciudad, aunque no se sabe bien si por la práctica de las artes en sí o por el prestigio social de quienes llevarían a cabo el aprendizaje artístico.

También el artículo de Luis Varela Orbegoso, quien escribía bajo el seudónimo de Clovis, daba cuenta del otro inmueble que, para entonces, se proponía como el local del primer centro oficial de arte en el Perú. Se trataba de la Quinta Heeren, propiedad considerada por el autor como un "hermoso ejemplar de la arquitectura colonial" dotado de una valiosa historia vinculada con personajes como virreyes y poderosos comerciantes[32] (Clovis, 2015, p. 109). Sin embargo y, a pesar de la cercanía del tiempo, el cronista de

[30] El espacio que ocupa hoy la ENSABAP tuvo desde el virreinato funciones relacionadas a la iglesia; primero como lugar de devoción, luego como hospital, beaterio y, finalmente, el Convento de las Recogidas (Samanez y Kuon, 2019, p. 40).

[31] Precisamente en la primera memoria de 1919, Daniel Hernández dedica unas líneas para comentar los problemas que se tuvieron que sortear con las monjas del convento de las Recogidas quienes, incumpliendo una disposición y un acuerdo con el Estado, pretendían quedarse en ese lugar y ante su inminente salida habían optado por destruir el local "hasta el jardín fue "arrasado". Hernández, refiere también, que ese local ya había sido elegido "en pasados tiempos" para darle uso como centro artístico oficial (*Monografía histórica*…, 1922, p. 43).

[32] El autor se equivocó, la Quinta Heeren era una construcción republicana. Mandada a construir en 1891 por Óscar Heeren Masa quien adquirió varios terrenos aledaños, entre los cuales estaban los de los conventos del Carmen, el Prado y la Concepción (Mayer y Leonardini, 200, p. 122).

Lima obvió mencionar que ese espacio tenía también una estrecha relación con el arte peruano dado que había albergado por diez años el taller de pintura de Teófilo Castillo.

Instalado en la letra L de la Quinta Heeren, Castillo abrió, en 1906, su taller al que acudieron en su mayoría un grupo de señoritas, hijas de familias pudientes de Lima quienes fueron participes de un aprendizaje "conservador e innovador a la vez" dado que, además de pintar retratos, bodegones y utensilios domésticos también el maestro implantó, por primera vez en Lima, la enseñanza de pintura al aire libre (Villegas, 2016, p. 74).

Así, la particularidad de este centro fue que el maestro incentivó a sus estudiantes a apreciar directamente del natural, pues "no cree en la virtud paciente y estéril del dibujo enseñado ante el yeso, en salas descoloridas" (El arte…, 1906, p. 828), por ello no dudó en trasladar su clase frente al mar. De esas excursiones a la playa Herradura han quedado registros fotográficos publicados en la revista *Actualidades* donde un grupo de señoritas sentadas sobre las rocas toman apuntes del mar mientras sostienen sus carpetas de dibujos sobre sus faldas (Figura 2).



Figura 2. Alumnas de Teófilo Castillo en la playa La Herradura (1906). En *Actualidades* N° 176.

La mención a estas fotografías es un dato de interés dado que implicaba una nueva manera de difundir la enseñanza pictórica en Lima. El mismo hecho de que sean mujeres las protagonistas de esta imagen moderna de un arte captado directo de la naturaleza es un anticipo de las numerosas fotografías que se difundirán cuando ellas ingresen como estudiantes a la Escuela de Bellas Artes. Por ello, el taller de la Quinta Heeren de Teófilo Castillo debe considerarse como el más relevante centro donde las mujeres aprendieron arte, previo a la ENBA, hecho destacado por Elvira García y García en su introducción al capítulo "Las mujeres en las Bellas Artes" de su libro pionero *La mujer peruana a través de los siglos* (1924, p. 512).

Pese al crecimiento de la ciudad, el centro de Lima continuó siendo el foco de interés cuando se trató de buscar espacios educativos y culturales[33], tales como la Universidad San Marcos, clubs como el Nacional y el sector mercantil por excelencia, Jirón de la Unión, importante eje urbano donde estudios fotográficos y las vidrieras de diversos negocios eran utilizadas también como lugares de exhibición hasta bien entrado el siglo XX.

Antes y durante la década de 1920 algunos de los que acondicionaron sus ambientes para estos menesteres fueron la Casa Brandes, Casa Roggero, Casa Vich, Casa Welsch, Joyería Rosenberg y Wallach. A ellas se unen instituciones culturales como la Asociación Nacional de Música[34], Entre Nous, Estudio Peruano de Artes Decorativas y lugares en los que se combinaban actividades como el hospedaje y la venta de comida, entre ellos el Hotel Bolívar y el Palais Concert (Leonardini, 2015, p. 57).

Entre los citados, merece especial mención, el lugar emblemático de encuentro en la década de 1910, el Palais Concert. A esta confitería acudía la bohemia que editaba la

[33] Aunque habría que destacar que el centro de Lima también era el espacio del desorden y el vicio, pues allí se localizaban antros como los fumaderos de opio en el barrio chino y conocidos prostíbulos como los de las calles de Patos y del Huevo (Ramón, 2001, p. 10).

[34] Es posible que se refiera a la Academia Nacional de Música y declamación que fue creada en 1908, durante el gobierno de José Pardo.

revista *Colónida*; allí fue donde Abraham Valdelomar y un joven José Carlos Mariátegui desafiaron el orden de la República Aristocrática cuando salen del lugar habitual de escritura. Así lo hace notar la investigadora Mónica Bernabé (2006) quien luego de referirse al escritorio de trabajo destaca:

> Por el otro, en las galantes tertulias del Palais, ritmada por las cadencias del vals interpretado por *la orquesta de señoritas* [cursivas añadidas], la escritura se confunde con el hecho social y la teatralidad general de una sociedad urgida de artistas y de espectáculos modernos […]. A un mismo tiempo, escribir ante el público, mostrarse como artista, tiene un hondo contenido político. Salir a la calle, escribir en cualquier parte y a cualquier hora, prescindir de la biblioteca, de los libros, del silencio del gabinete es una forma de *épater* a los académicos y desacralizar la erudición de la que hacían gala sus escritos. (p. 88)

Interesante el quiebre que señala Bernabé dado que hace notar que esos "artistas" literatos necesitaban la exposición al público a partir de gestos que revelasen una actitud provocadora que transgredía la tradicional manera de caracterizar a un intelectual.

Un hecho clásico de la actitud desenfadada de ese joven Mariátegui fue, sin duda, el célebre baile de Norka Rouskaya en el cementerio Presbítero Maestro. Joven violinista y bailarina suizo-argentina que había llegado a Lima en 1917 y con la cual Mariátegui ideó la visita nocturna al panteón; es más, fue él el encargado de conseguir el permiso, aunque, al parecer, en ese trámite omitió decir que Rouskaya danzaría al compás de "La Marcha Fúnebre" de Chopin tocada por el violín de Cáceres. Las consecuencias de esa aventura plástica fue que al día siguiente se arrestara a la mayoría del grupo, aunque fue excluida Delia Franciscus, madre de la bailarina (Norka Rouskaya baila en el Cementerio de Lima, 1917, p. 1161) quien, como en otros casos de artistas jóvenes y solteras, llegaban a las giras en el papel de representantes y "chaperonas" (Portocarrero, 1999, p. 384).

La mención a la madre de Rouskaya permite indagar en el cuidado que debían tener las jóvenes que incursionaban en el mundo artístico, por ello no debe dejarse de lado la figura materna que solía acompañarlas, pues era la figura protectora que avalaba su integridad y conducta. Si la artista era casada, era su esposo quien asumía ese rol, así se reproducía la cadena de tutela que desde el hogar al espacio público asumía el cuidado de la mujer y su decencia. Si lo llevamos al campo de las artes plásticas, esa necesidad de que

alguien custodie a la mujer debe haber sido un escollo a la hora de querer becar a un talento femenino dado que, a diferencia de los hombres, ellas no podían ser enviadas solas a Europa[35].

Por otro lado, el destacar con cursivas a las señoritas de la orquesta en el *Palais Concert* da pie a comentar la manera en que las mujeres vinculadas a las artes eran vistas en el ámbito limeño, a partir de su imagen en los medios. La fotografía femenina publicada en las revistas limeñas da una pauta, pues es evidente el trato diferenciado en la pose, la mirada y el vestuario respecto a las damas de sociedad que aparecían en esas mismas páginas; algunas veces no es necesario leer el pie de imagen para verificar que la retratada era una artista.

Para confirmar lo anterior compárense dos fotografías publicadas por la revista *Variedades*. Dadas a conocer en 1917, la primera, es el retrato de Norka Rouskaya (Figura 3) quien fue captada sobre una mesa del estudio fotográfico Ugarte, luciendo un traje de tul, con la mirada desafiante a la cámara; dado el ángulo de la toma destaca la desnudez de su brazo y un pie descalzo. En tanto, la foto que retrata a las señoritas miraflorinas Mary y Zoila de Lucio (Figura 4), de traje oscuro, largo, con mangas que cubren el brazo, el lenguaje corporal es distinto. Aunque ambas observan directamente a la cámara, la que está de pie se muestra desenvuelta, sonríe y apoya los brazos sobre los espaldares de las sillas; la que está sentada proyecta incomodidad en su postura rígida y el gesto tenso. Por otro lado, otro cambio que puede constatarse en estas imágenes es el de la contextura corporal femenina que como señala Mannarelli se trastoca hacia la década del veinte cuando "el perfil mismo del cuerpo femenino ideal parece dar un vuelco: se exigía una figura derecha,

[35] Un caso emblemático de una artista becada por un gobierno latinoamericano es el de la escultora argentina Lola Mora (1867-1936) quien, luego de estudiar dibujo y pintura con profesores particulares, llamó la atención de representantes del Estado y logró que se le otorgara "un subsidio" para estudiar pintura dos años en Roma, lo que se extenderá debido a su buen desempeño. A fines del siglo XIX, Mora decidió dedicarse a la escultura completamente y años después estableció su taller en Roma (Corsani, 2014). Un dato importante en la capacidad de desplazamiento que tuvo Mora, es su condición de huérfana de padres cuando inicia su carrera artística.

de pocas curvas, como la de una adolescente" (1999, p. 129), cuidado corporal que se convirtió en una preocupación social y en el que contribuyó el discurso médico.



Figura 3. Luis Ugarte. Norka Rouskaya (1917).
En *Variedades* N° 506.



Figura 4. Autor desconocido. Mary y Zoila de Lucio (1917).
En *Variedades* N° 466.

Otras mujeres que se dedicaron a expresiones artísticas y que debían exponerse a la mirada del público, eran las cantantes. En las primeras décadas del siglo XX, se conoce el nombre de algunas que destacaron, como las hermanas Gastelú, Anselmi, Reyes, Salinas, Soto Gonzales y las señoritas Ampuero y Acosta, a las que se sumaba Carmela Carrillo, Irene Quesada, Sofía Emilia Llosa; quienes "traspasaron" las paredes de los salones particulares y alcanzaron la grabación fonográfica e ingresaron al catálogo de la prestigiosa *Víctor Talking Machine* (Rohner, 2019, p. 416). Sobre ellas, el investigador Fred Rohner comenta que algunas provenían de grupos ilustrados, pero también de sectores populares, lo cual no marcó la diferencia en la escasa posibilidad de "integrarse en el cuerpo artístico" de manera permanente, por lo que les fue imposible hacer una carrera musical (2019, p. 417)[36].

Esta exposición visual y social de las mujeres vinculadas a las artes de la danza y la música da pie a formular la siguiente interrogante relacionada a las otras que no formaban parte del mundo artístico: ¿Cuáles eran los lugares y de qué manera las limeñas se dejaban ver más allá de un recorrido rápido por las calles o un momento de esparcimiento acompañadas de sus familias?

Una sugerente crónica de José Carlos Mariátegui, bajo el seudónimo de Juan Croniqueur, permite identificar cuál era uno de esos momentos del calendario en que ellas permanecían en la calle sin temor a ser juzgadas:

> La tiranía irresistible de su vanidad, las ha obligado a hermanar, en las ceremonias religiosas, el culto sagrado de las cosas divinas con el culto pagano de la moda. Líbrenos el cielo de desconocer la infinita poesía que encontramos, atrevidamente en este contraste. Las damas limeñas, muestran claramente su psicología de pecadoras creyentes en esta exteriorización de sus sentimientos religiosos.
> Casi no existe ya, en la sociedad limeña, el cerrado conservadorismo de que se le ha acusado. El modernismo de las europeas, ha florecido poéticamente en nuestro medio […]. De la *evolución femenina* [cursivas añadidas], que cada día mayores triunfos conquista, no tendremos aquí seguramente, el afán de las mujeres por obtener el derecho de votar, ni la fiebre por dedicarse a profesiones liberales. Las mujeres limeñas, serán siempre,

[36] Rohner comenta a pie de página que su investigación le permitió determinar que fueron dos los motivos por los que estas cantantes aunque, con cierto reconocimiento público, tuvieron que retirarse: primero, por considerarlas intérpretes menores y, segundo, por "ser considerada una actividad libertina"; muchas de ellas debían abandonar la música para contraer matrimonio (2019, p. 417).

> deliciosamente inútiles y frívolas. Y así también serán siempre adorables (Mariátegui, citado en Bernabé, 2006, p. 98)

Sugestiva la percepción de Mariátegui quien observó en esta antigua tradición religiosa un cambio de actitud en esas devotas que acompañan la procesión. Es decir, ya no eran solo los paseos por el parque zoológico, por las calles o por el Paseo 9 de Diciembre, los que invitaban a las capitalinas a usar sus trajes de moda; el espacio público es el pretexto para que ellas luzcan arregladas y por qué no, sofisticadas. Una vez más, lo tradicional y lo moderno se contrapone o convive en los hábitos limeños, esta vez a partir de la actitud y de la moda. Esto también se verá en las pinturas ejecutadas por los y las bellasartinas.

Un punto a señalar en el segundo párrafo de esta cita es la manera en la cual Mariátegui encasilla a la mujer en el papel de coqueta y superficial. ¿Acaso la modernidad a la que alude estaba asociada a la aparente inactividad de la mujer? En las mismas líneas augura que las limeñas no tendrán ansía por luchar por sus derechos civiles, ni expectativas por alcanzar metas profesionales. Sobre esta manera en la que el joven Mariátegui percibía a la mujer, Portocarrero señala que "hay que matizar" el sentido de dichas afirmaciones dado que no se hacen para reivindicar la división tradicional de las actividades femeninas sino en un puro "plano literario y estético" donde aprecia esa actitud de la mujer "en defensa del sagrado nombre de la gracia y la belleza". Es decir, lo que predomina en ese texto es la admiración por la belleza y el cuidado de la apariencia de la que hacen gala las limeñas aunque no todas, sino una en particular, las aristocráticas a las que intenta alejar de ese movimiento feminista y sufragista (Portocarrero, 1999, p. 378).[37]

No obstante, el curso de los hechos desmiente a Juan Croniquier, pues esa "evolución femenina" ya había empezado a producirse en nuestro medio. Precisamente, esos dos vocablos identificaron al primer grupo feminista inaugurado en Lima por María

[37] Otra investigadora que alude a esa particular visión del joven Mariátegui de observar a las limeñas es Sara Beatriz Guardia quien le dedica el Capítulo XVII de *Mujeres Peruanas. El otro lado de la historia* (2013). Allí, identifica al artículo "Mujeres pacifistas" de 1915 en el que Mariátegui expresa su "total rechazo" por el feminismo más dogmático que tiene como principal propósito el derecho al voto (Guardia, 2013, p. 255).

Jesús Alvarado. Aunque fundado en 1914, tres años antes ya había iniciado la difusión de ideas a favor de las mujeres, cuando disertó en la Sociedad Geográfica de Lima[38] sobre el feminismo; allí sostuvo:

> El principio fundamental del Feminismo es la igualdad de la potencialidad mental y de la habilidad para el trabajo del hombre y la mujer, igualdad como ya lo hemos visto, probada irrefutablemente por la historia, y hasta por la somera observación de la vida diaria, por cuya identidad de personalidades, es de absoluta justicia que sean iguales ante la ley, libertándose la mujer de la forzosa y muchas veces tiránica y cruel tutela del hombre, que ningún derecho tiene a ejercer supremacía en la pareja humana (Alvarado, 2013, p. 312).

La propuesta de Alvarado radicó en una reforma integral en la condición de las peruanas, amparada en un largo proceso que implicó la reflexión desde sus vivencias personales hasta las lecturas en la biblioteca familiar, inaugura así el concepto "evolución femenina" para "evaluar el nivel social y velocidad del avance de las mujeres, para ella expresado en su educación, su desempeño en el comercio y las profesiones liberales, su independencia económica, su prestigio social y su derecho a ser electora y elegible (Zegarra, 2016, p. 239).

Se plantea entonces, por primera vez en el Perú, la necesidad de que las peruanas obtengan el derecho al voto. Y aunque la campaña de María Jesús Alvarado no logró su meta, aportó a concientizar a una generación de mujeres que participaron de manera activa en eventos donde se discutía la necesidad de un cambio en su condición social. Mientras que, en la práctica, tuvo dos significativas contribuciones: la apertura de la Escuela Moral y Trabajo y la aprobación de la ley del 31 de agosto de 1915, a partir de la cual las mujeres accedían a cargos en las Sociedades de Beneficencia (Zegarra, 2016, p. 328).

Sobre este tema, algo de destacar es la persistencia y convergencia de ideas vertidas por las intelectuales y las primeras feministas en relación a la educación como un factor de cambio de vida de sus congéneres. Así, también lo señalaron en sus escritos Clorinda Matto

[38] Ubicada en la calle Estudios, esta institución fue creada en 1888 y se ocupaba de los estudios relativos al territorio de la república pero también de una diversidad de asuntos que se desprendieron de las varias comisiones de las que constaba, entre ellas enseñanza e inmigración (Laos, 1929, p. 227).

y Mercedes Cabello quienes, en un primer momento, no buscaron una igualdad de derechos entre las mujeres, sino abogaron por una mejor educación (Denegri, 2004, p. 16).

Otra intelectual que apostó por el cambio en la vida de las peruanas es Zoila Aurora Cáceres quien, desde fines del siglo XIX, ya había empezado a publicar sus escritos vinculados a la desigualdad femenina en diferentes lugares del mundo. Estas reflexiones la incentivaron, en un primer momento, a asociarse con un grupo de limeñas y crear, en 1905, el Centro Social de Mujeres, espacio que tenía como propósito instruir a las mujeres de escasos recursos económicos a partir de habilitar un liceo gratuito para que las jóvenes aprendieran un oficio, con la salvedad de que este aprendizaje no buscara igualar la educación masculina, ya que "la misión" de la mujer era convertirse en "madre y educadora de sus hijos" (Cáceres, 1909, p. 206). De igual manera pensaba Esther Festini, primera doctora en Letras graduada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con la tesis *Cuestiones relativas a la educación femenina*, quien formó parte de la loable labor del Centro Social de Señoras.

A partir de lo anterior, es relevante destacar cómo las redes de primeras profesionales de diversas áreas empiezan a afianzarse y a trabajar a favor de la condición social y educativa de la mujer, aunque fuese todavía de una manera conservadora, asociándola con un rol materno, como destino final. En el transcurso de los años, más mujeres acceden a la formación universitaria pero la persistencia de ideas sobre los roles de esposas y madres continuará.

Con respecto a la división simbólica de las esferas pública y privada, ya existían espacios permeables a ser compartidos entre hombres y mujeres. Uno de ellos es la citada Sociedad Geográfica donde María Jesús Alvarado había expuesto sus ideas. Este, al igual que el Ateneo[39], brindaban a los limeños la oportunidad de conocer sobre asuntos

[39] Ubicado en Estudios N.° 98, esta institución fue creada en 1871 para promover el cultivo de la literatura y las ciencias sociales (Laos, 1929, p. 231).

relevantes y novedosos en el ámbito histórico y científico y en los que, dado su carácter de difusor cultural, no había restricción de ingreso para las mujeres.

A propósito del Ateneo de Lima, interesa recalcar que durante años el lienzo de la joven ítalo-peruana Emma Coda[40] se lució como el referente visual que sintetizó los ideales del centro. Nos referimos a la *Alegoría de las ciencias* (Figura 5) novedosa tela en la que una robusta musa coronada con laureles de la victoria, con antorcha en la mano derecha, se yergue en medio de elementos alegóricos (libro, lira, máscara, pinceles, paleta, busto de mármol, capitel jónico y globo terráqueo) que representan las disciplinas ligadas a las



Figura 5. Pintura *La alegoría de las ciencias* de Emma Coda en la sala del Ateneo (1909). En *Ilustración Peruana* N° 23.

ciencias y al arte que el Ateneo difundía (Pachas, 2008, p. 107). Sobre la disposición de este óleo, de dimensiones atípicas (3.50x1.91) entre la producción ejecutada por mujeres, un artículo de la época señaló que fue donado por la autora a la institución, por lo que le otorgaron una medalla de oro y un diploma de socia honoraria (Crónica general, 1891, p.

[40] Nacida en Italia, Emma Coda llegó al Perú a la edad de cinco años. Recibe lecciones de pintura del artista español Ramón Muñiz y su participación en el primer Concurso Concha (1891) la hizo conocida, gracias a ello el crítico de arte Emilio Gutiérrez de Quintanilla le dedicó un artículo (Pachas, 2008, p. 105).

74). Este pasaje podría pasar inadvertido sino se tratara de uno de los asuntos más importantes en lo referente al paso de la aficionada a la profesional de las artes; es decir, el valor que se le otorga a su producción, tanto de ella como creadora así como de los destinatarios de la obra. Aunque no queda claro si fue encargada por el Ateneo o, si desde el inicio, fue el propósito de la pintora el obsequiarlo. Este pasaje permite pensar en una época en que la obra producida por mujeres carecía de valor mercantil.

Otro lugar que abrió sus puertas para que oradores expertos difundieran sus trabajos fue el auditorio del Colegio Guadalupe[41]. Allí destacó la conferencia que en 1911 dictó Zoila Aurora Cáceres, titulada "El estudio de la pintura en el Perú". El público asistente tuvo la oportunidad de escuchar "una valiosa contribución al arte pictórico peruano que apenas ha tenido hasta ahora quien de él se ocupe" (Conferencia de Evangelina, 1911, p. 1075); pero también de ver imágenes dado que se proyectaron vistas luminosas de obras pictóricas de artistas nacionales, como Pancho Fierro, Ignacio Merino, Francisco Laso y Daniel Hernández. El artículo de *Variedades* que comentó esta actividad estaba ilustrado con dos fotografías elocuentes en lo que se refiere a la expectativa que causaba en Lima un evento de esta naturaleza. En una de ellas se observa a una elegante Cáceres, de pie frente a una mesa y, en la otra, a un numeroso grupo de personas sentadas en el primer y segundo nivel del auditorio. Entre la concurrencia destacan varias mujeres, algunas luciendo elegantes sombreros adornados con plumas[42] (Figura 6).

A partir de estos eventos es posible apreciar estos espacios culturales como lugares de sociabilización y encuentro, pues a diferencia de los clubs donde había un criterio de selección y restricción, la dinámica generada por sitios como estos permitía la interrelación entre los sexos y por qué no, distintos estratos sociales. Es posible que en este sentido el café haya sido un espacio más "nivelador", pues permitía hablar con soltura con cualquiera

[41] Ubicado en la Av. Alfonso Ugarte, el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe fue fundado el 7 de febrero de 1841. El local que hasta ahora se conserva fue terminado de construir en 1907 (Laos, 1929, p. 318).

[42] Sobre esta mención de los sombreros como accesorio femenino de especial atención es curioso observar que tanto las asistentes como la conferencista lo llevan puesto en el transcurso del evento. Al tener tanta relevancia en el atuendo, no resulta extraño que existieran casas de moda como la de Juana F. de Anselmi cuya especialidad eran los sombreros "en los últimos estilos" (Laos, 1924, p. 384).

que así lo deseara y dejar de lado reglas sociales como las del saludo especial a prominentes personalidades de la sociedad. Una vez más es posible comprobar que estos cambios también eran observados con recelo, pues esa "aparente" igualdad hacía posible el contacto con "otros mundos, capaz de quitar la seriedad a los jóvenes, de llevarlos por las rutas de la frivolidad" (Del Águila, 1997, p. 198).



Figura 6. Asistentes a la conferencia de Zoila Aurora Cáceres (1911).
En *Variedades* N° 183.

Además de estas conferencias, un asunto que cobrará relevancia fue la industria cinematográfica y por ello es interesante conocer que, en 1912, se inauguró en Lima el cine Fémina, destinado a proyectar cintas aptas para mujeres y niños y, aunque duró poco, dada la dificultad de sostener esa cartelera específica (Delgado, 2014, p. 54), no deja de ser representativo de las formas culturales que se sostenían por entonces. Aunque era evidente que, en los años que siguieron, el cine se volvió un espacio que fomentó una cercana interrelación entre los sexos, los mismos que se verían de alguna manera más relajados de las normas de conducta debido a la oscuridad del espacio[43].

[43] Uno de los espacios construidos, especialmente, para la proyección de películas fue el Cinema Teatro que funcionó desde 1913 en la Calle de la Merced y contaba con una capacidad de 800 personas (Laos, 1924, p. 89).

A propósito del cine, es interesante recordar que en Lima dos mujeres tuvieron un vínculo con este arte, distinto al de las actrices. La primera, fue María Isabel Sánchez Concha (Lima, 1889-1977) quien en 1913, junto con Fernando Lund, filmó *Del manicomio al matrimonio*[44]. Años después, María Wiesse (Lima, 1894-1964) sería la primera en nuestro medio en "tomar en serio la necesidad de un análisis crítico con reglas propias para ver y reflexionar sobre el cine" (Delgado, 2014, p. 10)[45]. Es de destacar que en su columna de la revista *Amauta* ya distinguía el cine comercial (EE. UU) del cine de arte (Europa).

Sin embargo, aún existían lugares que continuaban restringidos al acceso de las mujeres, en especial al caer la noche. De uno de ellos, comenta Gastón Roger[46]; en uno de sus artículos firmados en enero de 1918; allí da cuenta de la dinámica dentro de la "cantina Leonard" donde artistas, intelectuales y políticos convivían al finalizar el día. De ella dice:

> Leonard, como cualquier otro lugar favorecido por el público, tiene su cachet pecularísimo. En un extremo del mostrador, enconchado en ese serio humorismo que tantas veces asusta, el doctor Clemente Palma hace tertulia con viejas amistades. Al lado opuesto algunos diputados, bajo la férula del doctor Salazar y Oyarzábal, ingieren cordiales un Oxford. El oxford vuelve inteligente a los más rehacios. *Ya han dado las ocho y no hay mujeres por las calles* [cursivas añadidas]. Y a esta hora de la noche empieza a vivir mucha gente (Gaston Roger, 1918a, s/p).

Además de brindar detalles de un lugar de moda, interesa destacar ese escueto comentario que alude a la hora en la que "mucha gente" empieza a vivir dado que excluye de un plumazo a las mujeres. Este comentario fugaz alude a la limitación de las mujeres, en relación a los lugares, así como a los momentos del día adecuados para que el sexo femenino estuviera en la calle.

---

[44] Teófilo Castillo le dedica uno de sus Interiores Limeños en la revista *Variedades* y allí la destacó como "una artista" que dibuja, pinta, borda, canta y escribe. Conocida con su seudónimo de Belsarina, ella fue la modelo favorita en la Academia que Castillo dirigió en la Quinta Heeren (1916:1279). Aunque menciona la película en su artículo, no ahonda en este asunto que merecería mayor desarrollo, pues María Isabel Sánchez Concha fue además de una de las actrices participó en la producción de dicha cinta.

[45] Sobre María Wiesse se han publicado dos libros. El primero, *Letra y música de María Wiesse* (Lima, IEP, 2014) en el que Ricardo Wiesse presenta su vida e innovadora contribución al medio cultural peruano. Mientras el segundo y más reciente es el de Mónica Delgado quien a partir de su tesis de licenciatura ha publicado el libro *María Wiesse en Amauta. Los orígenes de la crítica de cine en el Perú* (Lima, Editorial Gafas Moradas, 2020).

[46] Seudónimo de Ezequiel Balarezo.

Para este estudio resulta relevante contextualizar este artículo dado que fue publicado en 1918, un año antes del inicio de las clases en la Escuela de Bellas Artes y, a partir de ello reflexionar, ¿qué posibilidades tenían esas primeras alumnas de ingresar a este mundo de las tertulias sin comprometer su reputación? Escasas, sin duda, y con ello perdían oportunidades, teniendo en cuenta que esas reuniones de intercambio formaban parte del proceso de crecimiento personal e intelectual que contribuye a enriquecer la visión del mundo[47] y, por ende, de la obra artística, esto sin menoscabar las redes sociales e influencias que es factible cultivar en estos espacios de intercambio[48].

2.2 Aficionados(as) y artistas

En 1915, en una de sus notas de arte publicadas en *Variedades*, el pintor y crítico Teófilo Castillo escribió:

> Luis Ugarte. ¿Quién no lo conoce? No es un simple fotógrafo improvisado, es un artista consciente, de escuela. Antes que manejar la cámara oscura y el trapo negro, supo conocer los secretos del lápiz y de la paleta, supo iniciarse en el estudio de la belleza en la Academia Concha, de la cual es hoy uno de sus profesores más distinguidos. Él pertenece al grupo escaso de los artistas jóvenes a quienes mucho debe el público de Lima, en el tema fotográfico y el género llamado de "galería". (p. 2895)

Esta cita une a dos creadores peruanos de generaciones distintas, de formación artística diferente pero que tienen algo en común: su activa labor a favor de las artes plásticas peruanas durante las primeras dos décadas del siglo XX. Ambos coinciden en el ámbito cultural limeño, en especial, en un tiempo previo al establecimiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

---

[47] En este sentido, el testimonio de Zoila Aurora Cáceres registrado en las páginas de su libro *MI vida con Enrique Gómez Carrillo* resulta elocuente dado que allí deja notar su ingreso, de la mano de su entonces esposo, a lugares en los que no habría accedido sola sin ver comprometida su reputación. De eso da cuenta el 20 de junio de 1906 cuando a las once de la noche se encontraba en Montmartre e ingresa a la Taverne des Quatre Arts, donde observó obras de arte, departió con intelectuales, pero también fue testigo del arresto de unas trabajadoras sexuales (Cáceres, 1929, p. 73).

[48] Al respecto, un caso, aunque fuera del ámbito latinoamericano, resulta idóneo traer a colación dado que el contexto al que se alude es similar al de las alumnas de la escuela peruana. Sobre la artista española Maruja Mallo (1902-1905) y sus años formativos, se refiere la investigadora Alejandra Val Cubero quien destaca la manera en que la joven pintora se nutrió de su experiencia como "paseante" del Madrid de 1920: "Caminar sin destino o pasear sin rumbo fijo eran actos que trastocaban las normas establecidas, en una sociedad que, pese a los tímidos avances en materias educativas o sociales, es aún muy conservadora (2013, p. 683). Estas experiencias le permitieron a Mallo conocer a intelectuales, hombres y mujeres, quienes contribuyeron a difundir su producción plástica y con ello afianzar su actividad como profesional de las artes.

El primero, Teófilo Castillo (Carhuaz 1857-Tucumán 1922) regresó al Perú en 1906, luego de 23 años de ausencia. En ese tiempo viajó por Francia, Italia y Bélgica, países en los que realizó copias de famosos pintores. En Florencia estudió con Antonio Cisseri y obtuvo una medalla de plata en el Salón de Luxemburgo (Villegas, 2006, p. 161). De regreso a América, en 1888, se estableció en Argentina donde fundó, en sociedad con el portugués José Freitas, la Casa de Fotografía y galería de arte Freitas y Castillo, centro que lo vinculó con el mundo intelectual y artístico. Luego de esta fructífera estadía regresó al Perú en 1906 e inauguró un taller en la Quinta Heeren. Su faceta de profesor no lo hizo descuidar su labor como artista y crítico de arte, en este último campo Teófilo Castillo es un referente indispensable de la época. Sus críticas publicadas en revistas como *Actualidades, Ilustración Peruana* y *Variedades* son una valiosa fuente para conocer el movimiento del arte nacional. Castillo inauguró un comentario artístico de larga permanencia en el medio, coherente, que asume postura y no se limita a simples descripciones.

Igual de significativas fueron sus crónicas tituladas "Interiores Limeños", relacionadas a las colecciones particulares en las que da a conocer una diversidad de objetos artísticos custodiados en hogares de personalidades de la sociedad capitalina. En esos escritos, en los que comenta tanto sobre antiguas obras como las de sus contemporáneos extranjeros y peruanos, es posible reconocer su propósito de impulsar un "sistema de las artes" en el que se aglutinan las técnicas artísticas, la enseñanza, producción, distribución, exposición y consumo de la obra de arte (Castrillón, 2004, p. 42)[49]. Su activa presencia en el ambiente cultural limeño hace de Teófilo Castillo el artista profesional emblemático del período. Con formación europea, viajes en su haber, él tuvo el privilegio de dedicarse a lo suyo: la producción artística, en un medio con muy pocos alicientes para las artes plásticas.

[49] Alfonso Castrillón realizó en su artículo "Consideraciones provisionales sobre el fin del arte" una interesante síntesis de cómo fue instituyéndose esta interrelación entre estos componentes del mundo artístico al que él denomina sistema de las artes; en los que intervienen no solo lo ideológico sino también lo económico. Sin duda, uno de los puntos de inflexión en esta historia es cuando a partir del siglo XVIII se abre el salón Carré (Louvre) y es entonces cuando la pintura se vuelve parte de una costumbre social.

Por su parte Luis Ugarte (Lima 1876- 1948) estudió con profesores particulares y vivió toda su vida en el Perú. La primera vez que viajó a Europa fue en 1936, cuando tenía 60 años, lo hizo como comisionado del gobierno de Oscar R. Benavides para reunir información sobre la enseñanza del dibujo y pintura en Francia, Bélgica y Alemania (Pachas, 2007b, p. 44). Su carrera artística, ininterrumpida, la inició a los quince años cuando ganó el primer concurso de arte Concha en 1891; desde entonces incursionó en diferentes disciplinas artísticas (dibujo, escultura y pintura) hasta llegar a la fotografía, actividad con la que logró destacar y conseguir el reconocimiento de sus contemporáneos. Su estudio fotográfico fue considerado como uno de los mejores de la década del veinte.

De manera simultánea a su actividad creadora, Ugarte promovió la organización de los artistas peruanos a partir de un ente que los vinculara con el público. La iniciativa fue acogida por un grupo de artistas e intelectuales quienes, en 1916, fundaron la Sociedad de Bellas Artes del Perú. Esta institución impulsó la actividad artística nacional con exposiciones individuales y colectivas[50], tanto de artistas nacionales como de extranjeros. Además de realizar conferencias, publicó una revista dedicada íntegramente al arte (Pachas, 2007b, p. 83). Por todo ello, es posible considerar a Luis Ugarte como el más representativo de las generaciones de artistas peruanos que no viajaron a Europa a formarse académicamente pero que, gracias a su tesón y talento, lograron sobresalir y gozar de éxito social y económico.

A partir de esta apretada síntesis de la vida y quehacer de Castillo y Ugarte es posible reconocer el incremento de la actividad artística en Lima de principios del siglo XX y esto se comprueba con la organización de exposiciones pictóricas de artistas locales y extranjeros, comentarios y críticas de arte en periódicos y revistas y, por ende, la visibilidad de sus creadores. Ante ello, es indudable que aquellos primeros diecinueve años del siglo XX, circunscritos en la denominada República Aristocrática, son determinantes y los mejores que, hasta entonces, habían experimentado los artistas peruanos. Esto no resulta

[50] Durante sus primeros años, las exposiciones de la SBA se llevaron a cabo en el taller fotográfico de Ugarte, situado en Mercaderes 426.

casual, pues el desarrollo del ambiente artístico depende de la estabilidad económica y política del medio, ya que los canales en los que la obra debe circular se activan cuando llega al público y este lo hace a partir de salas de exposición y de dinero con el cual puede adquirirse el trabajo del artista. Todo esto fue impulsado por las ideas que circulaban en la época referidas a la necesidad de mostrarse como parte de una clase social privilegiada: "Es por eso que el esplendor de la oligarquía fue sellado con el implemento de un consumo lujoso de una vida articulada en torno a la ostentación" (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 92) en la que los lugares que se frecuentaban, los trajes importados que usaban y su visibilidad en las páginas sociales de las revistas eran parte de lo habitual en ese grupo.

Así, esa mayor exposición pública de la oligarquía tuvo otras consecuencias que el investigador Mirko Lauer identifica como el inicio de "un movimiento de organización dentro del mercado artístico" lo cual implicó la petición al Estado para que asumiera un rol más decisivo en la vida artística peruana dada la necesidad de adquirir objetos artísticos acordes con su estilo de vida (1976, p. 52).

Ante esa mejor perspectiva para el campo artístico empieza a prevalecer la idea de mejorar la situación del artista nacional y del arte peruano en general. Para ello, la creación de un centro de arte oficial era de menester impostergable dado que, de esta manera, se empezaba a diferenciar al grupo que tenía al arte como su principal actividad económica y a quienes lo percibían como un quehacer alternativo a una ocupación principal. Es decir, empieza a requerirse una especialización que, poco a poco, desplazaría a los que no contaran con las credenciales del aprendizaje dentro del espacio oficial.

También es necesario resaltar a la clase dominante que menciona Lauer, ese grupo de poder a quien el arte debía satisfacer, pues es conocido que una fructífera actividad plástica depende de una serie de condiciones, entre las cuales la existencia del público es una de las principales ya que son ellos los que adquieren la obra e insertan al artista en el mercado del arte (Calvo, 2000, p. 159).

Sin duda, la estabilidad política proyectada por la sucesión de gobiernos constitucionales formados por representantes del Partido Civil y una economía basada en el incremento y variedad de exportaciones de materias primas, tales como cobre, petróleo, caucho, algodón, lana y azúcar; diversificaron también a los actores que formaron parte de este engranaje económico. Así, a los propietarios de haciendas de la costa norte se les sumaban empresarios y comerciantes, varios de ellos inmigrantes europeos y norteamericanos cuyo nivel de vida les permitía ser miembros de clubs como El Nacional y Unión o introducir costumbres como las de acudir a espectáculos masivos como las carreras de caballos en el hipódromo de Santa Beatriz[51] (Del Águila, 1997, p. 199).

Asimismo, debe pensarse en una dinámica en la que el consumo de bienes suntuarios para disfrute personal, dentro de sus hogares y a los que tenían acceso su círculo de amistades, era parte de un estilo de vida privilegiado en el que el arte, principalmente, la pintura, tenía un espacio. Solo así se explica que tiendas como Welsch[52] ofrezcan además de magníficas joyas "que lucen las limeñas" la venta de piezas de plata y porcelana, bronce y mármol, pero también de "lienzos pictóricos de gran selección" (Laos, 1929, p. 622). Algunos de estos lienzos se difundían en las portadas de la conocida revista *Mundial*, con lo que las páginas de estos medios de prensa servían también de plataforma para la venta de arte, no solo extranjero (Figura 7) sino también nacional dado que en ocasiones eran lienzos de pinceles peruanos, tanto de manos masculinas como femeninas.

Continuemos con el devenir de los artistas de la época. Hasta aquí se ha hecho referencia al quehacer artístico de dos hombres que, con diferente formación, lograron gozar de éxito en el campo del arte limeño, pero ¿existieron mujeres que se dedicaron a las artes plásticas? ¿Alguna de ellas fue(ron) considerada(s) artista(s)? Para responder la primera pregunta es necesario localizarlas en los artículos de periódicos que cubrían dos eventos: exposiciones particulares y concursos de arte. Las primeras eran esporádicas y,

[51] Interesante la propuesta de Alicia del Águila cuando señala que el gusto por estas carreras respondía a esa búsqueda de "velocidad y linealidad" que lo asemejaba a la emoción producida por los automóviles.
[52] Situado en la esquina de Mercaderes y Plateros de San Pedro, la casa Welsch ocupaba un "soberbio edificio de varios pisos" que había sido construido exprofesamente por la firma (Laos, 1929, p. 622).

como ya se anotó antes, se llevaron a cabo en diversos comercios; localizar en ese espacio alguna obra exhibida por mujer era muy raro en el siglo XIX y, aunque en el XX la situación mejora, todavía es difícil encontrarlas en los años previos a la Escuela de Bellas Artes.



Figura 7. Nubes pasajeras. Cuadro de Ernet Leberman proporcionado por la casa Roggero (1923).
En la portada de *Mundial* N° 161.

En relación al papel difusor de la prensa hay que acotar que se observa una diferencia entre los artículos que comentan la obra realizada por hombres, pues en algunos de ellos se solicita al Estado que, dada las relevantes aptitudes plásticas del joven, lo protegiese brindándole los medios económicos para continuar su carrera; pedido que no se hizo extensivo para el caso de los artículos sobre la obra firmada por mujeres. Más bien, el comentario solía limitarse a felicitar las dotes de la joven, algunas veces señalando su condición de aficionada. Esto sucedió cuando un anónimo articulista de *El Comercio* dedicó unas líneas a una de las participantes de la Exposición Nacional de 1892; a ella se refirió en estos términos:

> Vimos conducir ayer cinco nuevos cuadros al local de la Exposición bastante bonitos.
>
> Son debidos al pincel de una aficionada, la señorita María Teresa Elías Salas. Como nos llamara la atención, el buen efecto que ellos producen, pudimos saber que esta señorita pinta únicamente de afición, pues sólo ha recibido lecciones de Dibujo del señor San Cristóbal. No obstante, no haber hecho aprendizaje especial de la pintura, han producido grata impresión en nosotros y dejan adivinar dotes poco comunes en la señorita Teresa (Cuadros, 1892, p. 2).

Aunque breve, resulta idóneo de comentarlo dado que brinda la oportunidad de explorar tres asuntos: 1) Destacar la afición artística; 2) Atribuir dicha afición al único aprendizaje del dibujo y 3) Resaltar las dotes poco comunes de la señorita. En el caso de los dos primeros puntos, llama la atención que el cronista aluda con tanto énfasis a la afición artística dado que, el tener un aprendizaje de la mano de un maestro particular, no era cosa frecuente. La mayoría de veces las mujeres de élite recibían lecciones de dibujo como parte de su formación escolarizada así que el buscar una enseñanza personalizada era la demostración de un interés mayor por esa disciplina y por ello, más que minimizar el hecho, debía destacarse la búsqueda de esa especialización. Mientras que, el último punto referido a las dotes "poco comunes", no es claro si se le atribuye al hecho de manejar bien los pinceles o por tratarse de una mujer quien lo hacía. En cualquiera de estas precisiones el quehacer artístico de las mujeres fue valorado con prejuicio.

A propósito de la mención del maestro de la señorita María Teresa Elías, es oportuno considerar un caso atípico de exhibición y aprecio por la obra ejecutada por una mujer. Este es el caso de la litógrafa Aurora San Cristóval, hija del reconocido Evaristo San Cristóval, quien en su breve actividad artística tuvo una aceptación unánime de la prensa, que la valoró y alentó. Introducida en el mundo de la litografía y los medios de prensa por la guía paterna, la primera en reconocerle valor a la adolescente Aurora fue la literata Clorinda Matto quien en *El Perú Ilustrado* escribió:

> No cerraremos estas líneas sin llamar la atención de nuestros lectores hacia la autora del dibujo litográfico, que es la tierna niña Aurora San Cristóval hija de nuestro afamado colaborador don Evaristo, quien ha tenido la galantería de obsequiarnos tan preciosa ilustración. Motivo de justo orgullo es pues, para nosotros ver que la vocación artística de un padre inteligente, transmitida á [sic] la hija, venga a señalar un nuevo camino industrial a la mujer peruana. Reciba la preciosa Aurora nuestro agradecimiento y su digno padre las felicitaciones que le enviamos (Matto, 1890, p. 1442).

No es casual encontrar en estas líneas el reconocimiento al padre-maestro, quien ofrecía a su hija una herramienta de trabajo para su vida futura. Con ello se constata una de las principales ideas que Matto difundió e incentivó en sus escritos, la necesidad de educar a las mujeres en el aprendizaje de un oficio (Pachas, 2020, p. 5).

Lo que siguió a este inicial comentario fueron otros tantos en los que el buen dibujo era reconocido y aplaudido con palabras como las de un anónimo comentarista que publicó: "bástenos decir que es la única en Lima que se ha dedicado a la litografía, habiendo sido publicados muchos de sus trabajos en periódicos ilustrados de esta capital" (Aurora San Cristóbal, 1892, p. 122). Pero uno de los principales momentos para la obra de Aurora San Cristóval fue cuando colaboró en *El Perú Artístico* donde publicó su primera portada el 1 de julio de 1894: el *Retrato de Sadi Carnot* (Figura 8). Este hecho es significativo, pues se trata de la primera vez que a la obra de una artista peruana se le otorgó el espacio más relevante en una publicación del siglo XIX (Pachas, 2020, p. 9). Sin embargo, esta meteórica y auspiciosa carrera se truncó a la muerte de su padre en 1900, pues el nombre de Aurora San Cristóval no vuelve a concitar el interés de los medios de prensa[53]. Debe tenerse en cuenta que, no es fortuito que una artista avalada por el prestigio de su padre, sea la que logre el reconocimiento general, pues con ello se constata lo que han señalado y comprobado historiadoras desde la crítica feminista del arte al destacar que era común en la historia del arte encontrar a artistas vinculadas al nombre de un padre o pareja artista (Nochlin, 2007, p. 37).

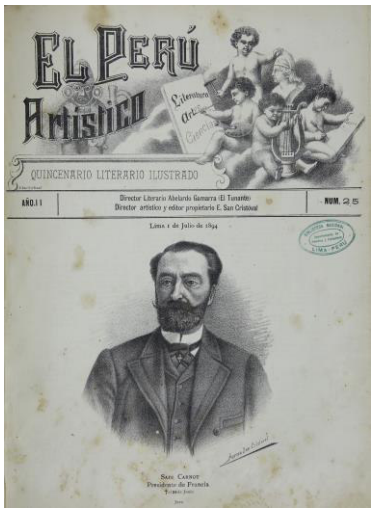


Figura 8. Aurora San Cristóval. Litografía,
Retrato de Sadi Carnot (1894).
Portada *El Perú Artístico* N° 25.

[53] Sin embargo, tampoco debe dejarse de lado que el uso de nuevos medios de reproducción de la imagen en los medios de prensa contribuyó a que la litografía fuera cayendo en desuso y, con ello, el olvido del nombre de esta artista.

Más allá del caso particular del reconocimiento dado a la joven litógrafa, lo que prevaleció en la prensa local fue el trato diferenciado y prejuicioso que se le otorgó a las producciones de las mujeres. Así, sucedió también en las Exposiciones Nacionales de 1869 y 1872, organizadas por el Estado peruano para ir en sintonía con la moda europea de estos "escenarios simbólicos de las naciones", en cuya organización se constata que además de "mostrar algo [se quiere], dejar un mensaje, inspirar la creatividad y […] el conocimiento del ser humano en la sociedad, y sobre todo, demostrar que se vive en progreso" (Quiñones, 2007, p. 18). Así, emulando las secciones de las exposiciones europeas es que desde la primera exposición nacional de 1869 se consideró a las artes plásticas como parte de esas vitrinas del conocimiento.

Con este propósito es que se crearon distintas secciones para mostrar lo que se percibía como los "adelantos" de cada nación; así, en la exposición industrial de 1869 se contemplaron once temas en los que se apreció una variedad de productos y materiales, en los que la mano masculina se impuso. Dicha prevalencia estuvo presente, incluso, en la organización interna de secciones como la dedicada, íntegramente, a creaciones de mujeres, tales como las "Obras de costura, obras de bordado, flores artificiales, briscado", cuya inspectoría y jurado fueron también asumidos por hombres[54].

Gracias a los artículos de la época es posible imaginar la belleza de estos trabajos que sorprendían por el manejo técnico (deshilado y bordado), pero también por la creatividad en la elección de temas tales como Julieta en la tumba de Romeo, un indio con el escudo nacional o la Huida de Egipto (Las fiestas de hoy, 1869, p. 4). Cabe pensar, si una mujer que, además de valorar la estética de la obra, conociera de la ejecución de la técnica ¿no hubiera sido la más idónea de conformar el jurado? Esta es una manera de constatar cómo la mujer se inhibía o era desplazada, incluso, en materias en las que era evidente su mejor competencia.

[54] En la Exposición de 1869, el jurado de la sección de las obras de costura estuvo integrado por P. Alarco y José M. Tordoya (Quiñones, 2007, p. 71), y la conformación no varía tampoco en los nombres de los comisionados de las exposiciones de 1872 y 1892.

Aunque con menos participación y resonancia, el nombre de mujeres también puede encontrase en la sección dedicada a las artes plásticas. Así, aunque en lo referido a la sección de pintura fue un espacio con predominio masculino, en las exposiciones de 1869, 1872 y 1892 participaron 23 mujeres (Pachas, 2008, pp. 157-158). Entre ellas, solo una logró la admiración general: Rebeca Oquendo. Fue la única peruana que había recibido el reconocimiento social de artista consagrada, lo que puede confirmarse cuando se comenta sobre ella. Su obra no se presenta como una novedad, como alguien que, circunstancialmente, se había dedicado al arte; se refieren a ella como una artista ya lograda. Esto quedó perennizado en los comentarios de la época y en las referencias bibliográficas que se han ocupado de ella en el siglo XX.

En este punto, es oportuno plantear la siguiente interrogante: ¿De qué manera la historia del arte selecciona qué artistas son los que deben formar parte de la lista de los consagrados, de los pertenecientes al canon de una generación, de una época, de un país? Hacer esta pregunta que alude al canon de la historia del arte no resulta casual dado que es para las investigadoras una de las cuestiones más relevantes. Así, una de ellas, Griselda Pollock propone deconstruir las naturales formaciones discursivas para formar nuevos modos de saber (2007a, p. 146).

Pero retomemos el caso de Oquendo. Uno de los caminos para responder a la pregunta del por qué es considerada la artista emblemática del periodo, es remitirse a los autores que han escrito sobre ella. Si dejamos de lado las fuentes hemerográficas, el primer tomo del libro *Pintura contemporánea. Primera parte 1820-1920* (1983) de Teodoro Núñez Ureta ha sido el texto más influyente para lograr situarla como uno de los referentes de la pintura republicana, pues Oquendo es la única pintora con las suficientes credenciales para estar al lado de artistas consagrados como Ignacio Merino, Luis Montero y Francisco Laso. En ese tomo, el autor elaboró una breve semblanza sobre la vida de cada artista al lado de reproducciones de su obra. La escueta vida de Oquendo y el *Retrato de Sara Oquendo* fue colocada entre un grupo de 23 artistas.

Debe destacarse que antes de Núñez Ureta hubo otro libro que consagró a Rebeca Oquendo como una de las primeras y más importantes referentes del arte peruano republicano. Este libro es *La mujer peruana a través de los siglos* de Elvira García y García, quien entrega en su segundo tomo un apartado dedicado a "La mujer en las bellas artes"; en esas líneas señala a Oquendo como dueña de una inspiración que "la volvía verdaderamente genial" (1924, p. 517). Interesante esta alusión a la genialidad de Oquendo dado que este término será parte de un concienzudo estudio de las investigadoras adscritas a la teoría feminista del arte. A pesar de la relevancia de este libro para el rescate de la biografía de varias peruanas, este ha pasado inadvertido para muchos investigadores, en especial a lo referido a la mujer en el arte peruano. Sin duda, aquí el canon también influyó para relativizar el aporte de este libro a la historiografía de las peruanas.

Retomemos el libro de Núñez Ureta, sobre el cual habría que acotar que en dicha selección no todos los pintores tuvieron la suficiente relevancia en su momento e incluso, algunos hasta el día de hoy, no han concitado el interés de los investigadores. Esto hace pensar en el motivo por el cual no incluyó a otras artistas en su selección, ¿consideró que la trayectoria de Oquendo era la más representativa de su género? O ¿quizá fue porque era la única obra que pudo observar físicamente?

El punto anterior, la aparente ausencia de obras ejecutadas por mujeres antes de la segunda década del siglo XX, no es poco relevante pues al no ser parte del flujo comercial habitual, no era adquirida por coleccionistas particulares o por instituciones estatales y, por ello, la obra quedó circunscrita al espacio familiar donde, en el mejor de los casos, se le guarda como curiosidad.

Es probable que Núñez Ureta haya conocido las pinturas de Rebeca Oquendo dado que un grupo de sus telas forman parte de la colección de uno de los museos más importantes de Lima, el Museo de Arqueología, Antropología e Historia. De cómo llegaron esos lienzos a este espacio público es parte de este apartado que tiene como propósito

destacar ciertas particularidades en la percepción de la obra y en la fortuna crítica[55] que ha tenido la producción de esta pintora.

Rebeca Oquendo Dias (Lima, 1847-1941) perteneció a una acaudalada familia que partió de Lima rumbo a Francia a mediados del siglo XIX. Allí, tanto Rebeca como su hermana Sara[56], tuvieron una esmerada educación que contempló clases particulares de música y pintura, actividades que formaban parte del "adorno" que las haría lucir en sociedad. No obstante, esta práctica circunstancial se volvió imprescindible en la vida de Rebeca y para ello contó con el apoyo de sus padres quienes contrataron a maestros particulares con credenciales en el ámbito artístico francés, tales como Félix Barrias y Ange Tissier (Pachas, 2014c, p. 13).

A la constancia en el estudio, se suma la disposición y la posibilidad de Rebeca Oquendo de frecuentar museos, salones y exposiciones en lo que era considerado como la capital del arte, París de la segunda mitad del siglo XIX. Este recorrido era significativo para los artistas del periodo, pues les daba la oportunidad de apreciar la pincelada de los artistas consagrados, pero también de copiar la obra directamente. De su paso por estos eventos como espectadora debe haber surgido en la artista el deseo de exponer, y es así que muestra su obra en tres oportunidades en el Salón de París; en el de 1872 se presentó con un *Portrait* (Retrato) y *Enfant des environ de Naples* (Niño de los alrededores de Nápoles), en 1881 con *Jeune fille* (Muchacha) y en el de 1882 con otro *Portrait* (Retrato) (Illán, 2019, p. 19). Se convierte así en la primera peruana[57] en mostrar su pintura en este importante evento que introducía a los artistas en el mercado del arte. Aunque en el caso de Rebeca

[55] Se denomina fortuna crítica a los estudios que pretenden registrar y explicar la apreciación de artista, obras o estilos a lo largo del tiempo. Furió reconoce tres variantes en las fluctuaciones de las investigaciones a lo largo del tiempo, así el último es el de los "redescubrimientos". En esta categoría, dice: "destaca por su cantidad y por haberse planteado en las últimas décadas es el de la recuperación de las mujeres artistas llevada a cabo por el feminismo" (2012, p. 30).

[56] Sara Oquendo se dedicó a la poesía, pero también incursionó en el trabajo manual, pues se conoce que exhibió "una obra de cuero cincelado" en la sección de Artes decorativas en la Exposición Universal de París de 1889 (Illán, 2019, p. 21).

[57] Otra peruana que participó en una muestra internacional fue Inés Mercedes Sanz quien exhibió dos retratos en la Exposición Universal de París de 1900 (Pachas, 2008, p. 63).

Oquendo como de seguro el de otras mujeres de élite, ingresar a estos salones era más un logro personal que un reto profesional. Esto se constata cuando al final de su vida, declaró en una entrevista que "nunca había querido capitalizar con su arte" (La valiosa colección…, 1928, p. 19).

Esta visibilidad en las exhibiciones tuvo como resultado ser considerada en el *Diccionario biográfico americano* de José Domingo Cortés. Publicado en París, en 1876, las líneas dedicadas a la pintora peruana son escuetas pero significativas para la percepción que se tenía de las mujeres en el arte:

> Ha espuesto [Sic] algunos buenos cuadros de pintura en las exposiciones de Lima de 1872 i en las del Palacio de Industria de París. Se cita entre ellos una *Cabeza de niño*. Rebeca Oquendo es una hermosa joven de veinte i dos años, que pertenece a una familia rica i distinguida del Perú, i que cultiva el arte solamente por amor del arte i como un medio de hacer resaltar las notables cualidades de su inteligencia [Sic] (Cortés, 1876, p. 355).

Además del énfasis en su aspecto físico, característico de los comentarios que hacen referencia a la producción femenina anterior a la Escuela Bellas Artes, interesa destacar dos datos relevantes: la procedencia social y económica de la artista, y la elección de la práctica artística asociada a un quehacer estético.

En general, la percepción de Cortés lleva consigo la carga que asumirá al arte asociado a la mujer, como un quehacer "supuestamente" sin ningún valor serio, ni fin profesional. Además, es interesante también señalar que esta práctica está vinculada a la élite, elemento no intranscendente para esta investigación dado que varias de las primeras mujeres que ingresan a la institución oficial provienen de familias acomodadas. Y con ello, se explica también cómo sobrevive esta asociación entre mujer de élite/arte/afición.

Cuestiones personales obligan a Rebeca Oquendo a regresar a América y en su afán por visitar la tierra que dejó de pequeña, vuelve al Perú a inicios de 1879. Año crucial para la historia republicana peruana dado que es cuando se inicia la Guerra del Pacífico (1879-1883), hecho que también marcó a la pintora, pues las rentas familiares se vieron afectadas

al tener que pagar cupos al ejército invasor. No se conoce las razones exactas, pero Rebeca Oquendo decide desde entonces establecerse definitivamente en Lima.

Pasado los aciagos años de la guerra, el último evento en el que su obra fue admirada públicamente fue la Exposición de 1892; allí participó con dos óleos, los que concitaron el interés de la prensa que se expresó así de ella: "Es satisfactorio que ese trabajo de la señora Oquendo venga a adornar la exhibición de pinturas, tanto por su propio mérito, cuanto porque en nuestro entender es la única artista nacional que existe hoy en Lima en tan difícil ramo (Un buen cuadro, 1892, p. 2).

La enfática aseveración del anónimo cronista invita a formular las siguientes interrogantes: ¿Hasta cuándo continúo siendo Oquendo considerada por la prensa como la única pintora peruana? ¿Por qué será que, aunque en los primeros 18 años del siglo XX existieron espacios en los que se visibilizó la actividad de más mujeres en el arte, ninguna llegó a ser considerada como la de Oquendo?

No cabe duda que las cartas de presentación de Oquendo: formación artística europea, expositora en el salón francés y obra plástica de valía, eran elementos indiscutibles para ser considerada como artista consagrada, tanto por sus contemporáneos como por posteriores escritores. Sin embargo, hay otro dato que consideramos que contribuyó a que Oquendo sea colocada en ese sitial, esto es la donación de su obra.

En 1928, trece años antes de fallecer, la pintora escribió una misiva a Emilio Gutiérrez de Quintanilla, director del Museo de Historia Nacional, en la que le expresó su deseo de donar cinco óleos al Estado[58]; en sus palabras conmueve el aprecio por sus obras juveniles, pero también llama la atención su confesión de no haber querido "capitalizar con su arte" (La valiosa colección…, 1928, p. 19). Gracias a este donativo y a la percepción de

[58] Sobre esta donación y la obra de Oquendo ver artículo de Sofía Pachas en la revista Illapa (2014).

la valía de su obra, las pinturas de Rebeca Oquendo, a diferencia de la de otras artistas del periodo, sobrevivió en el tiempo, siendo custodiada por un ente estatal.

El señalar este donativo como un elemento definitivo en su proyección como artista, se debe a la importancia que tenía y, continúa teniendo, el ingreso de una obra a una de las instituciones con mayor categoría en el campo artístico. Ya para entonces, el arqueólogo Julio C. Tello había publicado su libro *Presente y futuro del Museo Nacional* (1913) en el que le otorgó la relevancia como espacio formativo, alternativo y complementario al de las escuelas. Sin duda, Oquendo sabía del prestigio que el museo le asignaría a su quehacer plástico. Ella que de joven tuvo oportunidad de visitar el Museo Louvre conocía de la valía que adquiriría su pintura siendo parte de una institución pública. Sobre esta perspectiva, es posible considerar que ella asumió este acto como una estrategia para conservar y valorar sus pinturas en el futuro. Tal y como ha sucedido.

Las obras que donó fueron *Viejo Republicano*, *Bambino Napolitano*, *Marquesita*, *Margarita* y el *Retrato de Sara Oquendo*. Telas que demuestran su predilección y dominio del rostro que es contrastado con maestría por los claros oscuros, pero también por esmerados detalles en los trajes. Entre ellos, destaca *Margarita* (Figura 9) por la calidad en la ejecución de la joven y de los vitrales del fondo a lo que se añade que, con este lienzo, Oquendo ingresó a la pintura de tema literario dado que se inspira en el personaje del Fausto de Goethe.

A pesar de todas sus credenciales, Oquendo careció del requisito primordial para considerarla, en la actualidad, como una artista profesional. Esto es, vivir de su arte; es decir, vender su obra. Lo cual puede hacerse extensivo a su faceta de profesora de arte para señoritas, actividad que llevó a cabo en su casa y por la que no cobró estipendio. Sobre esta labor de la pintora, no ha quedado mayor dato excepto el de señalar a la joven Rosa Angélica Romero como su discípula, la misma que ganó el concurso de pintura Concha de 1903 y que, con posterioridad, iniciará estudios en la ENBA.



Figura 9. Rebeca Oquendo. *Margarita.*
Palacio Torre Tagle.

Dentro de esta coyuntura, en el medio artístico limeño, la italiana Valentina Pagani de Cassorati es quien brinda la pauta de una actividad más cercana y real a una labor profesional en la que el pagar para adquirir la obra o los conocimientos dictados en clases de arte eran parte de una transacción.

Formada en el Regio Instituto de Bellas Artes de Roma, Valentina Pagani llegó al Perú en la última década del siglo XIX; los comentarios sobre su actividad artística figuran entre 1891 y 1896, años en los que muestra gran capacidad de agencia[59] y versatilidad en los soportes sobre los que pinta; pero, en especial, en la temática que abordó, pues apostó a plasmar la cotidianidad de Lima. Así se destaca en un artículo de la época:

> Es un retrato tomado del natural, con sorprendentes trazos realistas que le dan vida y animación, hecho a toques rudos, según los procedimientos de la escuela moderna, de efecto más que de detalle. Representa a un individuo, cargador de oficio, de raza mulata, de esa

[59] La palabra agencia alude "a la capacidad de acción de los miembros de los grupos humanos en relación a los contextos en los que se insertan" (Belvedresi, 2028, p. 6). En el caso de Pagani, esta agencia consiste en los vínculos que enlaza con sus paisanos residentes en Lima dado que, entre los lugares que exhibe su obra, se cuenta el del litógrafo y empresario Carlo Fabbri.

> raza criolla, cuyos últimos tipos van ya desapareciendo. El colorido es también notable, los claros oscuros están tratados con maestría (Obra pictórica, 1892, p. 2).

Además, plasmó retratos y paisajes que fueron exhibidos en distintas vidrieras comerciales. A esto se añade la venta de cuadros, razón por la cual su presencia se torna distinta en el medio pues, al igual que otros pintores, ella hace uso de dicho canal comercial. Es así que, en 1896 organiza en el salón Estrasburgo el sorteo de 26 cuadros bajo la inspección de una comisión municipal (Rifa, 1895, p. 2).

Otro medio del que hace uso Pagani para obtener réditos de su conocimiento pictórico es la apertura de un centro de enseñanza artística dirigido a señoritas. Allí, dictó dibujo al carboncillo a partir de modelos en yeso traídos desde Italia y del empleo de modelos vivos para la práctica de alumnas más adelantadas (Obra..., 1896, p. 1). Situado en la calle Cádices N.° 253[60], los costos de la enseñanza variaban de acuerdo a la disciplina, por ejemplo, la enseñanza de la pintura era de ocho soles mientras que el dibujo de seis (Valentina…, 1896, p. 2). Aunque no se conoce más acerca de este centro, vale la pena señalar que, sería el primer lugar abierto al público en Lima que empleó el modelo vivo, pues la enseñanza se limitaba en la época a la copia de la estampa y luego, a la de yesos. A pesar de que no se especifica si el modelo estaba desnudo aun así el incluirlo muestra lo avanzada de su propuesta.

Después de 1896 la información sobre ella es casi inexistente. Tampoco se conoce sobre su vida personal, ni el motivo por el cual llegó al Perú. A diferencia de los pintores que poseían mayor facilidad de desplazamiento y libertad para establecerse en ciudades distintas a las de su país natal y así abrirse camino en distintos mercados para su arte, las pintoras se veían con un horizonte limitado. Dentro de una Lima conservadora, quizá la libertad de Pagani fue restringida o tal vez el estrecho medio artístico no cubrió sus expectativas; finalmente, decidió continuar su camino lejos del Perú. Pero, antes de partir, Valentina Pagani participó en el certamen de arte organizado por el Concejo Provincial de Lima para brindar un homenaje póstumo a la mecenas del arte peruano, Adelinda Concha.

[60] En la actualidad, cuadra 11 de Jr. Lampa.

Este evento, da pie a hacer referencia al otro espacio en el que la obra ejecutada por mujeres se exhibió, los certámenes de arte Concha. Sin duda, los de mayor relevancia por la permanencia en el medio y el interés que concitaron, dichos concursos tuvieron su mejor época en los años comprendidos entresiglos, previos al establecimiento de la Escuela de Bellas Artes, con una apertura amplia en lo que se refiere al sexo de los participantes y a las características de las obras; pues al no existir una institución oficial, fue el criterio de los miembros del jurado el que primó en la elección de los ganadores(as).

Así, a pesar de las sugerencias de los que escribían sobre los concursos en referencia, al uso de un criterio de selección, esto nunca se llevó a cabo por el jurado calificador. No cabe duda que en esta decisión prevalecieron causas vinculadas al precario sistema educativo artístico. Al carecer el Perú de una academia de arte, el objetivo de los concursos Concha fue el de incentivar a jóvenes aficionados (es decir, no consagrados o con escasa trayectoria) al cultivo de la pintura y la escultura. Por ello, todas las obras fueron aceptadas y exhibidas (Pachas, 2006).

En los veintiséis años que corren entre 1891 y 1917 fueron diez los certámenes en los que participaron 31 mujeres. La gran mayoría solo exhibió una sola vez y circunstancialmente dos (Pachas, 2008, p. 153). Algunas lograron reconocimiento, como Angélica Pazos Varela, quien obtuvo medalla de oro por un conjunto escultórico en el que destacaba la diferencia de etnias y edades de los representados (Figura 10). A pesar de ser la primera escultora de la que se tiene registro en el medio limeño, resulta pertinente mencionar que este premio, en su momento, no concitó mayor interés de los comentaristas, ni tampoco ha sido destacado con posterioridad y con ello, como destacó Schor en su estudio sobre el linaje paterno de las artistas plásticas, los investigadores y ellas mismas dejan de lado a su linaje materno; es decir, a sus antepasados artísticos femeninos (Schor, 2007).



Figura 10. Conjunto escultórico de Angélica Pazos Varela en el concurso Concha de 1911. En *Variedades* N° 146.

El concurso de 1905 tuvo un resultado confuso. Después de deliberar, el jurado compuesto por el alcalde Federico Elguera, el presidente del Ateneo Carlos Amézaga y Ricardo Palma, en su calidad de director de la Biblioteca Nacional, declararon desierto el primer puesto que era pecuniario, pero otorgaron una atípica orden de méritos: una medalla de oro a Angélica Pazos Varela; el segundo lugar hizo acreedor de 600 soles a David Lozano y, el tercer lugar de 300 soles a Félix Chávez (Libro de Actas del Gran Jurado Concha, 1905, p. 81). ¿Por qué el trato diferenciado en la entrega de premios? Si se tiene en cuenta que el premio de arte Concha fue siempre pecuniario (1 800 soles), ¿por qué entonces a Pazos Varela se le entregó una medalla de oro? Aunque la información de la época no proporciona luces al respecto, la respuesta quizá se relacione, además de una cuestión de sexo, a una de índole social dado que la señorita Pazos Varela pertenecía a "nuestros mejores círculos sociales" (Un triunfo…, 1906, p. 42), lo cual debe haber influido en la entrega de un galardón simbólico que no transgrediera la norma social que regía sobre el trabajo remunerado en manos de una mujer de élite. Esta posibilidad se corrobora al conocer que tres años antes, la pintora Rosa Angélica Romero —discípula de Rebeca Oquendo—, había obtenido el primer puesto del concurso Concha y con ello el galardón

pecuniario. Esta joven, que años después será alumna de la Escuela de Bellas Artes, no pertenecía al sector privilegiado de la sociedad (García y García, 1924, p. 527) y por ello no habría habido ningún problema en la entrega de un premio con valor monetario.

Asimismo, esta "curiosa" manera de premiar a Pazos Varela no vuelve a repetirse en otra versión del concurso Concha, por lo que es posible considerarlo como un recurso de excepción en el que el jurado, tres hombres influyentes de la política y la intelectualidad peruana, otorgaron un galardón simbólico para no ofender a la joven de élite, y quizá a todo el grupo social al que representaba.

Otro certamen Concha vinculado al arte realizado por mujeres fue el de pintura de 1914. Esta versión, la más controvertida de todas, tuvo la particularidad de tener a tres mujeres finalistas y a dos críticos de la época en disputa, además de otros hombres que se solidarizaron con alguna de las partes. La convocatoria fue un éxito, más de cien pinturas llegaron para ser evaluadas por un jurado y los asesores Enrique Barreda y Ricardo Tenaud. A pesar que entre los participantes se observan nombres masculinos y femeninos, fueron las obras de las pintoras: Juanita Martínez de la Torre, Carmen S. de Ballauri y María Quincot; las dos últimas, alumnas del pintor Teófilo Castillo, mientras que la primera era autodidacta.

Pues bien, a partir de la obra de Juanita Martínez de la Torre y María Quincot es que se inicia una disputa entre los críticos. El que empieza el debate es José Carlos Mariátegui quien no dudó en manifestar su abierto favoritismo por la joven Martínez de la Torre[61] sino también puso en duda el conocimiento plástico de Quincot, de quien insinuó había recibido ayuda de "un maestro asequible y bondadoso" quien había "dado unos toques delatores" a los lienzos presentados (Mariátegui, 1991, p. 302). Teófilo Castillo no tardó en negar este

[61] Gonzalo Portocarrero ha tratado este asunto en "Sensualidad y estética en los escritos de Juan Croniqueur (1914-1919) donde señala que el entusiasmo por la joven Juanita hizo olvidar a Mariátegui su prestigio como periodista, el mismo que se para llamar la atención de la persona de sus desvelos (1999, p. 387).

insidioso comentario que desacreditaba a la adversaria de Juanita Martínez de la Torre, pero también comprometía el prestigio del pintor.

A diferencia de Quincot y Martínez de la Torre que se vieron envueltas en los entredichos de los críticos, fue la tercera finalista la señora Carmen Ballauri, quien recibió en el informe de los asesores la sugerencia de ser proclamada ganadora. Sin embargo, llegado el día de la premiación, el jurado, incapaz de decidir y optar por la opinión de los expertos, prefirió someter a sorteo el galardón. La suerte dio como ganadora a Martínez de la Torre y con ello las voces de reclamo no tardaron en manifestarse; como era de esperarse Castillo fue uno de los que salió en defensa de sus alumnas que, él consideró, habían sido "injustamente pospuestas" pero curiosamente, este reclamo se vuelve también una oportunidad para que haga sus descargos a sus detractores:

> ¡Las ironías de nuestra tierra! Al único profesor que mantiene la interpretación del Natural en Lima, al único que ha sabido hacer ver el rico valor pictórico de las cosas nacionales, es al único que siempre se le señalan deficiencias en sus resultados de enseñanza. ¡Para los demás que viven en la inconsciencia de la vulgaridad o la ignorancia supinas, en pleno calco, en plena copia, en plena mentira, embruteciéndose y embruteciendo, la indulgencia y hasta el aplauso!
> Acaba de presentarse en la Municipalidad un proyecto para establecer exposiciones anuales de Pintura y de Escultura. Por mi parte y la de mis discípulos, prometo desde ahora la más formal abstención. Así estarán los mamarrachos cómodos, *au grand complet*. (Castillo, 1914, p. 6)

Además de reconocer la relevancia de la enseñanza impartida por Castillo, interesa destacar el último párrafo que es contundente frente al futuro de sus alumnas, pues impone su enojo al libre albedrío de ellas, al quitarles la posibilidad de participar en futuras exposiciones y concursos.

Castillo no fue el único que expresó públicamente su malestar. También lo hizo un miembro del jurado quien redactó un descargo para esclarecer su decisión de optar por el sorteo, el mismo que estaba contemplado en el reglamento de la Institución Concha. Sobre ese tema dijo:

> Que dentro del espíritu que motivó la fundación de este premio, se tuvo en cuenta por el jurado las condiciones de pobreza de las exponentes, de modo que, en este sentido la recompensa que por sorteo se otorgó a la señorita Martínez de La Torre, constituye un

> verdadero y justo estímulo a quienes revelan aptitudes —que muestran ser cultivadas— para desarrollar el arte nacional (Secada, 1914, p. 2).

Una vez más el factor económico sale a relucir en un concurso Concha. A diferencia del certamen de 1904 donde se le otorgó una medalla de oro y no la suma de dinero a Angélica Pazos Varela dado el estatus al que pertenecía, aquí sucedió lo contrario.

Otro de los miembros del jurado, Luis Ulloa, director de la Biblioteca Nacional, redactó una carta donde expresó que Juanita Martínez de la Torre merecía dicho premio, pues ante la protesta de algunos sobre las copias presentadas por ella, recordó que la copia era un proceso de aprendizaje de todo creador; al principio se imita y luego se crea, y concluyó con un voto de confianza para la joven pintora, pues: "Confío en que el tiempo justificará a la suerte y el jurado" (Ulloa, 1914, p. 2). Cinco años después, Juanita Martínez de la Torre será una de las primeras inscritas en la Escuela Nacional de Bellas Artes y una de las protagonistas de la historia de la profesionalización de las artistas.

La última voz masculina que interesa mencionar, por sus implicancias en la práctica del arte realizado por mujeres, es la del esposo de la otra finalista, Luis Ballauri, quien escribió una misiva en la que señaló que al "consentir que mi señora expusiera sus cuadros, creía que se iba a premiar el mérito personal de los concursantes, no el estado financiero", pues al haberse considerado "las condiciones de pobreza de los exponentes", lo que se llegó a hacer fue premiar "una verdadera pobreza artística" (Ballauri, 1914, p. 2).

Este controvertido concurso Concha de 1914 permite explorar los distintos tipos de poder ejercidos por los hombres a partir del arte ejecutado por manos femeninas. Así, se escuchan las "voces" de los críticos (Mariátegui y Castillo), la del maestro (Castillo), la del jurado (Ulloa) y la del esposo (Ballauri); hombres decidiendo por ellas, otorgándoles permisos o justificando sus decisiones aun a pesar que, en el camino, se comprometía la calidad de la obra. Frente a todas estas posiciones, ¿dónde queda la "voz" de ellas? En ninguna de las fuentes se ha localizado algún escrito de ellas. La ausencia es sintomática, pues refleja la manera en que muchas de las mujeres asumían un rol pasivo dentro de la sociedad (Pachas, 2014b, p. 16). Aunque habría que destacar la persistencia de Juanita

Martínez de la Torre por continuar en el campo del arte, pues su decisión de ingresar a Bellas Artes luego de cinco años de este concurso, debe considerarse como una respuesta a esas adversas opiniones.

Más allá de estos desaciertos en los que incurrió el jurado, los entredichos de los críticos y la ausencia de "voz" de las finalistas; interesa destacar un punto que empezaba a tomar relevancia en la época: la necesidad de un aprendizaje especializado frente al amateurismo artístico. Esto se reflejó también en la elección de los temas, mientras Juanita Martínez de la Torre presentó una copia de una marina, las alumnas de Castillo exhibieron obra captada al natural, es decir, una creación propia.

Tanto copia como originales fueron presentados en exposiciones y concursos a lo largo del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Lo significativo del certamen Concha de 1914 es que fue la primera vez que se cuestionó una copia y con ello, se percibe una necesidad de especialización, reflejado en un aprendizaje académico-técnico además del requisito de originalidad.

En Lima, antes de la creación de la Escuela de Bellas Artes, los canales de aprendizaje artístico eran tres: autoaprendizaje a partir de la copia constante o el uso de manuales, contratar un profesor particular o matricularse en uno de los centros que para entonces brindaban esa posibilidad a las mujeres. A estas alternativas se le suma la de acceder a una de las esporádicas becas de estudio que otorgó el ejecutivo y que, con restricciones y problemas, contribuyó al aprendizaje formativo y reconocimiento de un grupo de pintores peruanos: todas opciones para las que los hombres, sin distinción de clase social, tuvieron acceso, no así las mujeres.

2.3 La modernidad experimentada y representada

En este contexto de cambios para la posición de los artistas plásticos en Lima, las revistas cobran una mayor presencia. Herederas de la prensa ilustrada con litografías[62], las revistas del siglo XX, tales como *Ilustración Peruana* (1909-1912), *Actualidades* (1903-1908), *Variedades* (1908-1932) y *Mundial* (1920-1930) tenían más posibilidades de brindar al lector un mejor goce estético, pues poseían recursos técnicos más sofisticados a lo que se añade una diagramación diferente y una calidad de papel más fino.

Gracias al desarrollo del fotograbado que se implantó en el Perú a partir de la apertura del taller del inglés Charles Southwell en 1898, la prensa llegó a tener un gran impulso que benefició la trasmisión de ideas e imágenes (Gargurevich, 2014, p. 141). A propósito de las fotografías que se han colocado como parte de este capítulo, es necesario destacar la manera en que estos medios contribuyeron a difundir el arte peruano en sus distintas disciplinas de pintura, escultura y fotografía de artistas activos en esa época así como en años anteriores, algunas veces esas imágenes formaban parte de reportajes con valiosa información. Para el caso específico de las artistas, casi siempre el único canal para conocer la producción ejecutada por ellas fueron estas revistas, pues el acceso de obra femenina al museo era casi inexistente.

Además de lo señalado, las revistas tienen un potencial adicional, relacionado a la inserción de estereotipos deseados por la clase que dirigía el país. De eso trata Juan Manuel Espinoza en su estudio sobre los primeros once años (1908-1919) de *Variedades*. A partir del análisis de esta revista como objeto cultural, el autor señala cómo la élite limeña intentó disciplinar y persuadir a los ciudadanos peruanos de implantar modelos de conductas:

[62] En la introducción del libro *La República de Papel*, Marcel Velázquez señala cómo el universo de imágenes de las viñetas, dibujos, caricaturas, litografías y fotografías "contribuye con la formación de una comunidad que se autorreconoce mediante imágenes realistas", lo que "intensifica la experiencia de modernidad de los lectores" a partir del re-conocimiento de lo propio (2009, p. 27).

> En efecto, dichos estereotipos revelaron un modelo de civilidad propagado por la revista y compartido por los grupos de poder como elemento de distinción y legitimación política: el de un sujeto, tanto masculino como femenino, moderno o mejor dicho, caracterizado por ser inteligente, disciplinado en su comportamiento público, preocupado por el cuidado de su cuerpo y productivo en el trabajo (Espinoza, 2019, p. 251).

El propósito era que, a partir de la reproducción de estos modelos de conducta, el país pudiera prosperar económicamente, pero a su vez remarcaba las diferencias sociales, entre los que decidían cuáles eran los estereotipos que debían seguir determinado sexo y grupos y aquellos que debían acatarlos.

La conducta disciplinada a partir de la educación era lo que se promovía para los indígenas y los obreros. En tanto, en lo relacionado a la mujer, es clara la asociación con el espacio doméstico y su función maternal dentro de él, por lo cual la revista difundía productos y consejos para el mejor cuidado que debían tener ellas de sus hijos. Para tal efecto, eran reproducidos modelos de maternidad ideal, a través de artículos e imágenes de reinas y mujeres asociadas al poder, las cuales eran mostradas jugando con sus pequeños (Espinoza, 2019, p. 263).

Las páginas de estas revistas contribuyeron también a legitimar un estilo de vida. Si bien la clase dominante no se preocupó de formular un proyecto nacional, consiguió imprimir a la época de una rutina trivial pero deseable: “se trataba de ofrecerles a los protagonistas de la escena elegante el espectáculo que ellos mismos daban y, simultáneamente, de alimentar la curiosidad de aquellos limeños cuya fortuna o apellidos les vedaban el acceso a los círculos de poder” (Elmore, 2015, p. 44).

Esta cotidianidad propuesta por la élite se hace evidente en rutinas como la de tomarse una fotografía en el estudio de moda, hacer tertulia en un café luego de escuchar disertar a un(a) conferencista en las instituciones culturales y/o acudir a las exposiciones de artistas peruanos y extranjeros. Solo así se explica el incremento de información sobre estos asuntos y la identificación de personalidades con nombres y apellidos, tales como Teófilo

Castillo o Luis Ugarte. De esta manera, se suman al espectro cultural, antes dominado por la actividad de escritores como Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui, los artistas plásticos.

Sin embargo, no debe pensarse que solo la élite poseía esta prerrogativa del poder de la palabra escrita. También, la clase trabajadora amplía su radio de difusión creando poesía proletaria y prensa obrera plasmada en revistas como *Los Parias* (1904-1910), *La Protesta* (1911-1926), *Germinal* (1899-1906), *Humanidad* (1906), *El Oprimido* (1907) y *La Integridad* (1899) (Del Castillo, 1999). En esta misma línea vio la luz *Ilustración Obrera* (1916-1918), revista publicada en la segunda década del siglo XX y en la que se introducían secciones con breves semblanzas de destacados trabajadores, cuyo mensaje era enfocado en la posibilidad de ascender socialmente gracias al trabajo.

Es notorio que este cambio fundamental en las páginas de las revistas este marcado por el uso generoso de fotografías. En ellas no es casual que la palabra modernidad sea recurrente, es decir, la modernidad se apoya en este invento que busca reflejar la realidad. Es así que, a la consolidada imagen de la capital peruana, se suman las fotografías enviadas desde el interior del Perú, por autores renombrados y anónimos, lo cual contribuye a reconfigurar la realidad del país. Una realidad que identificaba ya a otros sectores de la sociedad: burgueses, políticos, intelectuales, artesanos, artistas plásticos y mujeres profesionales. Todos ellos y ellas paseantes y consumidores culturales en la Lima de la década de 1920, ciudad en la que la modernización se vivía más que en cualquier otro lugar del Perú (Figura 11).



Figura 11. Plano de Lima actual donde se localizan lugares en los que paseantes limeños(as) podían acceder, a inicios de la década de 1920, a diversas actividades culturales en el centro de la ciudad (aprendizaje del arte, exposiciones artísticas, escuchar conferencias o música).

1. Escuela Nacional de Bellas Artes (Calle Colegio Real)
2. Quinta Heeren (Calle Carmen Alto. Barrios Altos)
3. Academia Concha (Altos del Mercado Central. Calle de la Concepción)
4. Biblioteca Nacional (Estudios N° 98)
5. Universidad Mayor de San Marcos de Lima (Parque Universitario)
6. Estudio Fotográfico Ugarte y Sociedad de Bellas Artes del Perú (Mercaderes 426)
7. Casa Brandes (Espaderos 529)
8. Casa Roggero (Calle de Santa Apolonia N° 51)
9. Casa Vich (Esquina de Plateros de San Pedro y Coca)
10. Casa Welsch (Esquina de Mercaderes y Plateros de San Pedro)
11. Joyería Rosenberg y Wallach (Mercaderes 464)
12. Academia Nacional de Música y declamación (Calle de Pando N° 774),
13. Entre Nous (Minería 188)
14. Estudio Peruano de Artes Decorativas (Edificio Rímac. Plaza de la Penitenciaría),
15. Cinema Teatro (Calle de la Merced),
16. Palacio de la Exposición. Museo de Historia Nacional, Pinacoteca Municipal Merino. (Paseo Colón (9 de Diciembre),
17. Escuela Nacional de Artes y Oficios (Alameda Grau N° 429),
18. Palais Concert (Esquina de Baquijano con Minería),
19. Sociedad Geográfica de Lima (Estudios),
20. Ateneo de Lima (Estudios N° 98), 2
21. Auditorio Colegio Guadalupe (Avenida Alfonso Ugarte).

Elaboración propia sobre la base de diversas fuentes bibliográficas y hemerograficas.

Agradezco la colaboración de la Arq. Karina Mendoza y el Arq. Martín Fabbri

Al inicio de este capítulo se partió de la idea planteada por Marshall Berman de la modernidad como un conjunto de experiencias vitales en los que se ven envueltos hombres y mujeres. En tanto, la modernización implica un concepto más complejo en el que se vinculan procesos sociales con el desarrollo material. Para explicarlo mejor el autor destaca que uno de los hechos que impregna la vida moderna es "la mezcla de sus fuerzas materiales y espirituales, la íntima unidad del ser moderno y del entorno moderno" (1989, p. 129). Fusión que revela diversas maneras de proponer la modernidad o, como lo distingue Peter Elmore, de manifestarse "de un modo plural" (2015, p. 25).

Sobre este aspecto y en relación a la propuesta temática de la presente tesis se distinguen tres libros que abordan la modernidad en la misma época trazada en este capítulo. El primero es *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo. Nacionalismo, modernismo y nostalgia en la Lima del 900*l de Fernando Villegas. Actor principal del ámbito artístico-cultural de las dos primeras décadas del siglo XX, para Castillo la modernización no debía ser asimilada sin mayor filtro, pues se corría el riesgo de

hacer una "burda copia", ante ello, proponía una modernidad vinculada al pasado histórico, tanto del Perú Antiguo como del periodo virreinal (Villegas, 2006, p. 96); línea temática que, con sus particularidades, se manifestó en las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes. No obstante, la modernidad de Castillo era una propuesta teórica para ser aplicada sobre el lienzo y que, no necesariamente, cambió la percepción de las personas o el sentido de la vida cotidiana de los grupos sociales que vivieron en la Lima de la época.

En cambio, una autora que sí ha trabajado en la línea de análisis planteada por Berman es Fanni Muñoz quien en *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad* reconstruye la experiencia de la modernidad en dos grupos étnicos, los afrodescendientes y los chinos. Su propuesta destaca el papel que cumplieron las diversiones públicas y los deportes en la función formativa para la creación de nuevos valores, comportamientos y costumbres (2001, p. 76). Para su análisis Muñoz también otorga relevancia al espacio público, los lugares, en los que se llevan a cabo estas actividades de esparcimiento.

El tercer libro que ha investigado a las mujeres en el periodo de interés de la presente tesis es *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos* de María Emma Mannarelli. La autora llega a definir este tema a partir del contacto con un grupo de fotografías del estudio Courret en las que observó a hombres y niños pero, principalmente, mujeres que fueron adaptando sus cuerpos a trajes distintos mientras su contextura se afina y su lenguaje corporal cambia a favor de una mayor libertad. Esto la motivó a formularse la siguiente interrogante: ¿Qué ocurrió en la vida de las mujeres y de los hombres limeños entre fines del siglo pasado y los años treinta como para que esas imágenes femeninas cambiaran tanto? (1999, p. 17). Las principales respuestas las encontró en lo que dijeron las escritoras y los médicos sobre los cambios en la identidad femenina, principalmente, en relación a su sexualidad.

Aunque con propósitos distintos, de alguna manera la propuesta temática de esta tesis se vincula a la línea trazada por Villegas, Muñoz y Mannarelli en la medida que el foco de interés tiene que ver con la modernidad vivida en Lima de las tres primeras décadas del siglo XX y en que nos circunscribimos a grupos específicos, en mi caso: las mujeres profesionales del arte. Su incursión en el campo artístico no fue fortuita, pues fue el resultado de una serie de factores como la mayor difusión del trabajo de las escritoras, la ley que permitió el libre acceso de las mujeres a las universidades, las luchas feministas que empezaban a tener resonancia y, en especial, las decisiones de vida de esas mujeres insertas en la modernidad.

Capítulo III
MUJER Y EDUCACIÓN SUPERIOR EN EL PERÚ (1873-1920)

En el Perú, la Ley N.° 801 que permitió a las mujeres acceder a la educación universitaria fue expedida por el presidente Augusto B. Leguía en 1908. Antes de que esto sucediera, un grupo de pioneras abrieron el camino a la profesionalización en los últimos veintisiete años del siglo XIX. Por ello, este apartado contempla a un grupo representativo de mujeres que luchó por hacerse un espacio en ese periodo complejo, desde el punto de vista político, económico y social debido a las consecuencias de la Guerra del Pacífico (1879-1883); pero también difícil desde la perspectiva de cómo era percibida la mujer y los quehaceres de los que "naturalmente" le correspondía ocuparse. Percepciones que sobrevivirán "matizadas" en este espacio temporal. Asimismo, debe tenerse en cuenta que la citada Ley N.° 801, no significó un cambio inmediato en el ingreso de mujeres a las aulas universitarias. Sin duda, fue un gran avance que comprometía también la mejora de la enseñanza escolar brindada a las aspirantes a profesionales, dado que debían rendir exámenes para tener acceso a los estudios superiores.

Teniendo en cuenta lo expuesto, se ha considerado un margen temporal más amplio para circunscribir este capítulo. Por ello, las coordenadas parten en 1873, año en que la cusqueña Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara presentó la primera solicitud para estudiar en la Universidad San Antonio Abad del Cusco, y concluyen en 1920 cuando Miguelina Acosta Cárdenas sustentó su tesis de jurisprudencia en San Marcos. De esta manera, será posible ofrecer el contexto de cambios académicos en los que las mujeres estaban insertas previo y, en el mismo momento, en que empezaban a formarse en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919).

La línea discursiva de este capítulo privilegia las ideas difundidas a través de los escritos de cuatro intelectuales de la época: Mercedes Cabello (Moquegua, 1842-Lima, 1909), Clorinda Matto (Cusco, 1852-Buenos Aires, 1909), Teresa González (Nepeña, 1836-Lima, 1918) y Elvira García y García (Lambayeque, 1862-Lima, 1951), quienes con sus propuestas renovadoras en el campo educativo femenino preparaban el camino para ampliar el espacio de aprendizaje y el campo laboral. Entre ellas es García y García, quien se considera en esta tesis el puente entre las pioneras y el cambio que significó la apertura del campo profesional para las peruanas. Ella, con su propia experiencia como educadora pero, en especial, como autora de libros y artículos cumplió un importante rol en la difusión de las primeras profesionales peruanas en diversos campos del saber. Y, para el caso de las pioneras en el arte y el de las primeras alumnas de Bellas Artes, fue la que más páginas le dedicó en la prensa además de incluirlas en su libro, su ambiciosa selección *La mujer peruana a través de los siglos* (1924).

Las interrogantes que guían este capítulo son: ¿En qué carreras empiezan a asociarse los nombres de mujeres? ¿Quiénes son estas primeras profesionales? ¿Cuáles fueron los puntos coincidentes en su inserción en el mundo profesional? y ¿De qué manera las artes se consideran actividades aptas para ser practicadas por las mujeres?[63]

3.1 Las intelectuales: educación, enseñanza y trabajo

Al leer sobre el devenir de las mujeres en la historia republicana peruana es frecuente constatar que una cantidad importante de ellas se dedicó a la educación. Pareciera una actividad destinada a la mujer, sin duda, debido al binomio mujer/madre que es una idea indisoluble en la segunda mitad del siglo XIX. Por ello, para este estudio se considera a la enseñanza, el primer o más frecuente quehacer al que se puede asociar a una mujer profesional en aquella época. Dado que es una actividad para la cual necesitó de cierta

[63] Es necesario hacer la salvedad que no es el propósito de este capítulo abordar a todas las primeras profesionales peruanas de las que se tiene registro, sino que, a partir de la elección de casos representativos, extraer características similares en el proceso de profesionalización.

especialización para ejercerla, era remunerada aunque pobremente y les permitió a ellas salir del espacio privado en la práctica (desplazándose) y en teoría (relacionándose) con personas ajenas a su entorno familiar.

Aunque la apertura de una Escuela Normal de Varones estuvo contemplada desde el inicio de la República con el decreto firmado por el Supremo Delegado José Bernardo de Tagle y Portocarrero (1822), la Escuela Normal de Mujeres tuvo que esperar poco más de medio siglo para ser establecida por el presidente Manuel Pardo en 1876 (Robles, 2004, p.68). Debe entenderse que esta demora en la formación de las educadoras marcó, a la larga, también un retraso en la apertura de las mujeres al mundo profesional dado que las profesoras o institutrices representaron la primigenia figura de identidad profesional femenina y, en este sentido, es posible denominar a las escuelas normales como "las primeras universidades de las mujeres" (Perrot, 1997, p. 110).

A pesar de la demora, hubo un grupo de mujeres que se dedicó a la enseñanza de una manera empírica, probablemente, incentivadas por la necesidad económica; aunque no se puede descartar del todo que varias lo hicieran también por vocación o buscando un sentido distinto para sus vidas. Incluso, hubo casos en los que para continuar con su labor educativa las mujeres debieron invertir de su propio peculio en la infraestructura de los locales donde enseñaban. Un ejemplo ilustrativo del compromiso económico que asumieron algunas de las que dirigían un centro de enseñanza para niñas es el de Sabina Meucci quien, en 1845, solicitó la ampliación de su cargo como directora del colegio del Espíritu Santo y por ello tuvo que afrontar una reestructuración; para lo cual el Estado le impuso una serie de condiciones, entre las que estaba la de "refaccionar, por su cuenta, el establecimiento sin exceder al tiempo de un año y medio" (Guerra y Leiva, 2001, p. 104). Sabina, hija del pintor italiano Antonio Meucci y la pintora española Nina, estaba completamente consagrada a la educación femenina dado que antes de ser directora del centro Espíritu Santo, lo fue de otro colegio en el que enseñó a señoritas una variedad de técnicas pictóricas tales como óleo, acuarela y temple (Leonardini, 1998, p. 206).

Aunque no es asunto específico de este apartado abordar el tema educativo escolar destinado a las mujeres del siglo XIX y principios del XX, es necesario recalcar la existencia de un aprendizaje diferenciado y privilegiado al sexo masculino. Por ejemplo, dada la ausencia del nivel secundario para las mujeres, este se convertía en uno de los obstáculos que deberán superar las primeras que asuman el reto del camino universitario.

Además del evidente currículo que enfatizó lo que se esperaba de los hombres (su desempeño en actividades económicas y en espacios públicos) y las mujeres (conocimientos básicos además de los destinados a lucirse en los salones y para ser utilizados en su hogar); las abismales diferencias numéricas de colegios dirigidos a ellos y ellas resultan ilustrativas de la desidia de las autoridades respecto a la educación de estas últimas; en 1853 eran 652 escuelas para ellos y 73 para ellas (Villavicencio, 1992, p. 36).

El rezago de la educación destinada al sexo femenino continuó. Medio siglo después de ese primer decreto de Tagle y Portocarrero, en 1876 se inauguró la Escuela Normal de Mujeres de Lima, centro organizado por las hermanas de la orden francesa del Sagrado Corazón que llegaron al Perú exprofesamente para este cometido[64]. Este espacio brindó la oportunidad a jóvenes de distintos lugares del Perú el formarse como profesoras en cuatro años de estudios teóricos a partir de seminarios y prácticas en escuelas (Díaz, 2011, p. 191).

Promovida por el presidente Manuel Pardo (1872-1876), quien para establecerla escribió una carta a la superiora francesa manifestando ser "admirador de los brillantes resultados obtenidos en la educación de la mujer, tanto en Francia como en otros países" (Robles, 2004, p. 68). Gesto y palabras que se reflejaron en otras iniciativas educativas llevadas a cabo durante su gestión, tales como la Escuela de Ingenieros Civiles y de Minas y la Escuela de Artes y Oficios.

[64] Este poco interés respecto a la educación femenina también es posible constatarlo en otros países fuera de América, tal es el caso de España que, a pesar que la Ley Moyano de 1857 permitió la apertura de Escuelas Normales de Maestras, el dejar su aplicación al libre arbitrio retrasó este asunto hasta 1877 cuando realmente se organizaron (Ballarín, 1993, p. 300).

Y aunque existieron algunos intentos de habilitar otras sedes de la Escuela Normal de Mujeres en Lima y en otras ciudades del Perú, no se llegaron a concretar y a pesar de que el país tenía una economía boyante gracias al guano, el Estado no mostró mayor interés; a esto se le sumaba la falta de gente idónea para llevar a cabo proyectos educativos de esta envergadura. Lamentablemente esa inercia relacionada a la educación femenina continúo hasta entrado el siglo XX, así lo manifestó Elvira García y García en 1908:

> Esa labor, cuya realización es de importancia nacional, es al hombre a quien corresponde fomentarla haciéndola realizable. La mujer no puede, á la vez, plantear el problema, proponer el remedio y realizar el milagro. Esta tarea corresponde al hombre. El camino más viable es multiplicar los centros de instrucción y de educación integral para la mujer. Pero la eficacia del remedio está principalmente, en que esos centros se abran en medio de la corriente del mundo y no lejos de él, a fin de que la mujer se forme conociendo todos los peligros que este mundo, en medio del cual debe vivir, encierra; y aprenda de esa manera á desafiarlos, imponiéndose á ellos, como un ser superior (García y García, 2013, p. 239)

Es decir, no eran suficientes los deseos de ellas sino también y, fundamentalmente, era necesario el apoyo de los dirigentes políticos para ejecutar propuestas que buscasen cambiar la situación de letargo al que estaban sometidas. Asimismo, la autora recalca la doble responsabilidad que les correspondía a ellas, pues además de aprender conocimientos, también debían protegerse en ese espacio público en el cual tenían que desenvolverse (calles y centros laborales). Como otras educadoras de este periodo, García y García observó que este mayor flujo femenino en el espacio público "significaba una redefinición de las relaciones de poder y las formas de control" (Mannarelli, 2013, p. 55) y, por ende, de peligros. Ante ello, la instrucción serviría como una de las formas de contrarrestar esos riesgos.

Las líneas citadas fueron escritas por una de las profesoras que más contribuyó a la formación de las niñas en el Perú de entresiglos, Elvira García y García. Lambayecana de nacimiento, fue desde la teoría y la práctica una de las que promovió el cambio en la actividad docente y sobre la que se comentará en el transcurso de esta tesis.

A la desidia del poder central y local respecto al asunto formativo femenino, se añaden las diferencias a los grupos sociales a los que las niñas pertenecían, dado que no era lo mismo formar a una que provenía de una familia humilde que a otra de condición

acomodada. Esto se evidencia luego de concluidas las primeras enseñanzas, en una formación destinada a oficios orientados para las mujeres de clases populares[65] y de quehaceres sin mayor propósito económico para las otras. No obstante, entre unas y otras, hay un grupo en las que la intelectual Mercedes Cabello pensó; se refería a aquellas que pertenecían a esa "clase tan numerosa en nuestra sociedad que, sin gozar de los bienes de la fortuna, tiene que conservar una posición social, que le impide ejercer todas aquellas faenas de la clase trabajadora del pueblo" (Cabello, 2017, p. 63). A ellas y a las autoridades pertinentes, se refiere en el artículo "Necesidad de una industria para la mujer", publicado en 1875, donde señaló:

> Muchas labores industriales como la litografía, la fotografía, la tipografía, pudieran ser perfectamente desempeñadas por mujeres. Se nos objetará tal vez, que esta clase de trabajos no les están prohibidos; pero es sabido que en todas las innovaciones que tienden a desarrollar el progreso de un país, el pueblo permanece casi siempre pasivo, y necesita para tomar esa dirección, del primer impulso que debe venir siempre de arriba; sea bajo la forma de una ley, o bajo la protección de las sociedades de beneficencia. (Cabello, 2017, p. 65)

La propuesta de la escritora se sustentó en su preocupación por la vulnerabilidad del citado grupo femenino que, ante la necesidad económica era arrastrado a un matrimonio por interés, a la prostitución o al trabajo de la aguja que, además de mal remunerado, las hacía proclives a contraer enfermedades como la tisis. Ante esa realidad, Cabello veía como alternativa el aprendizaje de oficios que les brindara un sustento digno para lo cual expone un abanico de posibilidades. De especial interés para este estudio es la referencia a la litografía y la fotografía[66], dado que son actividades asociadas a las artes.

Respecto a la tipografía que sugiere Cabello, debería ser enseñada a la mujer. Sirvan estas líneas de la autora para dar a conocer la propuesta que el tipógrafo del Estado, Carlos Prince, ofreció al Concejo Provincial de Lima en 1877. Esta consistía en instalar un taller tipográfico destinado a niñas pobres, el mismo que sería dirigido por su hija Carolina

[65] Aunque en el Perú solo se abrió una Escuela de Artes y Oficios para la formación masculina, se conoce que en otros países latinoamericanos como México se creó, en 1871, un centro de este tipo destinado a mujeres. Lo interesante de estas escuelas es que en ellas se recibían lecciones de dibujo y modelado y con ello, las mujeres tenían la oportunidad de dedicarse a quehaceres menos convencionales.

[66] En el siglo XIX la única litógrafa fue Aurora San Cristóval, de la que ya se comentó en el capítulo II. En tanto, no se conoce de ninguna mujer que trabajara en algunos de los talleres fotográficos de Lima o provincias como los del sur andino, donde en el siglo XX se alcanzó un excelente nivel técnico y comercial.

Prince[67] (Taller tipográfico para niñas, 1877, p. 3). A pesar de que en el artículo solo se especifica que sería el padre quien dictaría la teoría y la práctica de la tipografía, no es lejano imaginar que Carolina sería su brazo derecho en las clases. Al parecer, la iniciativa de Prince no prosperó dado que no se ha localizado ninguna otra referencia al respecto.

De esta manera, el artículo de Cabello y el proyecto de Prince introducen al asunto educativo femenino la variable de la condición social; es decir, a quiénes va dirigido el aprendizaje, eje fundamental de los estudios de género e historia (Scott, 1996). En el caso específico de las mujeres dedicadas a la pintura, escultura u otras expresiones del "arte culto" era notoria la posición económica que poseían, es decir, eran quehaceres destinados a un sector privilegiado, dado que era una actividad que no les remitiría ganancias, pues eran cultivados para lucirse dentro del círculo social. Como se constatará en el siguiente capítulo, esta percepción continúa en la década de 1920, pese a que las circunstancias no eran las mismas, pues el aprendizaje era dictado con un propósito profesional y, por ende, con miras a insertarse en un sistema económico.

Sobre este vínculo entre manos femeninas y algunas expresiones artísticas, el caso de las mujeres dedicadas a la música también contribuye a dar una idea de espacios alternativos que estaban empezando a impulsar la producción femenina. Así sucedió en las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti (1876-1877) y, posteriormente, las organizadas por Clorinda Matto (1887-1891); en las que se daban a conocer como intérpretes y compositoras. Una de ellas fue la pianista Elena Benavides, "cuyas partituras las encontraremos luego impresas y comercializadas, [estas] transgredieron el espacio privado para emprender una tímida profesionalización" (Rohner, 2019, p. 414).

A pesar de que las lecciones de pintura o de música en el entorno escolar animaban a algunas de ellas a salir del espacio familiar y social, como bien identificó Teresa

[67] Carolina Prince, junto con su hermana Silvia, cultivaron el arte pictórico. En el caso de Carolina, exhibió *La anticuchera*, obra de temática costumbrista, en la Exposición Nacional de 1892.

González de Fanning, la educación no estaba siendo conducida con un criterio de "provecho" sino que favorecía un conocimiento superficial con miras a deslumbrar en los exámenes finales. Ante ello propone en 1898:

> No urge tanto enseñar mucho, cuanto enseñar lo utilizable […]. La instrucción debe estar en relación con las aptitudes y necesidades de la educanda y con el medio social en que ha de vivir. *Si tiene gusto especial y disposición para alguna de las bellas artes* [cursivas añadidas], hágase que la cultive, pero a fondo, aunque se las deje ignorar las otras; no se la dé esa tintura superficial que se exhibe y termina en los salones del colegio teniendo solo la frágil vida de las flores. Si manifiesta afición a las ciencias, hágasela conocer sus secretos. Si es rica, que aprenda el modo de manejar y conservar su fortuna, si pobre, que se la enseñe los medios de adquirir la subsistencia y de conquistar una posición independiente; y en todo caso que tenga una personalidad propia: que nunca los conocimientos que adquiera le servirán de obstáculo para el matrimonio (González, 2013, p. 147).

Tres puntos claves que se extraen de esta cita: 1) enseñanza especializada de acuerdo a las aptitudes de las educandas, 2) la importancia de una educación dirigida a cubrir necesidades prácticas y 3) la independencia personal lograda a partir del aprendizaje[68].

Habría que recalcar que estas propuestas no serían fáciles de llevarse a cabo, pues la sociedad peruana se regía bajo el Código Civil de 1852 (vigente durante el segundo gobierno de Leguía) que consideraba a la mujer como subalterna. Este es el caso de las casadas quienes le debían obediencia a sus maridos e, incluso, estaban obligadas a vivir donde ellos lo decidieran; ambos asuntos traslucen "el grado de negación del deseo femenino" (Mannarelli, 2018a, p. 60). Por ello, las ideas de Teresa González eran renovadoras, pues planteaban el respeto por las necesidades, pero también por los deseos de autonomía de las mujeres. Aunque el último punto, el referido a una independencia económica, es el más difícil de lograr en la época que se investiga, es preciso incluirlo debido a que, el trabajo profesional remunerado las insertará dentro de la economía y con ello se volverán sujetos con cierta presencia en la sociedad peruana. Al respecto, es interesante recordar que, cuando en 1931, se produce el debate en la Asamblea

[68] Estas ideas y otras relacionadas a favor de la educación laica de las mujeres, la necesidad de educación en provincias, el maltrato a los profesores "jornaleros de la inteligencia", el rol decisivo de la madre en el proceso educativo, la enseñanza de la clase popular, la educación física y la limpieza como parte fundamental del crecimiento del ser humano en la vida cotidiana, fueron tratados en una serie de artículos que González escribió a fines del siglo XIX y que, años después, fueron publicados bajo el título de *Educación Femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos*.

Constituyente por el voto de las peruanas algunos partidos políticos considerarán como requisito para ejercer la ciudadanía que la mujer tuviese un trabajo[69].

Las consecuencias de que el sexo femenino tuviera acceso a una remuneración la distanciaría de vínculos económicos y obligaciones afectivas, pues como bien identificaron en el siglo XIX Matto, Cabello y González era necesario elevar la preparación educativa de las mujeres para lograr alejarlas de matrimonios arreglados o de desventuras por haberse quedado solteras o viudas. Otro asunto en el que coinciden Cabello, Matto, González y García es en la necesidad que ellas cultivaran el estudio y conocieran un oficio, pero hasta un momento de su vida; ese parteaguas sería cuando se convirtieran en madres. Es en esa etapa en la que el papel de educadoras y guías se volcaría en sus propios hijos.

Es este el tenor que se aprecia en textos escritos en la última década del siglo XIX por Clorinda Matto, para quien la madre se convierte en una pieza fundamental en la educación de los futuros ciudadanos, todavía más necesario en un periodo posguerra con Chile. Así, a partir de una retórica nacionalista en la que el bienestar y futuro de la patria está en juego, la autora da a conocer artículos como "Comparación de la labor materna con la del educador" en el que sostiene:

> No es predicando con el atrayente susurro de la Retórica en las plazas o en la tribuna del periodismo, como se forman los hombres útiles al país, ni se levantan los pueblos postrados por la avalancha de la guerra; no. Es educando el corazón en la sobriedad y con la práctica de las virtudes, alimentando la inteligencia por el sazonado fruto del libro, vigorizando el brazo con los saludables ejercicios de una vida apartada de la molicie (Matto, 2013, p. 181).

Más allá de la división de aprendizajes entre los sexos debe valorarse el ángulo que Matto le otorga, pues las mujeres son percibidas como agentes primordiales de cambio

[69] En el debate de la Asamblea Constituyente de 1931 se conocieron las diversas posturas a favor y en contra del derecho del sufragio de las peruanas. Entre estas opiniones, existieron los que propusieron un voto calificado, esto quiere decir, un voto con condiciones. Este es el caso del Partido Aprista Peruano, cuyo representante Luis Alberto Sánchez sostuvo que el voto debería ser para las mujeres de 18 años, "madres de familia y de la mujer que se ha emancipado por el trabajo o el estudio" (Poulsen, 2018, p. 104).

dado que tenían la responsabilidad de moldear y favorecer las virtudes de sus hijos, los futuros ciudadanos[70].

Sobre ese estrecho vínculo entre mujer y madre en la literatura de la época, resulta de interés saber que, en el arte, específicamente en la pintura europea, también es posible verificar de qué manera se plasmó esta mezcla perfecta de los "ángeles del hogar", es decir, desempeñando un buen papel como madre. Es así que, en la Inglaterra victoriana, se creó la "pintura doméstica", la cual fue ejecutada en cuadros de "pequeña escala que describen episodios extraídos de la vida cotidiana de la época"; en una de estas pinturas titulada *Guide to Childhood* (Guía de la infancia) (1863), George Elgar Hicks elaboró una composición en la que una joven madre supervisa los primeros pasos de su hija por un camino dificultoso, aludiendo al difícil sendero de la vida en la que ella, como buena madre, siempre estará pendiente del cuidado y protección de su descendencia (Mayayo, 2003, p. 154) (Figura 12).



Figura 12. George Elgar Hicks. *Guide to Childhood* (1863).
Dunedin Public Art Gallery, New Zealand.

[70] En general, esta idea de educar a la mujer para la regeneración de la patria, fue difundida por los liberales desde la primera mitad del siglo XIX y es interesante saber que fue uno de los argumentos cuando fue creada la Universidad de Chile en 1842 (Ramírez, 2020, p. 25). En tanto, para 1889, la intelectual peruana Carolina Freyre escribía utilizando el discurso maternal para sensibilizar e intervenir en el pensamiento masculino, poder de influencia que solo podría lograrse al adquirir conocimientos básicos que las distancien "de la naturaleza" (Suárez, 2019, p. 213), en relación a la dicotomía clásica entre naturaleza/civilización.

Se concluye entonces que el compromiso que debía prevalecer en las mujeres de todas las condiciones sociales era el de velar por sus hijos. Es decir, su perfeccionamiento académico y el aprendizaje de un quehacer debía producirse pensando solo en su rol materno y no como un anhelo personal, así el "objetivo fundamental es la regeneración social" a partir de la educación de la mujer/esposa/ madre (Ballarín, 1993, p. 302).

Sin embargo, hubo circunstancias distintas que fueron contempladas por Clorinda Matto, quien pensó que "la acción de la mujer tiene que ensanchar a medida de las condiciones de cada una y según las costumbres locales" (Matto, 2013, p. 171) y una de esas circunstancias imprevistas es el caso de las viudas que se ven obligadas a trabajar ante la necesidad de sostenerse a ellas y a los suyos. Aquí su propia historia de vida le sirve para reflexionar sobre la realidad que vivían otras mujeres como ella: viuda y con deudas que pagar.

La historia vital de Matto es también propicia para señalar otro espacio en el cual las mujeres empezaban a anhelar la independencia económica: el ámbito de las letras. Luego de quedar viuda, a los 29 años, lidió con varios asuntos que, sin embargo, no la alejaron por completo de su deseo de conseguir un trabajo relacionado a la escritura, campo en el que ya era reconocida. Su búsqueda la llevó a Arequipa donde consiguió dirigir el diario *La Bolsa* y luego a Lima, donde luego de varias carencias y pedidos para asumir la docencia en un colegio y silencios, logró el 1 de octubre de 1889 ser nombrada directora de *El Perú Ilustrado*, cargo que desempeñó hasta 1891. Como se constatará desde que asumió esa jefatura, esta revista "fomentó el americanismo literario invitando a publicar a escritores nacionales y latinoamericanos, y se promovió las publicaciones de las escritoras" (Ferreira, 2018, p. 5), además de difundir la imagen de mujeres que asumían roles poco habituales, como la de las profesionales.

Su inquietud y lucha por alcanzar independencia financiera ha quedado perennizada en varias líneas de las cartas que escribió a su amigo Ricardo Palma. En dichas misivas

prevalece su tesón por lograr un sitial en el espacio intelectual; así lo señala Francesca Denegri en las siguientes líneas:

> […] Si bien son reiteradas sus referencias a "las dificultades infinitas que rodean a una mujer", aun a aquellas con "evidentes aptitudes y voluntad" (carta 2), sus infatigables solicitudes de ayuda sugieren que no cejó en su lucha por el derecho a ganarse el pan de cada día como profesional de las letras y no como otra cosa. No era solo que hubiese discriminación laboral por razones de género, sino que, en su patria, la figura de la mujer que se ganaba el pan de cada día con su trabajo constituía en realidad un exceso simbólico, un sin lugar (2020, p. 41).

Esta búsqueda laboral de Clorinda Matto hace (re)conocer la otra cara del mundo de las letras que, a partir de la publicación de poemas, novelas y diversidad de artículos en periódicos y revistas, ya había sido intervenido por la pluma femenina. Sin embargo, a pesar de que varias investigaciones contemporáneas están analizando esos trabajos, pocas veces ha sido abordado desde lo práctico o, debería decirse, numérico: ¿Cuántas de esas autoras llegaron a recibir estipendio por su trabajo intelectual?[71]

Ante este estrecho campo laboral, no resulta extraño que algunas de las intelectuales más prestigiadas de este periodo hayan incursionado en la enseñanza, así lo hizo también Trinidad María Enríquez, nombre emblemático en la historia de las profesionales peruanas.

3.2 La jurisprudencia y el derecho a elegir una carrera

La historia de las primeras profesionales en el Perú está ligada indefectiblemente al nombre de Trinidad María Enríquez. ¿Cuál fue la diferencia entre el quehacer de las anteriores mujeres que incursionaron en alguna actividad pública remunerada y Enríquez? Fue la elección de la carrera. Son dos los motivos que sustentan lo atípico de este caso: el primero, es que ella fue la primera en acceder a la universidad y, el segundo, que elige una profesión tradicionalmente considerada masculina, la jurisprudencia. Y aunque logró su meta a

[71] Sobre este punto relacionado a la labor profesional de las escritoras del siglo XIX, un caso ineludible es el de Juana Manuela Gorriti (Argentina 1816-1892) quien llegó a Lima precedida por reconocimiento en el campo literario pero que se incrementó en esta ciudad. Aquí, Gorriti logra una serie de conexiones que le permiten colaborar con diversas publicaciones latinoamericanas, pero más que por este trabajo intelectual, la escritora logró la independencia económica cuando abre en su casa una escuela de niñas. Solo años después, en Buenos Aires, logró tener esa estabilidad económica obtenida por su trabajo como escritora y por saber conducir ventajosas transacciones de sus escritos (Fleming, 2010).

medias, ella representa la primigenia lucha oficial por lograr que sus congéneres ingresaran a las aulas universitarias peruanas.

Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara (Cusco 1846–1891) tuvo una educación privilegiada que se complementó de tres maneras: formal (Colegio Educandas), particular (profesores de distintas materias) y una autodidacta asociada a espacios motivadores como la biblioteca familiar y las tertulias organizadas en su casa. Sin duda, el origen familiar y la condición económica materna[72] contribuyó al perfil intelectual de Trinidad Enríquez. De su niñez, como en toda historia de personaje celebre existe lo anecdótico. Un autor anónimo en el artículo de *El Perú Ilustrado*, recordó que, a los 7 años, Trinidad demostraba ser dueña de una inteligencia precoz, "parada en un asientito, jugando ajedrez con los más diestros y derrotándolos casi siempre" (*El Perú Ilustrado*, 1891, p. 2411). Ya adolescente ingresó en el mundo de la docencia. Esa primera experiencia la realizó en el Colegio de Educandas donde impartió la asignatura de Geografía. Luego, asume mayor responsabilidad al abrir en su casa, un colegio para niñas, espacio que también significó un lugar significativo para los obreros a los que impartió clases nocturnas (Ramos y Baigorria, 2005, p. 42). En estas iniciativas educativas promovidas por Enríquez se aprecian los intereses de las feministas del siglo XIX y primeras décadas del XX quienes compartirán el ideal por la búsqueda de mejorar las condiciones de vida de las mujeres y de otros grupos desprotegidos como los indígenas y los obreros[73].

Pero, ¿qué fue lo que motivó el deseo de convertirse en jurista? Es posible que la muerte de su madre en 1869 y la serie de acontecimientos posteriores en los que su estable situación económica empezó a cambiar la haya hecho reflexionar sobre la vulnerabilidad que afrontaban otras mujeres con similares problemas legales y burocráticos. Engorrosos trámites en los que se "involucraron diversos apoderados, y hombres en general, con capacidad de moverse hábilmente entre juzgados y notarios" (Mannarelli, 2018b, p. 21). Es

[72] Su madre, Cecilia Ladrón de Guevara y Castilla fue una "mediana" terrateniente cusqueña que llegó a tener dos pequeñas haciendas y varias casonas en Urubamba (Ramos y Baigorria, 2005, p. 29).

[73] Tanto María Jesús Alvarado como Zoila Aurora Cáceres estrecharon vínculos con obreros. Incluso, Alvarado fue presionada a dejar el Perú por el apoyo que brindó a un grupo de trabajadores despedidos, mientras que Cáceres tuvo la oportunidad de contactar con trabajadoras durante su campaña por el voto de la mujer en 1931.

así que, en 1873, da el primer paso para lograr su objetivo: solicitar el permiso para estudiar Jurisprudencia en la Universidad San Antonio Abad del Cusco. Este pedido obtuvo respuesta positiva un año después cuando, a través de una Resolución Suprema gubernamental, durante la presidencia de Manuel Pardo se le facultó para que se matriculara "con el objeto de aprender é instruirse en los diversos ramos científicos que en él se suministran" (Ramos y Baigorria, 2005, p. 47). Este permiso estaba amparado en la ausencia de leyes y resoluciones que *prohibieran* a las mujeres el acceso a la educación superior; con ello se abrió un precedente. Sin embargo, Carlos Ramos y Martín Baigorria, señalan que puede prestarse a una lectura más sutil, pues si bien se le concedía el acceso, con posterioridad se le negaría el derecho de ejercer su carrera (2005, p. 47).

De este tipo de asuntos trata la historiadora Mannarelli cuando reflexiona sobre estas concesiones:

> El permiso que las mujeres debían solicitar a las instancias públicas fue un mecanismo que merece una observación más detallada que la que hacemos aquí. No obstante, pensamos que su sentido tiene que ver con el carácter patrimonial del Estado y con las jerarquías propias del sistema de género. Encontramos situaciones en las que nos parece estar ante indicios de un patronazgo caudillista en las carreras de algunas universitarias […]. Si bien hay evidencias de que se emitieran resoluciones legislativas que sancionaban la autorización de las peticiones de las mujeres, es inevitable preguntarse sobre el peso subjetivo en estas; sobre cuáles eran los canales y los requisitos para concederse, sobre los criterios para hacerlo (…) (2018b, p. 44)

Se han citado estas líneas con amplitud por la relevancia de los permisos en la dinámica de acción de las que solicitaron ingresar en el sistema educativo superior, pues antes de ser regulada por la ley todas debieron cursar peticiones a distintas instancias[74], incluyendo sin duda, la autoridad familiar. Al igual que Mannarelli, se piensa que hay un trasfondo simbólico en esas autorizaciones en las que, de hecho, no es posible deslindar el factor social y el origen de la solicitante. En el caso de Trinidad María Enríquez, la respaldó el prestigio de su línea materna; posteriormente, se abordará otra manera en que el poder patriarcal se manifestó en la historia de otra pionera de la profesionalización, este es el caso

[74] Incluso se conoce que en España antes de permitirse la matrícula libre de las mujeres a las universidades (Real Orden de 8 de marzo de 1910), se expidió la Orden del 11 de junio de 1888 en la que "se establece la obligatoriedad de pedir un permiso especial para matricularse oficialmente" (Ballarín, 1993, p. 301).

de Margarita Práxedes Muñoz a quien el presidente Andrés A. Cáceres le otorgó un aliciente económico para continuar sus estudios.

Pero retomemos el devenir de Enríquez. Un elemento necesario de resaltar, es el momento en el cual se le otorgó el acceso; era el gobierno de Manuel Pardo (1872-1876) que tuvo especial interés en potenciar el nivel educativo a partir del impulso a la educación escolar, pero también técnica. A esto se suman los intereses de algunos futuros profesionales cusqueños quienes optaron por temas de tesis en los que se promovía reflexionar y cuestionarse sobre el papel de la mujer en la sociedad; tal es el caso de Nicanor Cano en *La igualdad fundamental de la especie humana implica igualdad de derechos entre el varón y la mujer*, presentada coincidentemente en 1873, el mismo año que Enríquez escribió su primera solicitud (Ramos y Baigorria, 2005, p. 49).

Una vez otorgado el primer permiso, el siguiente paso era convalidar su instrucción media, anticipo de una serie de obstáculos que Enríquez deberá sortear desde que empezó sus estudios hasta que solicitó autorización para ejercer su profesión. Tiempo de espera que concluyó en abril de 1875 cuando, se aceptó la solicitud para rendir exámenes públicos orales a modo de disertaciones llevadas a cabo durante diez noches consecutivas. Sobre estos exámenes merece una atención especial un gesto que pareciera irrelevante y al que el sobrino de Enríquez le dedicó unas palabras, cuando recordó en una entrevista que Trinidad María "estrenó en cada noche un nuevo traje lujoso y bello" (Ramos y Baigorria, 2005, p. 52). Este gesto que podría tomarse como una actitud coqueta y de demostración de poder económico y social, también es posible analizarlo desde otro ángulo, el identificado por Betty Friedan como "el síndrome de la blusa de encaje" (Nochlin, 2007, p. 40), que no sería otra cosa que el uso que hacen las mujeres exitosas de "una blusa con puntillas" u "coquetos sombreros con adornos florales" (Friedan, 2018, p. 208) para de esta manera contrarrestar posibles ideas que relacionaran su inteligencia o, ciertas actividades públicas, al género masculino. Es decir, era un mecanismo de previsión ante esas versiones asociadas

a masculinizar las actividades que estaban fuera del ámbito de lo "normalmente" permitido para ellas[75].

El resultado de dichos exámenes fue satisfactorio y Enríquez empezó sus estudios universitarios en 1875; tres años después los concluía. Para ser declarada apta para obtener los grados académicos de bachiller y doctor; hacer los años de práctica y recibirse en una de las Cortes Superiores era otro trámite (Ramos y Baigorria, 2005, p. 63). Es allí donde su carrera se entrampa en una serie de lecturas, opiniones a favor y en contra e informes que son cursados por casi catorce años, pues la coyuntura de la Guerra del Pacífico (1879-1883) alargó el proceso.

Precisamente, interesa destacar un informe presentado antes de que el estallido de la guerra detuviera el trámite. De acuerdo a la Constitución de 1860, vigente para entonces, "las leyes protegen y obligan igualmente a todos" y, sobre este mandato, el ministro de Instrucción, Mariano Felipe Paz Soldán, señaló que eso implicaba que "todos" podían ejercer libremente cualquier profesión que no transgreda la moral y la seguridad pública, por lo que concluyó:

> Crear para la mujer un nuevo campo de acción en el que ejerza sus facultades morales en provecho propio y de la Sociedad, dar mayor amplitud y facilidades para la difusión de las luces y de los conocimientos útiles y abrir nuevas y lucrativas profesiones que proporcionen a aquella una subsistencia independiente y honrosa; es dictar una medida de reconocida utilidad y de interés público, por la que evidentemente se estimulará a muchas jóvenes peruanas a que se dediquen a ocupaciones decorosas y convenientes, y al cultivo de sus facultades intelectuales, que siempre realzan y ennoblecen la condición moral del bello sexo (Paz Soldán citado en Ramos y Baigorria, 2005, p. 104)

Aquí es necesario destacar que, para entonces, en otros países de la región, como Chile, ya se había otorgado esa licencia en 1877 y la primera mujer en graduarse fue "la médica Eloísa Díaz, [que] lo hizo a fines de 1885[76] (Ramírez, 2020, p. 23).

---

[75] En aquella época las mujeres "transgresoras" debieron afrontar diversas maneras para tratar de minimizarlas. Fanni Muñoz señala los ejemplos concretos de las burlas de Juan Arona a Mercedes Cabello a quien llamaba "Mierdeces Caballo de Carbón-era" y el de Pedro Paz Soldán y Unánue a Clorinda Matto a quien trataba de ridiculizar como "Clorenda" o "marimacha" (2018, p. 76).

[76] En este país, la primera mujer que se tituló de abogada fue Matilde Throup en 1892. Interesa destacar que este título tuvo repercusión en otros países dado que, autoridades de Bélgica y Argentina, solicitaron informes para certificar este otorgamiento y "en mérito de ello otorgar el título de Abogado a estudiantes en esos países (Klimpel, 1962, p. 169).

Trinidad María Enríquez nunca abandonó su lucha, pues su solicitud se encontraba en la Corte Superior de Lima cuando falleció el 20 de abril de 1891. Sobre su deceso, especial atención merece el artículo de *El Perú Ilustrado* y la portada de ese número con su retrato litografiado por David Lozano, pues con ello se convierte en una de las pocas peruanas que tuvieron ese lugar privilegiado en la carátula de una revista del siglo XIX. La obra plasma la imagen de una mujer de semblante serio y sereno, vestida con traje sobrio en cuyo cuello se luce un prendedor que hace juego con el arete de piedras colgantes, accesorios que recuerdan su posición social (Figura 13).

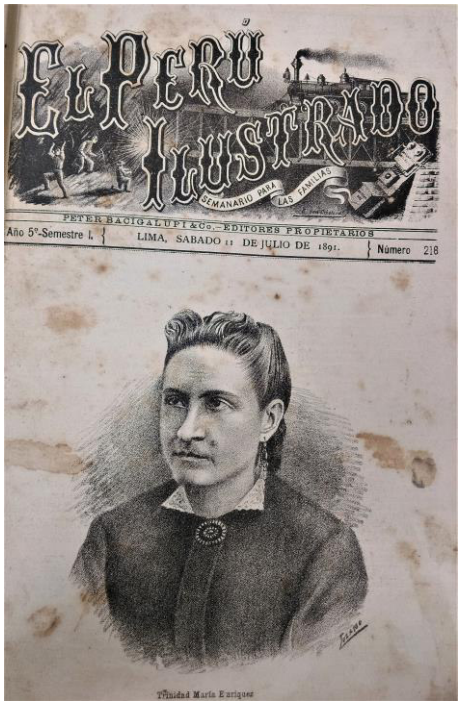


Figura 13. David Lozano. Retrato de Trinidad María Henríquez. Litografía (1891).
Portada de *El Perú Ilustrado* N° 218.

No obstante, el deceso de Trinidad María, el proceso siguió su curso y transcurridos algunos meses se dio a conocer la resolución final del fiscal supremo Ricardo W. Espinoza que justificó su decisión basado en las diferencias de los sexos:

> Las profesiones que exijan un notable vigor físico, un gran poder intelectual ó una voluntad firme y enérgica, modifican profundamente la naturaleza de la mujer y casi la convierten en hombre, privándola de las cualidades especiales que provocan la unión de los dos sexos, que forman la familia y hacen el encanto del hogar, base fundamental de la sociedad (Espinoza, citado en Valladares, 2012, p. 110).

Además del evidente prejuicio sobre las "limitadas" capacidades de las mujeres, resulta muy ilustrativo saber cuáles eran las actividades a las que el fiscal consideraba que ellas deberían dedicarse. Estas eran la poesía, la música, las labores domésticas, el comercio y la industria (Ramos y Baigorrria, 2005, p. 81). Y a pesar de que no son mencionadas, resulta evidente que dentro de las categorías creativas se hallaban disciplinas como el dibujo y la pintura.

También es posible hacer otras lecturas de estas ideas del fiscal, por ejemplo, la del escaso valor a las expresiones artísticas tanto porque para él no demandaría mayor esfuerzo intelectual para ejecutarlas y, por ende, tendría poca relevancia para la sociedad. Sobre esta opinión sesgada, vale la pena referirse a una interrogante que ya otras investigadoras se han hecho al respecto, si el prejuicio es ¿sobre la disciplina artística o sobre las que la practican? (Cao, 2000, p. 27). Es probable, que la respuesta esté en la unión de ambas alternativas, lo cual estaría acorde con la manera en que algunos quehaceres dejaban de tener relevancia al ser realizados por mujeres; pues, se pensaba, que al ser producto del divertimento para ocupar sus horas, carecían de valor.

A pesar de que la resolución final hubiera denegado el pedido de Enríquez, su tenacidad creó un precedente que, sin duda, inspiró a otras a seguir este camino[77] y que por ello debe valorarse en su justa medida, pues permitió "a muchas imaginarse con otras posibilidades como agentes históricas", es decir con capacidad de acción para modificar los "moldes pre-establecidos" (Belvedresi, 2018, p. 9). Una de ellas fue Margarita Práxedes Muñoz (Lima, 1862- Añatuya[78], 1909), la primera bachiller en Ciencias del Perú. Poco estudiada[79], la historia de Muñoz se enlaza a la de las otras pioneras; escribió y se reveló contra el sistema al que pertenecía, al elegir una profesión ligada a las ciencias, pero sobre

[77] En un artículo, Odalis Valladares entrega un cuadro con 17 nombres de mujeres matriculadas entre 1875 y 1908 en las facultades de Jurisprudencia, Ciencias y Letras de la Universidad San Marcos. La única que estudió en otra universidad fue Trinidad María Enríquez (2012, p. 113).
[78] Ciudad ubicada en la provincia de Santiago del Estero, Argentina.
[79] La mayoría de datos sobre esta profesional han sido extraídos del artículo "Margarita Práxedes Muñoz: la primera bachiller en Ciencias del Perú (1848-1909)" (2018) de Fanni Muñoz, quien la inserta en su contexto como escritora y estudiante universitaria.

todo, por la actitud determinante que la hizo buscar su porvenir fuera de su país natal, al que no regresó.

El entorno familiar de Margarita Práxedes Muñoz contribuyó a incentivar su interés por el estudio dado que su familia poseía estable economía y una apertura de pensamiento positivista y laico que la llevó, posteriormente, a vincularse a la logia masónica (Muñoz, 2018, p. 61). Así, en un contexto con mejores proyecciones para el sector educativo impulsado por el gobierno de Manuel Pardo pero también por la persistencia del trabajo de las escritoras, quienes habían ganado espacios físicos de interrelación (veladas de Juana Manuela Gorriti) y otros lugares simbólicos a partir de su inserción en la prensa y sus consecuentes redes de intercambio, es en este momento que Muñoz inició su estudio universitario (Mannarelli, 2018b, p. 18). Fue en 1882 cuando ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. Luego de cursar su primer año, retomó sus estudios en 1888, esta vez en la Facultad de Ciencias donde estudió dos años, al término de los cuales sustentó su tesis en 1890, hecho que no pasó inadvertido en las páginas de *El Perú Ilustrado* que la felicitó con entusiasmo: "En la tarde del 24 [de octubre] ha dado la Universidad de Lima un paso más en la senda de los progresos confiriendo el bachillerato á la contraída é inteligente señorita Muñoz" (Margarita Práxedes Muñoz, 1890, p. 994).

Un punto relevante en su biografía, es al que Fanni Muñoz dedica especial énfasis cuando se refiere al vínculo de Margarita Práxedes a la Gran Logia Masónica del Perú. Instalada oficialmente en Lima de 1882, es a partir de la asistencia a las veladas masónicas cuando además de escuchar debates en torno a asuntos literarios y científicos, empezó a estrechar lazos con otras intelectuales como Mercedes Cabello, Clorinda Matto y Zoila Aurora Cáceres (2018, p. 73). Este nexo con la logia se hizo más estrecho, pues al "parecer incluso subsidió sus estudios de ciencias" (Muñoz, 2018, p. 74) para, posteriormente, publicar su tesis en la *Revista Masónica del Perú*. Por ello, tampoco es casual que el presidente Andrés Avelino Cáceres, miembro de la logia, le haya otorgado una asignación que le permitió viajar a Chile. En agradecimiento, Muñoz le dedicó las dos ediciones de su novela *La evolución de Paulina* de 1893 y 1897 (Fernández, 2012, p. 15).

La tesis gracias a la cual logró ser la primera bachiller en Ciencias se tituló *La unidad de la materia o densidad substancial de los reinos inorgánicos y orgánicos* y, a decir del investigador Christian Fernández, en ella la autora hace un "recuento de ideas evolucionistas" para lo cual cita autores como Kant, Goethe, Laplace, Darwin, Spencer y, principalmente, a Haeckel, lo cual ubica su trabajo dentro de la historia de la ciencia (2012, p. 28).

Como otras literatas, que desde la ficción han dejado testimonio de sus ideas y sentires; en el caso de Muñoz lo hizo en su novela *La evolución de Paulina*, donde en el último capítulo la protagonista se cuestionaba sobre las ventajas que "el reinado de Cristo" había traído a la tierra, pues el esclavo apenas había mejorado su condición mientras "la mujer continuaba humillada y embrutecida, más aún se la consideraba como la causa de la perdición del género humano"; ante ello consideraba que la ciencia había logrado, poco a poco, redimir al "hombre de tantas aberraciones" (Muñoz, citado en Suárez, 2019, p. 228). De esta manera, Muñoz apelaba, en un contexto posguerra del Pacífico, a una regeneración del país a partir "de una ética laica y cientificista" (Suárez, 2019, p. 228).

Esta novela fue escrita durante su estadía en Chile, donde emigró para continuar su aprendizaje y asumir labores profesionales como auxiliar en la Clínica de Enfermedades Nerviosas del doctor Augusto Orrego Lucco (Muñoz, 2018, p. 81). No es casual la elección de Chile como destino para desarrollarse en su campo de estudio y trabajo, dado que en el último cuarto de siglo este país fue proclive a la incursión de las mujeres en el discurso científico. Es así que Margarita Práxedes Muñoz fue una de las que ingresó a este campo esquivo para la presencia femenina y la manera en que lo hizo es posible apreciarla a partir del artículo "Diferencias en el volumen craneoscópico de los dos sexos" (1894). Publicado en la revista *Biblioteca Republicana*, en este texto Muñoz expuso, primero, las teorías de un grupo de expertos en relación con la inferioridad intelectual de las mujeres, dado el menor tamaño de sus cráneos para luego, expresar su desacuerdo amparándose en las investigaciones del científico francés Paul Piere Broca, con lo cual concluye que el mayor

desarrollo intelectual de los hombres responde a “factores culturales” (Ramírez, 2020, p. 33).

La estrategia de Muñoz ha sido develada por la investigadora Verónica Ramírez quien destaca que la profesional peruana se

> inmiscuyó en una controversia científica con el propósito de defender los derechos de las mujeres, es decir, empleó el mismo método de legitimación de los científicos, pero no para ser catalogada de “experta” en cranoscopia propiamente tal, sino para apoyar la causa de las mujeres, relacionando el problema científico con un problema de género […] (2020, p. 35).

De esta manera, Muñoz pone en evidencia que el escaso desempeño de las mujeres en la sociedad responde a la falta de incentivos intelectuales y no a cuestiones relacionadas a su constitución biológica. Lo interesante es que Muñoz, al ser una mujer de ciencia, sustentó su conclusión en resultados científicos y no solo en la observación de costumbres sociales.

Luego de Chile, pasó a Argentina donde continuó su labor como difusora de ideas en torno al pensamiento positivista, las que se vieron plasmadas en artículos y libros. Así, en plena actividad Margarita Práxedes Muñoz fallece en 1909. Un año después que se expidiera la Ley N.° 801 que permitió el acceso directo de las mujeres a las universidades peruanas.

Tras una década de este hito en la historia de las mujeres en Perú, la primera que se graduó en Derecho fue Rosa Pérez Liendo quien, en 1919, obtuvo el doctorado y cuyo radio de acción se circunscribió a la enseñanza. Nacida en Tacna, Pérez se trasladó a Lima y cursó estudios en el Liceo Fanning para luego ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras en San Marcos, de donde se graduó en 1921. Dos años después establece el Liceo Santa Rosa y es allí cuando ingresó a la Facultad de Jurisprudencia (Ramos y Baigorria, 2005, p. 93). Ello confirma el vínculo entre la enseñanza y las historias de vida de las primeras profesionales; lo que quizá responda al deseo que a través de su experiencia como estudiante universitaria se contribuya a entusiasmar al cambio a sus congéneres.

Por esos años, otra estudiante concluía su carrera de abogada además de participar, con gran vehemencia, de la vida intelectual y política. Ella era Miguelina Acosta Cárdenas (Yurimaguas 1887-Lima 1933) quien ingresó a la Universidad de San Marcos en 1917 y sustentó su doctorado el 23 de octubre de 1920.

Asociada a las luchas de los menos favorecidos de la sociedad, Miguelina Acosta mantuvo una estrecha amistad con Dora Mayer. Es así que, en 1917, fundaron el periódico *La Crítica*, espacio que les sirvió de tribuna de ideas relacionadas a los cambios sociales que consideraban fundamentales, tales como la educación femenina y las injusticias ejercidas a mujeres, indígenas y obreros. A diferencia de otras universitarias que no han dejado testimonios significativos o se desconocen sus experiencias en las aulas, Acosta escribía y, por ello, a partir de algunos artículos, es posible saber lo que vivió en el espacio universitario a poco más de una década de expedida la ley que facultó el libre acceso de las mujeres[80]. Así, sobre el método de aprendizaje, ha dejado un interesante testimonio de la manera en la que se dictaban las clases en la universidad y la desorientación que experimentaban muchos de los estudiantes. Identificó la "copiomanía" como una de las "malas", pero necesarias, costumbres. Así llamó a los apuntes generales plasmados en síntesis que algunos estudiantes lograban escribir a partir de la disertación del catedrático. Estas copias eran los únicos documentos que se trasmitían, año a año, debido a que no existía la obligación de parte de los docentes a entregar un programa de los temas que tratarían, ni de la bibliografía necesaria de conocer para cada materia (Acosta, 2020, p. 89).

Como en otros artículos, la autora no solo expone el problema, sino que propone una alternativa para resolverlo. Para este asunto opinó que sería necesaria la publicación anual, actualizada cada año, de "programas sintéticos" en los que debían añadirse una antología de títulos. De esta manera, los estudiantes podrían desarrollar los temas de manera independiente y luego complementar con la guía del docente. Además este artículo

[80] Como otros intelectuales de la época, hombres y mujeres, Miguelina Acosta utilizó seudónimos o las iniciales de su nombre para firmar sus artículos. En su caso particular, destaca el uso de dos: Emedosa y John Hilston.

se vincula al contexto de efervescencia que se vivía por la Reforma Universitaria inspirada en la de Córdova (Argentina) llevada a cabo en 1918. En la Universidad San Marcos, la diversidad de procedencia de la población estudiantil también contribuyó a que se pensara en la posibilidad de un sistema educativo dirigido a sectores provincianos y medios, con otras realidades, para lo cual era imprescindible actualizar los métodos de enseñanza, los concursos docentes, todo ello con una orientación más práctica "que estuviera conectada con las reales necesidades del país" (Casalino, Rivas y Toche, 2018, p. 38).

Sobre este mismo asunto, Acosta publicó el artículo "El movimiento de reforma universitaria y la actitud que deben asumir los catedráticos" (1919) en el que los exhortó a renunciar a sus puestos, al igual que a los decanos. Luego de este masivo paso al costado, el rector debería reunirse con "los delegados de todos los años de las diversas Facultades para formular las reformas necesarias a introducir y definido este punto" hacerle conocer a los catedráticos los cambios propuestos. De esta manera, expresaba la necesidad de que la voz representativa de los estudiantes fuera considerada en la toma de decisiones, pero a su vez, señaló su discrepancia con aquellos que habían dado excesiva importancia a la "supresión de listas" de asistencia, pues "conocida nuestra psicología, nuestro espíritu carente de la capacidad de realizar esfuerzos continuados voluntariamente", lo que sucedería es "que el mejor maestro tendría que dictar sus cursos con cuatro alumnos a lo más" (Acosta, 2020, p. 98). Esta última opinión de la joven universitaria fue certera, así lo constató Jorge Basadre cuando se refirió a esos "estudiantes que no asistían a clases y se presentaban a examen y pasaban de año", dado que algunos catedráticos no se preocupaban por pasar lista (2005, T16, p. 156). Esto lo señaló en el balance que hizo sobre dicha etapa en la cual la universidad vivió varios años de cambios, adelantos, retrocesos, recesos y en los que identificó que la generación estudiantil de 1919 a 1930, a la que él mismo perteneció, fue la primera que interrumpió sus estudios voluntariamente para formar opinión dentro de las aulas, pero también fuera, cuando asistían a las concurridas asambleas en el salón general (2005, p. 154).

Pero una de las más relevantes posturas de Miguelina Acosta fue la que dejó traslucir cuando escribió sobre la escasa y deficiente educación media impartida a las mujeres, a propósito de lo cual ensalzó la labor emprendida por Elvira García y García y Teresa González, para luego reflexionar sobre la continuidad de ese aprendizaje en las aulas universitarias. Así, las anima a seguir en medio de los prejuicios, pues si los de su entorno

> (…) supieran mirar, vieran que las mujeres que estudian los libros o la vida, en los momentos en que las demás se ocupan en frivolidades, murmuración, maledicencia y entretenimientos sexuales, cuando encuentran su espíritu gemelo, saben hacer un hogar felicísimo. El hacer un artículo o imaginar unas poesías u ocupar el tiempo en trabajos nobles, lecturas serias y *cultivo de las bellas artes* [cursivas añadidas], no incapacita para saber preparar un sabroso plato o ejecutar con destreza el más complicado trabajo doméstico (Acosta, 2020, p. 79).

Lo interesante de este artículo publicado en 1918 es que no ensalza la figura de la profesional en desmedro de la esposa y de la madre, ni tampoco los hace notar como roles excluyentes. Todo lo contrario, Acosta resalta que la "educación e instrucción bien dirigidas hacen a la mujer más amante del hogar porque comprende que es su reino y que si actúa fuera es porque trae misión especial que llenar en la sociedad" (Acosta, 2020, p. 80). De esta manera, concilia la figura de la esposa/madre/profesional; es decir, una mujer que tiene la capacidad intelectual y física para desarrollarse dentro de su hogar para velar por su familia; pero también, fuera de la casa, como protagonista social.

Conociendo de estos intereses, no es extraño que Miguelina Acosta eligiese como tema de tesis de bachillerato y doctorado en Jurisprudencia un asunto relacionado a la condición jurídica de la mujer en el Perú[81]. Así, en la primera tesis, realizó un estado de la cuestión en la que ponía énfasis en destacar la valía de la mujer en todas las sociedades y ante ello cuestionó la posición en, evidente desventaja, en el Código Civil que regía en el Perú desde 1852. Para ella era fundamental que las leyes vayan en sintonía con "las ondulaciones de la época", pues de lo contrario se producirían conflictos "insolubles" con la realidad (Acosta, 2020, p. 23).

[81] Una de las figuras del feminismo jurídico es la alemana Anita Augspurg quien consideraba que la cuestión de las mujeres es "una cuestión de derecho, pues únicamente sobre la base del derecho escrito […] podemos aspirar a una solución segura" (Käppeli, 1993, p. 204). Sobre este asunto, Joel Rojas señala que el feminismo jurídico ejercido por Acosta todavía espera ser investigado en nuestro medio (2020, p. 11).

Ambas tesis se complementan dado que en la de bachillerato se enfocó a la condición jurídica de la mujer dentro del matrimonio, mientras que en la de doctorado amplía su atención a todas en general. De la lectura de esta última, titulada *Código civil común peruano tendientes a hacer efectiva la igualdad civil y jurídica del hombre y la mujer* (1920) se desprende que la casada es la más perjudicada en sus derechos; claro desbalance que se ve reflejado en el artículo 175 del código que analizó así:

> *El marido debe proteger a la mujer y la mujer obedecer al marido*[82], rebaja a la mujer como entidad jurídica, sometiéndola a la tutela del marido, y como ser social negándole la libertad de acción. No es necesario imponer obediencia al marido para que en el matrimonio exista la unidad debida. El hombre como jefe de familia y la mujer como jefa del hogar solo se deben mutuo apoyo. Si el matrimonio es un estado que trae para la mujer como consecuencia la pérdida de la capacidad, la poca capacidad que concede el Código Civil peruano a las mujeres en general y la coloca en un grado tan manifiesto de inferioridad respecto del marido, ¿no puede afirmarse que el matrimonio rebaja la condición jurídica y social de la mujer? (2020, p. 27)

Aunque Acosta propone 25 reformas sintetizadas al final de su tesis, el artículo citado es particularmente relevante para el presente estudio dado que expone ese poder de decisión que los hombres ejercían sobre la vida de las mujeres, lo cual implica reflexionar y cuestionarnos esas evidentes ausencias de las mujeres en la dinámica profesional, así se constatará en las alumnas inscritas en los primeros años de funcionamiento de la ENBA.

Miguelina Acosta a pesar de sus graves problemas de salud, estableció un consultorio jurídico en la calle Tarma 209 (Cercado de Lima), a unas cuadras de la casa de Mariátegui con quien mantuvo amistad y fue reconocida por él como la persona idónea para realizar "un estudio completo de la sociología de Loreto" (Rojas, 2020, p. 11).

Sobre esta destacada luchadora y primera litigante peruana, es pertinente traer a colación un comentario que Elvira García y García realizó a propósito de la juramentación como abogada de Acosta Cárdenas, la autora se cuestionó que existieran "espíritus retrógrados que se preguntan, llenos de sorpresa ¿para qué quiere ser abogada una mujer? Pues para lo mismo que el hombre: para defender al débil." (1923b, p. 10).

[82] Las cursivas son del documento original.

3.3 Las carreras médicas y las ocupaciones de cuidado

Aunque desde dimensiones distintas, la enseñanza y la jurisprudencia, son profesiones que implican la preocupación por los otros, el interés en elevar la formación educativa de los estudiantes y el hacer valer los derechos de las personas. A estos dos campos del saber humano se les une el de la salud, espacio de aprendizaje en el que las mujeres incursionan y, en el que, por primera vez en Perú, comparten la formación con hombres.

En el Perú, el más temprano caso de formación académica de mujeres y posterior desempeño laboral, es el de las obstetras. Esta historia la desarrolla Lisell Quiroz-Pérez en "Del hogar al espacio público: las obstetrices peruanas del siglo XIX" (2019), artículo donde identifica a la francesa Benita Paulina Fessel (Lyon 1792-183?) como la artífice de la profesionalización de esta actividad.

Fessel llegó a Lima junto con su esposo en 1826, momento ideal dado que la élite ilustrada en el poder buscaba formalizar un oficio tradicionalmente asumido por parteras. Es así que la solicitud de la obstetra francesa fue aprobada con prontitud. Graduada en la Maternidad de París, en poco tiempo Fessel aprendió el español, lo que le permitió preparar material exprofesamente para sus alumnas. Complemento de un aprendizaje basado en la teoría y, fundamentalmente, en la práctica, factor relevante, pues las alumnas asistían partos desde el primer año de formación; lo cual les significó una notoria ventaja con los estudiantes de medicina de la Universidad San Marcos con quienes compartieron espacios de aprendizaje en hospitales y en la maternidad. Este significativo hecho que destaca Quiroz-Pérez, no significó que ellas fueran consideradas universitarias, pero "en 1895, los estudios de obstetricia fueron integrados definitivamente a la Facultad de Medicina —como ya lo eran los de farmacia y odontología— lo que simbólicamente significó un reconocimiento académico que no se debe minimizar" (2019, p. 306).

La rigurosa y discriminadora selección de estudiantes que privilegió a mujeres urbanas de clase media y dejo de lado a las de procedencia indígena y afrodescendiente, tuvo buenos resultados dado que la Maternidad de Lima llegó, entre 1833 y 1902 a formar a más de doscientas parteras, algunas de las cuales fueron destacadas al extranjero para

compartir su aprendizaje en países como Bolivia y Ecuador. De esta manera este centro se distinguió como "la primera institución de salud obstétrica de todos los países de habla hispana" (Quiroz-Pérez, 2019, p. 305).

No obstante, con el transcurrir del tiempo la especialidad de obstetricia fue acaparada por el sexo masculino, lo cual se puede observar en el Directorio de Médicos Cirujanos y de Cirujanos Dentistas incluido en *Lima "La ciudad de los virreyes" (El libro peruano)* (1924) de Cipriano Laos. Allí se consideró a dos especialidades concernientes a la salud femenina: enfermedades de las señoras (ginecología) y partos (obstetricia); resulta curioso que en ninguna de las listas figure el nombre de una mujer[83].

Otro grupo de mujeres asociadas a la especialización y práctica en el campo de la salud fueron las odontólogas. Las primeras graduadas concitaron el interés de la prensa y de un medio en especial, *El Perú Ilustrado*, en cuyas páginas fueron reconocidos sus nombres con sus respectivos retratos, con lo cual se inicia una interesante dinámica de incursión de la imagen de la mujer profesional que para el campo de las artistas será a inicios del siglo XX cuando la fotografía contribuya a la construcción visual de las primeras profesionales de las artes.

La edición del 29 de noviembre de 1890 de *El Perú Ilustrado* da a conocer a Ana Seminario (Figura 14), piurana que contrajo nupcias con el cirujano dentista estadounidense David Mac Sorley, quien despertó en ella el interés por esta profesión. En la litografía, firmada por Belisario Garay, se observa a una muy acicalada dama que, con cabellos recogidos en un moño y un pequeño tocado, deja notar esmero en su arreglo; a su belleza le suma el uso de joyas.

[83] En general, en todos los países, la ginecología y la obstetricia fueron "campos de enfrentamiento entre los sexos", espacio que, poco a poco, fue ganado por los médicos (Perrot, 1993, p. 178).



Figura 14. Belisario Garay. Retrato de Ana Seminario. Litografía, 1890.
En *El Perú Ilustrado* N° 182.

Al enviudar, Ana Seminario ingresó a la Facultad de Medicina de San Marcos y cursó estudios hasta el 15 de febrero de 1889, día en que "obtuvo su diploma de la Facultad de Lima [sic] y prestó el juramento requerido para ejercer la profesión" (Nuestros Grabados. 1890, p. 1159). Aunque la breve, pero sustanciosa nota periodística no dice de qué manera logró su ingreso, ni detalles de su aprendizaje, Ana ejerció como cirujana dentista a los 32 años en su propio consultorio "especializado en clientela femenina", ubicado en la calle de Judío N.° 68.

Para 1924 Ana Seminario era socia de la Federación Odontológica del Perú y resulta significativo observar que, a pesar de los años transcurridos, continuó identificándose con su apellido de casada: Mac Sorley Ana S. (Laos, 1924, p. 250). Aquí llama la atención no tanto que siguiera utilizando el apellido del esposo, sino que elimine el suyo. ¿Será acaso una estrategia para vincularse con una familia extranjera y por ello contar con mayor aceptación dentro del circulo profesional y entre sus pacientes? O quizá fue una manera de protegerse ante eventuales acosos de parte de sus pacientes o colegas.

Sobre lo relacionado al estado civil de Seminario, la manera cómo adquirió sus conocimientos y luego se insertó en su profesión, avalada por un documento oficial, parece oportuno destacar las licencias sociales que lograban obtener algunas mujeres al verse desprotegidas de la figura masculina, en este caso por la muerte del esposo[84].

Otra odontóloga felicitada por haber obtenido el calificativo de sobresaliente en su examen profesional fue Felicitas Balbuena, las elocuentes palabras sintetizan el cambio social que se estaba gestando:

> En época no muy lejana hubiera sido una herejía que una señorita se hubiese dedicado a alguna profesión; hoy las cosas han variado de acuerdo a la razón y las ideas modernas, y lo que antes en este sentido era mirado de reojo por la gente ligera y vanidosa, hoy es aplaudido por la gente seria (Señorita Felicitas Balbuena, 1889, p. 1159).

La breve nota concluye exhortando a que este "ejemplo encuentre imitadoras". Transcurridos poca más de treinta años, Balbuena continúa ejerciendo en su consultorio localizado en la Calle Polvos Azules 142 donde realizó tratamientos de todas las afecciones bucales, siendo su especialidad las extracciones; para las que hace uso de los "procedimientos más modernos"[85] (Laos, 1924, p.136).

Unos años después de publicado ese entusiasta comentario a propósito del inicio profesional de Felicitas Balbuena, el militar peruano Mariano José Madueño escribió en 1895:

> Reducida por fuerza y por educación a las labores materiales del hogar, de nada servía que la naturaleza se hubiera encargado de protestar elocuentemente contra semejante injustificable yugo, ofreciendo en muchos cerebros femeniles excepcionales y sobresalientes aptitudes, *no sólo para el cultivo de las bellas artes, que tanto se acomodan a su exquisita sensibilidad y buen gusto* [cursivas añadidas], sino que también para las ciencias, en cuyos dominios han comenzado algunas a verificar satisfactorios adelantos, especialmente en las ciencias médicas, para las que tienen sin duda, con

[84] Aunque lejano en el tiempo, es posible rastrear dichas licencias especiales en escenarios distintos, como es el caso del Cusco del siglo XVII donde se conoce de la actividad de dos pintoras, Josefa Pérez de la Hermosa y Leonor de Rivera; ambas habían aprendido su oficio dentro del hogar, la primera con su consorte y la segunda con su padre; manejan taller y concertan contratos (Mesa y Gisbert, 1982, p. 131). A pesar de que no se conoce más sobre estos casos puntuales, no es difícil pensar que en una sociedad tan jerarquizada como la colonial, esta incursión de mujeres en trabajos llevados a cabo por hombres haya sido motivo de discusión entre las autoridades virreinales, así como en el interior de los poderosos gremios que regulaban la actividad de los diversos oficios.

[85] Es notorio observar que, en las 17 páginas del Directorio médico incluido por Cipriano Laos, Felicita Balbuena de Ingunza sea la única mujer que tiene un consultorio en las 19 especialidades allí consideradas (1924, p. 136).

> remarcable ventaja sobre el hombre, las más felices y naturales disposiciones. (Madueño, citado en Muñoz, 2012, p. 39)

Madueño redactó estas líneas como parte del prólogo al libro *Mis primeros ensayos*, publicado por Margarita Práxedes Muñoz en Buenos Aires de 1902. Además de la referencia a la práctica artística y científica femenina, esta cita alude a las "disposiciones" que tienen las mujeres y, por ende, los hombres, a determinadas carreras profesionales.

Esta percepción es interesante de comentar dado que parte del supuesto que existían carreras afines a las mujeres, entre las que se encuentran las bellas artes. En general, es una constante que se ha podido verificar en el discurso de las mismas ilustradas (educadoras y primeras profesionales) que se han citado y destacado con cursivas a lo largo de este capítulo.

Se considera que esta conexión entre mujer y bellas artes se asocia a una de las ideas más difundidas en el periodo en cuestión acerca del carácter innato que se supone poseían todas las mujeres. Esto es, el carácter "dulce, sonriente y prescriptivo" (Denegri, 2003, p. 58) que debían tener los ángeles del hogar, estereotipo que fue difundido por la Inglaterra victoriana y ampliamente absorbido por los discursos políticos y sociales en Europa y Latinoamérica del siglo XIX. Su origen se encuentra en el poemario *The Angel of the house* publicado por Coventry Patmore en 1850 y del que se extrae que la misión de la mujer es la vocación de servicio como madre, esposa e hija (Denegri, 2003, p. 58). Esta sensibilidad innata la conectaría de manera especial con algunas actividades, entre ellas las expresiones artísticas. A esta cualidad de extremada sensibilidad femenina debe sumarse la idea romántica del arte, concepto que para entonces se manejaba en el medio cultural de la época y que podría sintetizarse como un predominio del sentimiento frente al del juicio. En este contexto no es casual que se aluda al estrecho vínculo entre la actitud romántica y las mujeres del siglo XIX. Este es el tema desarrollado por la investigadora Montserrat Galí al que nos adscribimos para explicar esa asociación de la práctica artística al campo de lo femenino.

Antes de continuar es pertinente diferenciar al estilo artístico de la sensibilidad romántica. Del exhaustivo estudio que Hugh Honour hace sobre el romanticismo, se

extraen las siguientes características de un movimiento que en la plástica empieza a vislumbrarse en la última década del siglo XVIII, como respuesta a la Ilustración y a la Revolución Francesa:

> De aquel tumulto de dudas angustiadas comenzaron a surgir nuevas convicciones imposibles de reducir a fórmulas sencillas: la fe en la primacía de la imaginación, las potencialidades de la intuición, la importancia de las emociones y de la integridad emotiva y, por encima de todo, la individualidad y el valor único de todo ser humano en medio de un cosmos en mutación constante (2007, p. 23).

A este contexto en el que se formó una nueva conciencia, es importante añadir la complejidad que el autor atribuye al romanticismo como concepto que incursiona en el mundo cultural y se queda de manera permanente para poder caracterizar a un creador de cualquier época y cultura (Honour, 2007, p. 20).

Es precisamente, desde este ángulo que se aborda la idea de la predisposición de las mujeres al arte. La investigadora Galí en su libro *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* señala que para lograr su propósito engloba al Romanticismo en expresiones musicales, literarias y visuales pero unidas a "las prácticas culturales (asistencia al teatro, veladas y tertulias, paseos, bailes) y por supuesto —y quizá aquí reside lo más importante— la sensibilidad, las actitudes, los gestos, los gustos (2002, p. 15).

La manera en que esta sensibilidad femenina fue exacerbada en el siglo XIX tiene que ver con ese pensamiento burgués que identificó a dos esferas separadas: pública y privada. Esta última asociada al campo familiar era en la que las mujeres reinaban y estaba imbuida de lo emotivo e intuitivo y, por lo tanto, se privilegiaban quehaceres en los que las mujeres podían sintonizar sus cualidades innatas con las del cuidado del hogar.

Si bien Galí se circunscribe en su estudio a México de la primera mitad del siglo XIX y al papel de ellas como creadoras (especialmente poetisas y compositoras) y difusoras del romanticismo, se considera que este análisis es posible tomarlo como referente para la manera en que eran percibidas las mujeres en el Perú del último cuarto del siglo XIX.

No obstante, se continúa asociando lo femenino con determinado rol dentro del hogar; hay que destacar que en el Perú posguerra del Pacífico se vive una época de tránsito entre ese ángel del hogar sensible y la mujer "racional" profesional. Por ello, es un

momento de fricción entre los que aceptaban que las mujeres podían desenvolverse y ganar un espacio en el ámbito público y los que se manifestaban en contra de ese cambio.

Sobre este asunto el caso de las escritoras en el Perú del siglo XIX es uno de los campos más interesantes de explorar, dado que al igual que las artes plásticas, es una actividad creativa que necesita de un público que la aprecie y la consuma. Entre las varias escritoras cuyos trabajos están siendo analizados en los últimos años, sin duda, el de Clorinda Matto es, por la relevancia de su propuesta y por su versatilidad de acción (escritora, periodista, directora de revista, dueña de imprenta) el que más destaca. En este sentido, el artículo "Un escándalo con proporciones gigantescas: modernidad, miedo y delito en el caso Magdala" (2019) escrito por Flor Mallqui permite asomarnos al momento de tensión de una sociedad pacata, reacia al ingreso de una mujer en los espacios de difusión de ideas, tales como las imprentas.

Como ya se ha mencionado en esta tesis, Clorinda Matto asume, en octubre de 1889, la dirección de *El Perú Ilustrado* y con ello logra consolidarse en el ámbito cultural peruano como la cabeza de un medio periodístico que consigue traspasar las fronteras por su calidad informativa y visual (Leonardini, 2003, p. 30). No obstante, fue por este cargo que también recibió el maltrato de representantes de la Iglesia, la indiferencia de sus colegas y el rechazo de un sector conservador de Lima, Cusco y Arequipa.

El motivo fue el cuento *Magdala* del escritor brasileño Henrique Coelho Netto. Publicado el 23 de agosto de 1890, el breve relato trata un asunto delicado, prohibido, el de la atracción sexual entre María Magdalena y Jesús. Las consecuencias no tardaron; desde la renuncia de Matto, la censura del semanario hasta el incendio de propiedades de los parientes cusqueños de la escritora. Sobra esta desproporcionada respuesta Mallqui concluye:

> El caso Magdala demuestra que la sociedad peruana de fines del XIX ostentaba una modernidad falaz que ocultaba el hecho de que aún no estaba preparada para aceptar una libertad temática literaria, dado que sus cimientos permanecían muy arraigados a los preceptos católicos y tradicionales del denominado buen gusto *belletrista*[86]. […] La acentuación que realizan Clorinda Matto y sus

[86] Mallqui dedica una especial atención a definir el lineamiento *belletrista*, dado que "era el concepto canónico del buen gusto" que prevalecía en lo relacionado a un discurso literario en el que el orden, el pudor y la religión católica se imponían (2019, p. 238).

> defensores con respecto a que el escándalo tuvo otros fines implícitos demuestra que la modernidad tan aclamada en esta etapa es una pantalla que vela el recelo que provoca el cambio, personificado en este contexto en la permutación del lineamiento literario y en la emergencia de nuevos actores intelectuales: mujeres y provincianos que amenazaban con transformar y trastocar el orden imperante (2019, p. 247).

Matto ya había incomodado a ciertos sectores de la sociedad con la novela *Aves sin nido* (1889) y por ello este escándalo, a pesar de no haber sido ella la que otorgó el permiso para publicar el polémico cuento, fue la excusa perfecta para quitarle ese poder de exposición que tenía. Además, otro dato de interés, es que el levantamiento de la censura a *El Perú Ilustrado* se logró por "la promesa de Peter Bacigalupi, dueño de la revista, de vigilar más estrechamente el material que se publicara" (Miseres, 2019, p. 201). Con ello se constata el complejo tránsito que tuvieron que afrontar las mujeres de entresiglos, pues cuando el modelo femenino tradicional era "amenazado", quienes velaban por su continuidad utilizaron diversos recursos para enrumbar el camino.

3.4 El acceso a la educación superior y el poder de decisión

El 7 de noviembre de 1908 el presidente Augusto B. Leguía firmó la Ley N.° 801 que estipuló en su único artículo:

> Las mujeres que reúnan los requisitos que la ley exige para el ingreso a las universidades de la República, serán matriculadas en ellas cuando así lo soliciten, pudiendo obtar [sic] los grados académicos y ejercer la profesión a que se dediquen (Ley N.° 801. Opción de grados académicos por las mujeres)

El mismo año que se expidió esta ley, Elvira García y García publicó *Tendencias de la educación femenina*, libro en el que abordó la enseñanza superior destinada a las mujeres. A partir de la "natural" postergación de estas a una esfera de acción limitada, la autora sustentó que deberían profundizar sus conocimientos, pues los que se les impartían eran "superficiales". Así, en lo referido a la elección de las carreras y la oportunidad que significa la apertura de una universidad sin hacer diferencia entre los sexos, García y García señaló sin especificar en la ley:

> La mujer debe y puede seguir todas las carreras liberales, eligiendo la que esté más en armonía con sus aspiraciones, con su vocación y con sus recursos. Las puertas de la Universidad le están hoy del todo franqueadas y pueden consagrarse con libertad á estudiar Literatura, Ciencias Físicas y Naturales, Matemáticas, Derecho, Medicina, Farmacia, Industrias, Comercio, *Bellas Artes* [cursivas añadidas], Pedagogía, Filosofía, etc, etc. Hoy las puertas de estos templos, consagrados al saber, se abren para toda la juventud sin

> distinción de hombres y mujeres. Déjesele á cada cual, hombre o mujer, la responsabilidad de seguir la carrera que más le convenga, ó la que responda mejor á sus aspiraciones. No se combata la coeducación, puesto que está probado, que no hay enseñanza de moral, ni de trato y respeto sociales, en que más se desgasten las asperezas del carácter brusco de los hombres, que la que encierra la compañía atenta, digna y considerada de la mujer (2013, p. 239).

En las líneas anteriores hay tres puntos a considerar. El primero, que la autora no hace distinción entre las ciencias exactas y las letras, lo que resulta novedoso dado que no limitó la capacidad intelectual de las mujeres a un campo del saber humano, con lo cual dejó de lado esa supuesta predisposición de las mujeres a determinadas profesiones.

En el caso específico de las artes, no es casual que García y García las considere en su selección, dado que opinaba que el arte debería ocupar un lugar preferente en la vida formativa, pues a través del sentido estético "puede formarles el hábito de las ideas moderadas y superiores; de la elevación de los sentimientos desinteresados" (García y García, 1928, p. 13). De esta manera, la autora cambió el discurso de la sensibilidad asociada a lo femenino con una idea más general, la del arte como expresión e impulsor de ideas y sentimientos positivos, actividad en la que tanto hombres y mujeres pueden estar involucrados, como hacedores y receptores.

Un tema necesario de recalcar es que, en 1908, en el Perú no existía una academia de arte. Cuando escribió esas líneas García y García solo estaban activas la Academia Concha y la Escuela de Artes y Oficios, ambos centros administrados por el Estado y a los que ninguna mujer asistió. Por ello, es probable que la autora pensara en las clases impartidas en talleres particulares como una alternativa para alcanzar esa categoría de artista profesional. Idea que se desprende de las palabras que le dedicó a Teófilo Castillo en el preámbulo de su apartado "La mujer en las Bellas Artes". Allí lo distinguió como "el primero que estableció una Escuela al aire libre" en la que introdujo a sus discípulas a la copia del natural (1924, p. 511).

En tanto, el tercer punto de interés es la apuesta por "la coeducación", es decir su opinión favorable para que existiese un espacio de aprendizaje compartido entre ambos sexos al que ella le atribuye que serán beneficiados los hombres, dado que la mujer podría ejercer positiva influencia. Esta propuesta de García y García, da pie a tratar un asunto de

gran interés para los estudios relacionados al aprendizaje de las mujeres dentro de las academias de arte europeas y americanas, pues implicó el ingreso de ellas a un espacio dominado por hombres a lo largo de más de tres siglos, desde que fue creada la primera academia florentina. Allí, el bastión de resistencia fue el acceso a la clase del desnudo.

El asunto, respecto al tardío acceso de las mujeres artistas a las clases de desnudo, incluso con modelo femenino, tiene en la historia del arte universal uno de sus pasajes más interesantes y curiosos. Una investigadora que lo ha tratado es Patricia Mayayo quien narra los avatares que vivieron las artistas decimonónicas europeas al intentar incursionar en el aprendizaje profesional del arte. A raíz de esta pretensión femenina, los críticos más recalcitrantes llegaron a exponer todo tipo de argumentos, cada uno más incoherente que el otro pero que encuentran resonancia en sociedades patriarcales. Uno de los más curiosos se vinculó a la moral, pues se temía por el carácter de las mujeres "que corrían el riesgo de corromperse o, peor aún, de masculinizarse, y por la concentración de los estudiantes varones, que se vería sin duda mermada por la presencia de mujeres en el aula (2003, p. 43).

Con estos argumentos se encubrió el real motivo por el cual se restringió el ingreso a las mujeres a la clase del desnudo. Este era el poder de la institución académica como difusora de imágenes relacionadas a la formación de identidades nacionales; de allí se desprende cómo el dominio del dibujo del cuerpo humano se manifestó en la ejecución de pintura histórica y temas derivados, tales como los extraídos de pasajes de la Biblia, la historia antigua y la mitología clásica. Asuntos a partir de los cuales los observadores iban a ser instruidos en "las lecciones morales exhibidas ante ellos" (Nead, 2013, p. 81), lo cual significa que, al verse privadas de este conocimiento, ellas no representarían mayor competencia para los pintores académicos de temas históricos y, con ello, el arte oficial continuaría en manos de hombres, monopolizando el prestigio obtenido por los galardones de las exposiciones y concursos. Además de los encargos públicos que, finalmente, son los que contribuyen a proyectar el nombre de un o una artista a las siguientes generaciones.

Todo esto apunta a reconocer a la institución artística como el primer peldaño de un trampolín que determinaría el éxito de un artista, por lo menos hasta cuando las academias europeas gozaron de prestigio, esto fue hasta fines del siglo XIX. Por ello, no resulta casual que fuese en 1897 el año en que las mujeres fuesen admitidas en la *L´Ecole des Beaux-Arts* de París, tiempo en el que "la hegemonía de la doctrina académica se había visto desbancada por el avance imparable de las vanguardias" (Mayayo, 2003, p. 44).

A pesar de que la dinámica artística fue distinta en Latinoamérica del siglo XIX y primeras dos décadas del siglo XX, el prestigio emanado de este centro siguió vigente. Por ello, no debe sorprender que algunas de esas trabas respecto a la clase del desnudo se proyectasen también en tierras americanas. De esta manera debe entenderse que, el devenir institucional es también parte de la historia de las profesionales. Por ejemplo, en nuestro medio, al no existir una academia de arte rectora, las mujeres que practicaban las artes plásticas tuvieron mayor libertad para exhibir y participar en los escasos concursos, tal y como se ha sostenido en el capítulo anterior.

En este punto del relato, es necesario definir a la profesionalización como un proceso (Sánchez y Sáez, 2009) que inicia con la adquisición de saberes en un centro educativo y, el posterior reconocimiento, a partir del desempeño en la práctica profesional. El cumplir estas etapas dará como resultado que el individuo (mujer y hombre) obtenga cierto "estatus" social y económico. A nivel más general, este proceso implica también ganar espacios desde la inserción de cambios sociales que beneficien la actividad profesional hasta la actitud de quienes intervienen en la actividad educativa. Para el caso de este estudio, interesa señalar también el proceso interno vivido por las mujeres de esa época, pues eran testigos de intensos cambios sociales que les afectaban directamente y a partir de los cuales ellas podían replantearse, decidir, por un camino distinto al que habitualmente habían elegido sus madres.

Y en este sentido es pertinente vincular ese mundo interno con la escritura. De esto trata Mannarelli cuando alude al papel de los medios de comunicación y su repercusión en las emociones, pues ellas "no solo expresa[n] los sentimientos existentes sino crea[n] y expande[n] aquellos sentimientos a través de un proceso de reflexibilidad. La lectura hace consciente lo inconsciente" (2018a, p. 133). A pesar que la investigadora se refiere directamente al vínculo entre la escritura elaborada por mujeres y el sentimiento amoroso, es factible trasladar ese radio de influencia a proyectos o metas profesionales. Es decir, ¿de qué manera ese mundo de afuera se plasma en los artículos de periódicos y revistas a las que tenían acceso las mujeres en la década de 1920?, y ¿cómo influía esa información en el mundo interno y en las decisiones de vida de esas mujeres?

La última pregunta se vincula a la manera en que ellas procesaron la información a partir de su propia subjetividad, sus emociones; campo que para la investigadora Jacqueline Fowks se vincula a la tendencia explicativo/comprensiva/histórica en las ciencias sociales y cuyo interés radica en "la acción, el significado y la convención en el contexto de la vida social humana" (1996, p. 296).

Teniendo en cuenta esta línea de influencia es que a lo largo de este capítulo se han abordado las experiencias de las primeras mujeres que accedieron al aprendizaje superior y el papel cada vez más primordial que tendrá la imagen en la difusión de la mujer profesional. Si en el siglo XIX fueron los rostros litografiados los que daban la oportunidad de conocer sus rasgos físicos será en el siglo XX cuando sus presencias se vuelvan más certeras, al difundir en el caso de las artistas plásticas, sus retratos fotográficos, sus obras o creando en las aulas de la Escuela de Bellas Artes.

Así se observa en un artículo dedicado a la miniaturista Mira Edgerly (EE. UU 1872-1954). Publicado en *La Prensa* de 1918, más allá de los datos biográficos que entrega, la lectura permite conocer las vicisitudes por las que tuvo que pasar la pintora antes de lograr posicionarse en el medio. Uno de los puntos más destacados es su tesón, pues:

> Esta artista no consiguió el éxito sin tener mucho que luchar. Tenía solo 16 años cuando tuvo que *escoger* [cursivas añadidas] entre una buena vida en medio de sus parientes casi por caridad, o ganar su vida ella misma. Había demostrado bastante habilidad en la pintura. Principio, pues, a ganar su vida de ese modo, y pudo ahorrar bastante dinero para hacer el viaje hasta París y completar ahí sus estudios pictóricos (Algunos 'specimen' de la labor artística de una notable pintora neoyorquina, 1918, p. 1).

Lo que interesa resaltar en estas líneas —que, quizá fueron leídas por algunas de las primeras inscritas en Bellas Artes— es el poder de decisión de la artista, quien elige una vida profesional incierta frente a una relativa comodidad familiar asegurada. La independencia ganó la partida, primero, en su experiencia como aficionada y luego como profesional. Al igual que todas las protagonistas de esta investigación, Mira Edgerly tuvo que escoger y, aunque en la historia de las profesionales del arte fueron pocas las que se aventuraron a continuar el camino del arte, todas dieron el primer paso: el de estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

CAPÍTULO IV

LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES DEL PERÚ Y LA PROFESIONALIZACIÓN DE LAS MUJERES

El libro de *Actas de Evaluación de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (1919-1946)* tiene en sus páginas iniciales el registro de 83 estudiantes, entre los cuales 38 fueron mujeres y 45 hombres[87], grupo que representó la expectativa por formar a la primera promoción de artistas educados en suelo peruano (Figura 15).

Gracias al respaldo del gobierno central, la ENBA se convirtió en el primer centro peruano de enseñanza artística que brindó un aprendizaje sistematizado y con un plan de estudios teórico-práctico avalado por una estable plana docente. Si bien esta enseñanza especializada no la habían gozado ni hombres, ni mujeres, las posibilidades para incursionar y desarrollarse en el campo del arte aumentaban cuando se trataba del sexo masculino. Como prueba, excepto Rebeca Oquendo, todos los artistas consagrados en el arte peruano republicano antes de la creación de la Escuela fueron hombres que recibieron lecciones de arte en el Perú o en el extranjero. Entre ellos, algunos pocos se hicieron beneficiarios de los esporádicos alicientes de estudio otorgados por el Estado. Esta tendencia se constata en la lista de ingresantes donde se reconocen nombres que ya habían concitado cierto interés al exhibir obra en alguna exposición o vidriera limeña, tal fue el caso de Bernardo Rivero. Otros, en cambio, como Jorge Vinatea Reinoso y José Alcántara La Torre eran conocidos por sus frecuentes colaboraciones en las revistas *Variedades* y *Mundial*. Dado que eran jóvenes que ya participaban de la actividad artística es posible conocer algunos datos biográficos, Wuffarden señala que "un porcentaje significativo […]

[87] La lista completa de las primeras mujeres inscritas se entrega en el Anexo I de esta tesis. En tanto, todos los estudiantes que ingresaron entre 1919 y 1924 son colocados en el Anexo II y III.

procedían de las clases medias provincianas y, de una u otra manera, se identificaban con las ansias de renovación intelectual que caracterizaron a la denominada "generación del Centenario" (2018, p. 55).



Figura 15. Daniel Hernández (centro) rodeado de alumnos y alumnas ingresantes en 1919. Archivo fotográfico ENSABAP

En el caso de las estudiantes, de las 38 (Figura 16), solo seis habían participado de manera ocasional en algún concurso o muestra colectiva y entre ellas no se tienen noticias de ninguna que hubiera trabajado en algún medio periodístico[88]. A diferencia de sus compañeros de aula, de muy pocas se conoce su lugar de nacimiento o la actividad a la que se dedicaban de manera simultánea a su ingreso a las aulas bellasartinas.

[88] Para 1918, cuando las peruanas ingresaban a la plataforma oficial de aprendizaje del arte, otros países latinoamericanos ya habían abierto las puertas de sus escuelas de arte a las mujeres. Así, en México ingresaron en 1888 y en Brasil, en 1892. Resulta interesante saber que estos países permitieron este acceso, incluso antes que países europeos, como Francia que lo hizo en 1900 y Alemania, en 1914 (Estrada, 2015, p. 1).



Figura 16. Grupo de alumnas con Daniel Hernández. *Circa* 1919.
Archivo fotográfico ENSABAP:

En las siguientes líneas se analiza cómo era la enseñanza impartida en la recién fundada Escuela, desde las pautas incluidas en el primer reglamento hasta las iniciativas propuestas a lo largo de sus primeros once años de vida institucional, con énfasis en señalar el tratamiento diferenciado para las y los estudiantes. Para llevar a cabo este propósito es necesario señalar que el eje de este capítulo será la participación de las estudiantes en las exposiciones de fin de año de la Escuela, dado que es allí cuando sus nombres empiezan a proyectarse en el medio cultural limeño. Es así que, a partir del marco contextual del Oncenio de Leguía, se realizará una lectura diferente de las fuentes hemerográficas, pues se suman nuevos nombres a los que suelen ser mencionados en los relatos tradicionales de la historia del arte peruano. De esta manera, se reconoce el papel relevante de todas las estudiantes en el proceso de profesionalización de las artistas plásticas peruanas. Al respecto, es necesario hacer la salvedad que debido a los pocos datos que de algunas de ellas se tiene es que se ha optado por insertar, a partir de casos particulares, asuntos que podrían haber sido compartidos por otras estudiantes, como por ejemplo, el trabajo como profesora de arte o el desacuerdo familiar que tuvieron que enfrentar. Es por ello que en este apartado se aborda a las estudiantes como parte del grupo y se reserva la mayor información biográfica y de análisis de su obra para el capítulo final de esta tesis. Para finalizar, el último apartado pone en relieve las circunstancias que permitieron a un grupo minoritario de esas primeras egresadas de la ENBA consolidarse como profesionales de las artes plásticas en el medio artístico peruano e, incluso, internacional.

4.1 La apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes

El 28 de setiembre de 1918 el presidente José Pardo firmó el decreto que puede ser considerado el acta de nacimiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Para entonces, el país vivía los últimos meses del partido civilista en el poder, periodo en el que se visualizó de manera contundente el reclamo social, pues tanto hombres como mujeres trabajadoras empezaron a tomar las calles para solicitar mejoras en sus jornadas laborales.

De manera simultánea a esta lucha social, es necesario destacar que, al igual que en su primer gobierno (1904-1908), José Pardo continúo con el interés de impulsar el sector educativo y, por ello, en 1917 realizó una reforma de la instrucción que tuvo como resultado la Ley N.° 2690 del 28 de enero de 1918, la cual abordó asuntos relacionados a la educación básica y universitaria destacando el papel central del docente. En el caso de los centros superiores, declaró "la independencia económica y la autonomía administrativa de las universidades" (Basadre, 2005, p. 112).

En sintonía con este fin educativo, Pardo fundó el centro oficial de arte. La inauguración se llevó a cabo el 16 de abril de 1919 y allí el presidente cerró la ceremonia con este emotivo mensaje a los estudiantes:

> Toca a vosotros, jóvenes alumnos, llevar a la realidad estas esperanzas. Sed perseverantes en los estudios que vais a iniciar, poned fe y simpatía en vuestra obra, y en porvenir no lejano, dentro de la amplísima libertad en que se desarrolla la inspiración, daréis a la patria Arte Nacional, Arte que, por ser nuestro, ha de hablar al espíritu, ha de evocar el pasado y sus grandezas, estimulando así la energía de nuestro pueblo y elevando sus caracteres a las altas cumbres del deber. Concurrrid a enaltecer este aspecto de la cultura superior con todo vuestro estímulo y deseo de elevar el nivel intelectual del país, que la solidaridad nacional de todas las profesiones, el maestro como el sacerdote, el estadista como el militar, el obrero como el profesional y el artista, labran con sus enseñanzas, con su esfuerzo, el poder y la riqueza de su pueblo, y con sus producciones intelectuales y artísticas, abren horizontes al espíritu y fortalecen el alma nacional (*Monografía histórica y documentada*…, 1922, p. 87).

Las palabras de Pardo dan pie a comentar el concepto de una obra plástica, pues además de ser un objeto sensible a los sentidos, "se concibe como expresión de un contenido espiritual"; ambos componentes favorecen su circulación mercantil, "al asociar lo material con algo intangible, que va mucho más allá de su valor inmediato" (Jiménez, 2010, p. 112). Es decir, la obra, aunque sea un objeto mercantil, posee un valor agregado, especial, que la diferencia de otras producciones humanas eminentemente utilitarias. Asimismo, es relevante detenerse en el rol del artista señalado por Pardo, pues lo considera parte de un colectivo de trabajadores de distinta índole. De esta manera, deja atrás la percepción del artista como "excéntrico", asociado a la bohemia, tópico que se convirtió en común para caracterizarlos desde la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX (Jiménez, 2010, p. 112).

Al respecto, interesa ubicar la apertura de la Escuela de Bellas Artes durante la gestión de un civilista, dado que Pardo pertenecía a un sector privilegiado en el que el arte formó parte de un estilo de vida que asociaba la decencia al "consumo de bienes suntuarios y el seguimiento de determinadas pautas de comportamiento" (Espinoza, 2019, p. 257). Ante ello, no es extraño que en el primer documento publicado en los primeros años de actividad de dicho centro formativo se haga el siguiente reconocimiento a un pintor proveniente de la élite limeña:

> No se puede aludir a la Escuela de Bellas Artes, sin citar a Enrique Domingo Barreda, nombre esclarecido para el Arte, pues que, aparte de ser un paisajista consumado y un sujestivo [sic] escritor, fue él quien, con visión rara en los pueblos pequeños, planteó ante el Poder público la creación de la Escuela y dio reiterados y hábiles pasos para su funcionamiento inicial (*Monografía histórica y documentada*…, 1922, p. IV)

Los pasos referidos en estas líneas tienen que ver con los viajes que el pintor emprendió a Europa a fin de contratar a los futuros docentes de la Escuela, gastos cubiertos por el Estado peruano (Escobar, 2018, p. 20). Así, a pesar de que Barreda no fue un pintor muy activo en el ámbito cultural limeño, sus vínculos con el gobierno le valieron el puesto de negociador en este proyecto académico, lo cual muestra cómo operaron las redes de poder político y social en esta historia institucional[89].

La expectativa por la Escuela hizo que durante ese año de 1918 la palabra arte formara parte de las noticias habituales en los meses comprendidos entre su creación y la llegada de quien sería el primer director de la Escuela, el peruano Daniel Hernández (Huancavelica, 1856- Lima, 1932). Entre los artículos que vieron la luz por esos días, destacó el publicado por Zoila Aurora Cáceres, cercana amiga de Hernández, del cual se extraen las siguientes líneas:

> Su paleta es elegante, festiva y retozona pero el tecnicismo de su pintura que más que la intelectualidad del artista constituye el reflejo de su temperamento, nos lleva muy lejos con sus transparencias y finísimos modelados, desde París, hacia la remota puna del Perú, de tristeza infinita, hacía la resignación de una raza secularmente oprimida, hacia el lamento de

[89] Otro caso en el que se aprecia el vínculo entre el poder político-social y un proyecto artístico fue en 1905, cuando, coincidentemente, en el primer mandato de José Pardo se convocó a un concurso para el monumento al Libertador José de San Martín. El certamen fue declarado desierto al saberse que la obra favorita había sido enviada por el peruano Carlos Baca Flor, artista que había tenido cierto problema con la familia Canaval por lo cual se ganó la "animadversión del propio presidente y de la cúpula civilista" (Wuffarden, 2013, p. 28).

> la humilde quena serrana. Y ese atavismo que le viene desde la cuna, esta idiosincrasia de romanticismo seculares y de paisajes de cristales de nieves perpetuas que blanquean cuando no la ciudad de Huancavelica, los cerros que la estrechan han constituido el temperamento de ese artista sentimental, al que no ha podido transformar ni la jocosidad francesa, que le rodea desde su juventud […]. (Evangelina, 1918, p. 5)

Con estas excelsas palabras, Cáceres promovió al pintor que volvía a su tierra natal luego de 45 años de ausencia. Por ello, el afán de la autora por recalcar que, a pesar de su larga estadía europea, el origen andino estaba presente en su obra y carácter. Sin duda, su objetivo era crear el ambiente propicio para que su amigo lograse establecer buenas relaciones y simpatía desde su llegada.

Sobre este regreso, no es difícil pensar que entre las razones que motivaron la decisión de Hernández de aceptar el cargo, estuvo no solo el prestigio de ser el primer director del centro oficial de arte de su patria sino también la difícil situación económica que atravesaba Europa debido a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial.

En el Perú, fue durante el gobierno de Pardo que este conflicto bélico internacional repercutió sobre la economía de miles de trabajadores quienes, ante el descontento por las medidas en torno a la exportación de productos agrícolas, empezaron a ejercer presión organizándose en protestas con cada vez más adherentes. Tal es el caso de los panaderos La Estrella, quienes asociados a grupos anarquistas fueron los que, finalmente, lograron la legislación de las ocho horas laborales. Justo el mismo mes que se abrían las puertas de Bellas Artes se produjo un paro por el abaratamiento de las subsistencias a consecuencia de "la débil redistribución de las ganancias de la economía de exportación, que permanecían concentradas entre la clase propietaria y, en menor medida, entre la población dedicada al comercio y quienes vivían del empleo público" (Contreras y Cueto, 2013, p. 241). Este fue el marco contextual con el que se llegó a las elecciones para el cambio de mando presidencial.

Luego de una elección que lo enfrentó con Antero Aspíllaga, Augusto B. Leguía, "bajo el pretexto de que el Presidente Pardo y el Congreso se negaban a darle

reconocimiento como nuevo Presidente del país" (Ames, 2009, p. 43), encabezó un golpe de Estado. Para ello, el 4 de julio de 1919, recibió el apoyo de la gendarmería y de la Marina y tras llamar a una Asamblea Nacional fue proclamado presidente constitucional el 12 de octubre del mismo año.

El día exacto de la irrupción de Leguía a la toma del poder, no resulta casual dado que será una manera simbólica de sellar una alianza con los Estados Unidos, pues la principal característica relacionada a la política exterior será la abierta influencia de ese país sobre las decisiones en materia económica, de política exterior e, incluso, de la adopción de costumbres. Sobre este largo gobierno, una de las más destacadas intelectuales del momento, Dora Mayer, escribió un interesante análisis en el que comentó las estrategias de las que se valió Leguía para mantenerse en el poder:

> Envalentonado por los entusiasmos de las masas humanas europeas que creyeron haber escalado soberbias alturas morales con el triunfo sobre los Imperios Centrales, el Presidente de la Patria Nueva, ofreció al país, empeñando su cabeza, la restitución de Tacna, Arica y Tarapacá. Ofreció también la descentralización que los federalistas universitarios y no universitarios habían puesto a la orden del día. Leguía estuvo con los obreros y con los indígenas, fué [sic] proclamado Maestro de la juventud, fué [sic] masón para encanto de los liberales y contribuyó a la refacción de muchas iglesias para satisfacción del clero. Fué [sic] dadivoso con infinidad de ciudadanos y ciudadanas –no de su propio peculio, sino de la hasta cierta fecha inexhausta Caja Fiscal. En los Centenarios Nacionales de 1921 y 1924 dispenso hospitalidades regias (Mayer, 2018, p. 430).

En pocas palabras, su manejo político consistió en una hábil estrategia con la cual intentó conciliar con todas las partes para así contar con un apoyo incondicional que le permitió extender su gobierno. Aunque algunas medidas fueron polémicas desde el inicio, como la Ley de Conscripción Vial de 1920 que se sirvió de la mano de obra de campesinos quienes dedicaron horas laborales a un tipo de trabajo que de diversos ángulos incurrió en el abuso y la explotación.

En materia ideológica, el gobierno de la Patria Nueva siguió la pauta de los "nacionalismos étnicos y culturales" (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 30) que surgieron en varios lugares del mundo a raíz de los acontecimientos bélicos y en Latinoamérica, a partir de la celebración de los centenarios. Por ello, no es casual que entre sus primeros lineamientos estuvo el de reivindicar a la población indígena, aspecto social al que Leguía

hizo frente con un marcado paternalismo y con no poco histrionismo, como el que comenta Luis Alberto Sánchez:

> No solo favoreció la creación de compañías teatrales de música y dramas incaicos, sino que, creó el "Día del indio", celebrado el 24 de junio de cada año […]. Los 24 de junio se concentraban en la Pampa de Amancaes, grupo de cantantes, músicos y danzarines de casi todas las provincias con sus vestidos típicos y sus inconfundibles charangos y quenas. Leguía llegaba poco después de mediodía, pasaba revista a los conjuntos, almorzaba al aire libre platos de origen indígena o criollo, en medio de una bataola ultrasonora. (1993, p. 121)

Es en ese contexto de "reivindicación" que instituyó la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento y Obras Públicas además del Patronato de la Raza Indígena. Asimismo, se autodenominó Viracocha para lo cual "enarboló los símbolos de autoridad indígena y hasta pronunció discursos en quechua, idioma que desconocía" (Cotler, 1986, p. 188). Estrategia política que encontró resonancia en el ambiente cultural que se vivía en Lima y que tendrá en la ENBA la principal plataforma de difusión en las artes plásticas.

Otra característica de este periodo fue el culto a la personalidad de Leguía, quien llegó a ser llamado "El Gigante del Pacífico" por el embajador de Estados Unidos (Contreras y Cueto, 2013, p. 244), lo cual alentó una actitud egocéntrica vinculada también con el arte dado que, en más de una oportunidad, su imagen fue plasmada por algún artista nacional o extranjero que pasaba por la capital peruana. Una de esas ocasiones fue cuando, casi al finalizar su régimen, el artista español Ángel Espinoza fue fotografiado en plena sesión, con paleta en mano, el presidente a su derecha y el retrato detrás de él. La imagen fue difundida en *Mundial* y el retrato pictórico acabado fue la portada de esa misma edición.

Sin embargo, no fue la única oportunidad en la que Leguía fue fotografiado con un artista y una creación inspirada en él. Años antes, en 1925, la autodidacta Carolina de Chávez (Figura 17) fue entrevistada al concluir el busto del mandatario, del cual el periodista José Chioino dijo: "estar resuelto dentro de una técnica sencilla pero original, tiene, […] una personalidad innegable. Es el Leguía que germina una idea […]; que concibe una línea de conducta enérgica y brillante" (Chioino, 1925, s/p). Las palabras del

conocido cronista de *Mundial* trascienden la admiración y lindan con la adulación, al igual que lo expresado por la escultora quien añade que ha querido plasmar al "Leguía de las grandes concepciones […] al pensador formidable en su serenidad y energía" (Chioino, 1925, s/p).



Figuras 17. La escultora Carolina de Chávez, el presidente Leguía y el periodista José Chioino. En *Mundial* N° 283.

Otros datos de interés en este artículo son que las obras *Cabeza de niña* y *Cabeza de india* de Carolina de Chávez fueron enviadas a la Exposición de La Paz, evento organizado para conmemorar el centenario de la independencia boliviana. Cabe resaltar que la escultora participó sin formar parte de la Escuela Nacional de Bellas Artes, lo cual demuestra que, a pesar de carecer de una formación académica, su cercanía con el poder político le facilitó el acceso a esa muestra internacional. Por otro lado, este artículo firmado por José Chioino pone en evidencia los prejuicios relacionados a una mujer artista, pues luego de destacar el talento, belleza y distinción de Carolina de Chávez, añade su sorpresa, dado que cuando ha "encontrado una mujer *verdaderamente* artista, no ha sido,

estéticamente, una mujer; sino un conglomerado de formas asimilables a una mujer" (Chioino, 1925, s/p). La limitada y prejuiciosa opinión del periodista revela la permanencia de criterios decimonónicos en los que el talento en cualquier saber humano era percibido como una cualidad exclusiva del sexo masculino. Tan arraigada estaba esta idea que cuando una mujer demostraba tener mayores facultades para una actividad; intentaban disminuirla, desmerecerla o hasta ridiculizarla.

Dado este gusto de Leguía por ser plasmado en el arte y, sin duda, conocedor del potencial que el mensaje artístico tiene en una sociedad, no resulta extraño que también buscara protagonismo en las aulas de la ENBA. Se convirtió así en el más poderoso de sus aliados, lo cual se constató con su presencia y lectura de discursos en el cierre de año de las exposiciones anuales. Como pocas veces se ha visto en la historia republicana del Perú, su gobierno convocó a profesores y alumnos de la Escuela para formar parte de la organización de eventos de importancia nacional, tales como las recepciones para conmemorar el centenario de la Independencia y la Batalla de Ayacucho. A esto se suman las exposiciones internacionales convocadas por países de América y Europa, en las cuales se lucieron las obras de los profesores y los más destacados estudiantes[90].

Centrémonos ahora en lo referido a la organización de la enseñanza dentro de la Escuela. De acuerdo a Héctor Escobar, el primer Reglamento de la Escuela de Bellas Artes fue redactado "por los civilistas" (2018, p. 101), documento que fue modificado por Hernández y que tuvo como resultado el Reglamento Orgánico de Organización. Fechado el 28 de setiembre de 1918, allí se consideran las asignaturas teóricas como literatura, arqueología, geología, física y química junto con las prácticas relacionadas al dibujo, pintura, escultura y grabado (2018, p. 105). En el caso de esta última disciplina, la

[90] Antes de la fundación de la Escuela de Bellas Artes la sección artística de los pabellones peruanos en las exposiciones internacionales era organizada por un representante del Gobierno quien disponía una sala a partir de obras de consagrados y, en varias oportunidades, ya fallecidos artistas decimonónicos (Merino, Montero y Laso); además de alguna obra de factura reciente de autores nacionales residentes en el Perú o en el país en el que se celebra el evento. En este sentido destaca la peruana Inés Mercedes Sanz quien participa con tres pinturas en la Exposición de París de 1899, gracias a las cuales obtiene una mención honrosa (Pachas, 2008, p. 63).

propuesta no fue llevada a cabo en ese momento, tuvo que esperarse hasta 1948 para que sea dictada en la Escuela (Leonardini, 2003, p. 43). No obstante, el cambio más significativo planteado por Hernández fue el dejar de lado la copia de yesos para poner mayor énfasis en el dibujo del modelo vivo (Escobar, 2018, p. 106).

En su primer discurso de 1919, Daniel Hernández dejó constancia que las actividades llevadas a cabo durante los primeros meses de funcionamiento estuvieron enfocadas en reforzar los conocimientos fundamentales para la práctica del arte, dado que en el Perú la "preparación artística no está aun suficientemente desarrollada" (*Monografía histórica*…, 1922, p. 44). En realidad, era una manera condescendiente de referirse a la incipiente educación artística en Lima, la que a pesar de la apertura de algunos centros de enseñanza de dibujo, continuó siendo elemental.

Para revertir esa falta, ese primer año se dictó solo dibujo, hecho que no es casual, pues esta disciplina es considerada desde el Renacimiento italiano el primer peldaño de la enseñanza de las artes plásticas, de allí que las academias de arte europeas lo hayan tenido como único curso hasta avanzado el siglo XVIII. Tal importancia encuentra asidero en aquella "consideración que concede al dibujo el valor de origen y principio de todas las artes visuales" (Crespo, 2015, p. 59).

Aunque la mayoría de ingresantes carecía de destreza en el dibujo, sí hubo un grupo de estudiantes que poseía cierto conocimiento. Entre ellas, cuatro habían recibido lecciones particulares de dibujo o pintura: María Teresa Casanave[91], Julia Codesido[92], Carmen Elizalde[93] y Eugenia Montagne[94]. Mientras que entre sus condiscípulos fueron ocho: Efrén Apesteguía, Alejandro Gonzales, Belisario Garay, Wenceslao Hinostroza, Leonardo Jauregui, Ismael Pozo, Carlos Quispez Asín y Bernardo Rivero; la mayoría de los hombres se inició en la Academia Concha.

[91] Estudió con el pintor peruano Francisco Masías.
[92] A su regreso a Lima, en 1918, frecuentó el taller de Teófilo Castillo.
[93] Alumna de Teófilo Castillo en la Quinta Heeren, exhibió obra en el salón de 1907.
[94] Alumna de Herminio Arias de Solís y de Teófilo Castillo.

Además de este único curso práctico, en el transcurso de los meses se incorporaron los denominados "cursos orales" como Estética e Historia del Arte, Anatomía Artística, Historia General y Mitología e Historia del Perú y su Arte, dictados por los profesores Guillermo Salinas Cossio, Raúl Rebagliati, Juan Thol y José A. Izcue, respectivamente (*Monografía* histórica...., 1922, p. 23). Un lustro después, Hernández comunicó la eliminación de las clases de Historia General e Historia del Perú, pues ambas eran dictadas en todos los colegios, aunque luego reveló que el principal motivo de este cambio era ahorrar dinero y destinarlo a la contratación de un profesor auxiliar para la clase de pintura. Dato que dice mucho del escaso presupuesto de la Escuela, lo cual fue confirmado en posteriores comentarios realizados por algún cronista quien, ante los problemas en la infraestructura de la Escuela y la falta de materiales de estudio, instó a particulares, "nuestros millonarios", a colaborar pecuniariamente en el mejoramiento de este centro (S, 1924a, s/p). Esta real situación de la precariedad con la que la ENBA empezó a funcionar contrasta con la pomposidad de la que gustaba alardear Leguía y que tuvo en la celebración del Centenario de la Independencia uno de sus momentos centrales, así lo recuerda Dora Mayer cuando señaló que en "los Centenarios Nacionales de 1921 y 1924 dispenso hospitalidades regias" (2018, p. 430).

Sin embargo, los que concitaron mayor interés en la plana docente fueron el pintor peruano José Sabogal (Cajabamba 1888-Lima 1956) y el escultor español Manuel Piqueras Cotolí (Lucena 1885-Lima 1937). Ambos, encabezaron propuestas estéticas que llamaron la atención de la prensa y que serán asimiladas, de manera distinta, por los y las estudiantes.

El ingreso de Sabogal a la ENBA se da en un momento expectante para el pintor dado su éxito en la ya célebre exposición individual en la Casa Brandes donde mostró sus pinturas con una temática no apreciada hasta entonces. Allí, influenciado por la vertiente de la pintura argentina pero, en especial, del círculo intelectual con el que tuvo contacto en el Cusco, mostró por primera vez un grupo de telas en las que se apreció a jóvenes criollas, tipos indígenas y paisajes urbanos (Villegas 2020, p. 21). Se inicia así, un camino en el que la pintura peruana se distinguirá por una búsqueda de identidad nacional, "que para fines de

los años veinte se confirmó [en] una imagen del Perú como nación dual —o altamente mestiza— construida sobre la base de dos tradiciones culturales claramente diferenciadas, la hispana y la indígena (Majluf y Wuffarden 2013, p. 30).

La idea de unir dos momentos de la historia peruana en una propuesta estética también la elaboró el español Manuel Piqueras Cotolí. Aunque su vínculo con el Perú inicia en 1919, a partir del contrato firmado para asumir el cargo de profesor de la especialidad escultórica[95], Piqueras sabrá labrarse un lugar relevante gracias a su propuesta del Neoperuano que le servirá para gozar de reconocimiento en las aulas de la Escuela y fuera de ella, cuando asume encargos como la planificación del Salón Ayacucho en el Palacio de Gobierno (1924) y la construcción del pabellón peruano para la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

El Neoperuano es calificado por Wuffarden como un estilo historicista cuyo "interés por la arquitectura barroca colonial iba aparejado por una exploración constante de los temas decorativos anteriores a la conquista, destinados a mezclarse en un lenguaje arquitectónico que él [Piqueras] concebía como una metáfora del mestizaje" (2018, p. 69). A lo que añade que, a diferencia del escultor español, Sabogal se interesó por el mundo indígena contemporáneo.

Aunque estas propuestas artísticas son las que, principalmente, han sido destacadas en las investigaciones relacionadas a la historia de esta primera década de la ENBA. A ellas, es necesario sumar la labor de Daniel Hernández como director de la Escuela y como

[95] Aunque menos estudiada, la escultura y los escultores en Lima de aquellos años, contaban con uno de los centros más importantes de enseñanza: la Escuela de Artes y Oficios. Fundada en la segunda mitad del siglo XIX y con una historia fracturada por la invasión y el desvalijamiento a raíz de la Guerra con Chile, fue en 1905 cuando el gobierno de José Pardo la reinaugura e inicia una fructífera segunda etapa. Pocos años después se incorpora dentro de su plana docente, el escultor italiano Carlo Libero Valente quien se identificó con sus estudiantes con cualidades artísticas y expresó su desacuerdo por alentar solo el sentido utilitario o industrial del quehacer dado los objetivos del centro. Así se inclinó por aprovechar "las magníficas aptitudes" que algunos de ellos mostraban (En la Escuela de Artes y Oficios…, 1916, p. 3). En estas aulas tomaron sus primeras lecciones dos de los más conocidos escultores peruanos de la época: Luis Agurto y Artemio Ocaña.

maestro que influenció con su técnica pictórica e, incluso, en la acertada elección del material bibliográfico que llevó a la Escuela, el mismo que sirvió de base para la ejecución de algunas de las primeras composiciones de ese grupo de primeros estudiantes (Escobar, 2018, p. 120).

A propósito del método de enseñanza en la Escuela, una de las decisiones más acertadas en la dirección de esta época fue la amplia postura en cuanto a la conducción del aprendizaje de los estudiantes. A casi dos años del comienzo de actividades y ya habilitada la clase de pintura, Hernández declaró en una entrevista:

> Otra cosa por la que me esmero de manera muy especial es que cada alumno conserve su personalidad: nosotros guiamos, corregimos, pero no imponemos facturas y escuelas. Enseño los procedimientos, lo que se llama en francés *le métier*, pero quiero que cada uno conserve su manera de sentir y de ver: la mayor libertad dentro de una rigurosa disciplina en cuanto lo que se relaciona con la técnica […]. (La Escuela de Bellas Artes, 1920, p. 264)

Esta metodología de enseñanza fue valorada por los comentaristas y críticos que reseñaron las labores en la Escuela. Asimismo, sería conveniente valorar esa posibilidad de elección y el respeto por las individualidades de los y las estudiantes; en el caso de ellas cobra mayor relevancia dado que el arte practicado por mujeres fue durante siglos circunscrito a estrechos límites, en especial, en lo referido a la temática que debían plasmar, la mayoría de veces vinculada con su entorno doméstico. En cambio, en este nuevo contexto del siglo XX y en el espacio académico, la elección temática se enriqueció, como sucedió con el retrato femenino realizado por las estudiantes.

4.1.1 La enseñanza diferenciada

En su discurso de 1919, Hernández no hizo mayor comentario acerca de una enseñanza diferenciada según el sexo del estudiante será al año siguiente cuando enfatizó el distinto aprendizaje destinado a “las señoritas y los jóvenes”:

> El curso de dibujo para señoritas es igual al de los jóvenes, abstracción hecha del estudio de Academia[96] que corresponde al segundo año, el cual no *es obligatorio* [cursivas añadidas], en ningún modo; bien al contrario, este curso no se concede a las señoritas sino cuando sus padres lo autorizan y aún en este caso no se emplea para el estudio sino modelo femenino o de muchacho menor de doce años (*Monografía histórica…*, 1922, p. 51)

Es notorio que esta clase se dictó en espacios diferentes a los de sus condiscípulos, lo que Hernández no olvidó señalar con las siguientes palabras, dichas aulas "por ningún motivo pueden comunicarse" (1922, p. 51). Lo anterior queda perennizado en las fotos que ilustran un artículo de *Variedades*, en las cuales se observan las clases destinadas a ambos sexos. Mientras que las señoritas con una modelo practican el género retratístico, tal y como se aprecia en los lienzos sobre los caballetes; sus compañeros dibujan a un modelo masculino con torso desnudo que les permite abordar la figura humana (Figura 18).



[96] En este párrafo, la palabra "academia" se refiere a la denominación que reciben los trabajos elaborados por los estudiantes en los que representan una figura humana desnuda, tomada del natural y que no forma parte de una composición.

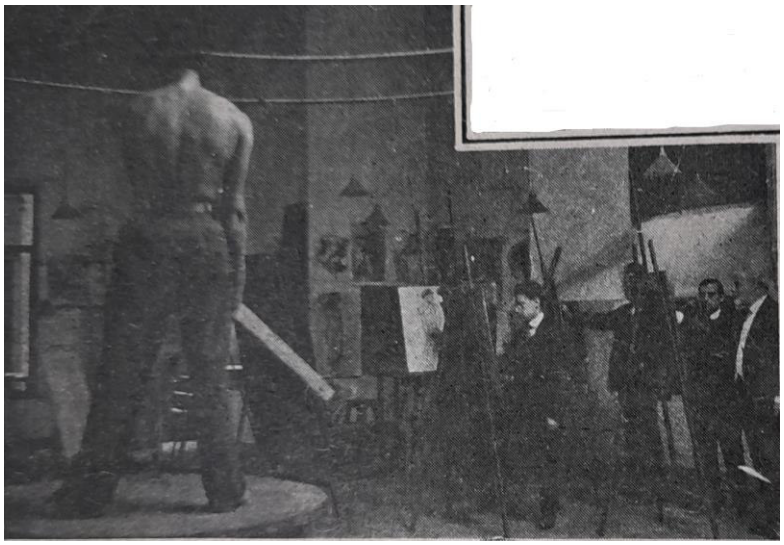


Figura 18. Clase de alumnas con modelo femenino y clase de alumnos con modelo masculino. (1922). En *Variedades* N° 668.

Sobre el género retratístico abordado por las estudiantes habría que añadir que este sería un tema constante a lo largo de la década y, en estos primeros años, era frecuente que las mismas alumnas fuesen las modelos de sus compañeras. Así, en el referido artículo de *Variedades* se aprecia a Rosa Barrenechea Ezeta asumiendo ese rol. Esa doble actividad se constata en las exposiciones de fin de año cuando el nombre de algunas estudiantes figura como autora de un lienzo y como modelo retratada en otra obra.

Pero continuemos indagando sobre la división de los espacios de acuerdo al género. Sobre ello comenta un articulista de *Mundial*: "La admisión de los alumnos se efectuará por medio de concursos que tienen lugar al principio del año escolar. Se admiten alumnos de los dos sexos los cuales estudian en salas separadas, pues el local es bastante amplio para permitir esta comodidad […]". (Escuela Nacional de Bellas Artes, 1922, s/p). Es evidente, lo que marcó esta división de espacios no fue la búsqueda de confortabilidad, sino que las y los jóvenes estén alejados del peligro de "distraerse" de sus deberes académicos. Para explicar mejor este espacio diferenciado, hay que recapitular y detenerse en lo señalado en el párrafo respecto a que las jóvenes no estuvieran obligadas a llevar la clase de dibujo con modelo desnudo, ya que debe tenerse en cuenta que esta fue y, continúa siendo, una de las asignaturas básicas para todo artista plástico.

Al respecto, habría que añadir la poca data que tenía en Lima la enseñanza con modelo vivo desnudo, por lo menos en los centros de aprendizaje conocidos públicamente, pues recién en noviembre de 1918, Teófilo Castillo da a conocer las sesiones en el taller de Leonardo Jauregui[97], señalado como el primero en ofrecerlo en Lima (1918, p. 1054). El artículo fue publicado con una fotografía en la que una joven posaba, completamente desnuda, frente a un numeroso grupo de hombres vestidos con traje; contraste que evidencia la posición de subordinación de la modelo respecto a los artistas e invitados a la sesión. (Pérez, 2000, p. 75) (Figura 19).



Figura 19. Clase con modelo femenina desnuda. Taller de Leonardo Jauregui (1918). En Arte y artistas. *Variedades* N° 557.

Es interesante detenerse a comentar el rol de la modelo dentro de estas imágenes que forman parte del proceso de aprendizaje dentro de una Escuela de Bellas Artes. Autoras desde la crítica del arte feminista han reflexionado sobre este asunto, al destacar el papel subordinado de las modelos en estos espacios (Garb, 2007, p. 225) adscritos a las ideologías patriarcales del arte y la posición femenina como "objeto artístico" (Pollock y Cherry, 2013, p. 174). Además de la ausencia de su personalidad y rasgo de identidad (Pérez, 2000, p. 73), en estos ejercicios académicos habría que sumarle el cansancio natural de la modelo tras largas horas de exposición en poses rebuscadas.

[97] Jauregui, alumno de la Academia Concha entre 1895 y 1897, fue también uno de los inscritos en el primer año de funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes, aunque no aparece en la relación de estudiantes en los años siguientes.

Por otro lado, la elocuente fotografía corrobora que estos talleres eran espacios masculinos y, ello recuerda, la desventaja que tuvieron las mujeres frente al aprendizaje anatómico. Situación que no era distinta en otros países latinoamericanos, incluso en algunos que ya contaban con varios años con un centro oficial de formación en el arte. Resulta conveniente detenerse en la manera como converge la prohibición del acceso de las mujeres a las clases con modelo desnudo tanto la del poder institucional, paternal como el de las mismas estudiantes, algunas de las cuales se mostraron reacias a tomar dichas lecciones de dibujo del desnudo.

Este curioso caso es el que narra la investigadora Ursula Estrada cuando se refiere a Matilde Orellana quien, en 1905, solicitó una pensión para sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México y cuyo trámite fue aprobado por el director Rivas Mercado con la condición que se inscribiera en todos los cursos, incluyendo el de Anatomía y de Dibujo del desnudo. La respuesta no se dejó esperar y Orellana escribió que sino "se le eximia de asistir a la clase de copia del desnudo se vería en la imperiosa necesidad de retirar su petición" (2015, p. 7). Ilustrativo caso que permite pensar en las taras y el excesivo recato de algunas de las estudiantes que empezaban a abrirse camino en una carrera que varios siglos fue de dominio masculino y en el que, especialmente, el cuerpo femenino desnudo se había instituido como un tema plasmado estrictamente por los hombres. Al respecto, queda abierta la interrogante si esta postura fue adoptada también por alguna de las estudiantes de la ENBA, las fuentes consultadas no dicen nada sobre ello.

Si bien las restricciones para llevar la clase de dibujo del desnudo eran un obstáculo para el desarrollo de las artes cultivadas por las mujeres, también lo fueron los escasos centros particulares destinados a la enseñanza femenina del arte. Este fue el principal motivo por el cual las peruanas que practicaban el dibujo y la pintura no poseían la calidad plástica en otras temáticas que no implicaran la representación humana o, por lo menos, no de cuerpo entero. Al respecto, el proceder de la Academia de Pintura chilena brinda la pauta de una manera distinta de plantear este aprendizaje, pues fue allí donde un grupo de

mujeres, entre ellas las hermanas Aurora y Magdalena Mira[98], fueron acogidas desde 1873 (Rojas, 2006, p. 35). Ellas formaron parte de un grupo que, aunque con las mencionadas limitaciones en cuanto al acceso a clases del desnudo, recibieron una esmerada enseñanza plasmada en un importante número de obras entre las que destacaron los retratos y naturalezas muertas. Otra Escuela de Bellas Artes que tuvo apertura en el ingreso y también en la premiación de sus alumnas de manera temprana fue la de Brasil. Allí, en 1897, fue Julieta de Franca la primera en ser admitida en la clase de desnudo y tres años después obtuvo el premio de viajes de estudio a Europa (Estrada, 2015, p. 2).

Al saber de la apertura existente en algunas escuelas de arte latinoamericanas y en la academia de arte francesa, modelo de la cual se inspiró la organización de la ENBA, para permitir el ingreso de las mujeres en las mismas condiciones que los hombres ¿cómo puede interpretarse lo señalado por el director Daniel Hernández respecto al acceso condicionado a la clase de copia del desnudo? Ante ello, es probable que en el medio peruano, incluyendo al recién llegado de Europa, todavía se entendía el aprendizaje femenino del arte como mero adorno o distracción y por este motivo, para algunos no era indispensable que las alumnas asistieran a ella, pues su aprendizaje no tenía como destino su ingreso al mercado del arte. Sin embargo, no transcurriría mucho tiempo para que Hernández y, probablemente, varios de sus contemporáneos, cambiaran de opinión (Pachas, 2019d, p. 152).

Aunque no se sabe, con certeza, cuándo y en qué circunstancias, si es gracias a la dispensa para asistir a las clases de desnudo o porque las autoridades de la Escuela peruana vencen pudores, en el transcurso de los cuatro primeros años esta clase se abre para todos y fue, Julia Codesido, una de las primeras que destacó con obras de esta temática. Así, se encuentra que en 1923, *Variedades* publicó un *Desnudo femenino* (Figura 20), obra de

[98] Aurora y Magdalena Mira fueron artistas del siglo XIX latinoamericano y han sido unas de las más privilegiadas en cuanto al interés recibido por los investigadores contemporáneos. Incluidas en estudios panorámicos de la pintura chilena, en el 2008 se les considera entre el grupo de artistas de la colección de pintores chilenos del siglo XIX. En tanto, también han sido materia de estudio para una tesis de licenciatura en artes en el 2006.

Codesido que fue aplaudida y por la cual fue llamada, curiosamente, como "un pintor ya cuajado" (Urashima, 1923). En la tela, se observa delante de un fondo neutro a una mujer madura, de pie, su cuerpo en tres cuartos y sus brazos flexionados cruzan sobre el pecho. Su cabello recogido en un moño, deja libre su rostro cuya mirada coincide con el ingreso de luz y evita a la del espectador. La pose privilegia una línea suave y curva.

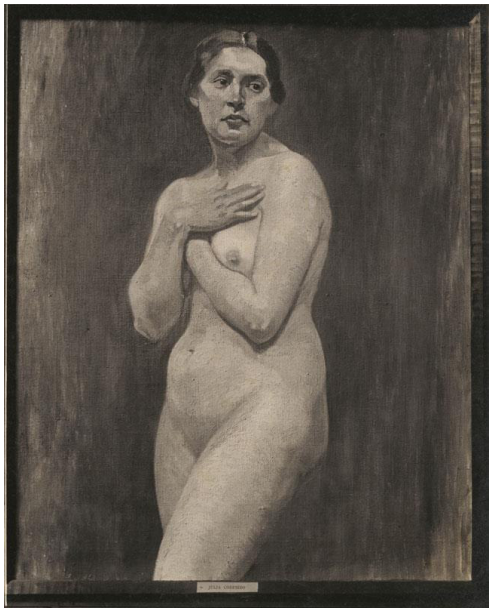


Figura 20. Julia Codesido. *Desnudo femenino*, 1920.
Archivo ENSABAP.

Este desnudo realizado por Julia Codesido es necesario apreciarlo en su verdadera dimensión en la historia del arte peruano dado que además de ser la primera vez que se da a conocer una obra de esta temática firmada por una mujer, significa un paso importante para la incursión a un asunto que no puede ser entendido como un tema más dentro de los géneros artístico. Así lo señala Linda Nead cuando reflexiona acerca de cómo el arte ha utilizado la representación del cuerpo femenino "como un medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina" (2013, p. 3) dado que ese cuerpo ha sido percibido como amenaza, como algo carente de contención que era necesario regular. Para explicarlo, Nead toma como referencia visual la pintura alegórica de la *Castidad* del pintor italiano Giovani Battista Moroni (1523-1578) en el que una figura femenina sostiene un tamiz sobre su regazo, el mismo que "está lleno de agua y sin embargo el líquido no escapa, porque la castidad es impermeable, es impenetrable y no permite filtraciones" (2013, p. 21). La

sugestiva imagen de Moroni, con los pechos descubiertos y una postura y gesto que pareciera cuestionar el mensaje aleccionador que se intenta difundir o quizá también cierta resistencia al sometimiento.

Es así que el tema del cuerpo femenino fue acaparado por los artistas de varios siglos hasta que en el arte del siglo XX se produce un cambio radical, pues son ellas las que como creadoras van a plasmar con mayor libertad los cambios que estaban experimentando producto de la modernidad. Para el caso peruano y, en específico, sobre el contexto de las primeras profesionales del arte peruano, Martin Jaime e Ivonne Lima realizaron un interesante análisis en la que, a partir de las obras de Julia Codesido y Elena Izcue, indagan sobre cómo se plasman las subjetividades femeninas en las imágenes elaboradas por estas dos artistas. Aunque ambas parten del mismo contexto dentro de las aulas de la ENBA, cada una de ellas muestra búsquedas distintas para los cuerpos femeninos que crean, así Izcue opta por una representación más tradicional en la que "utiliza elementos que significan a la mujer dentro de actividades relacionadas con la maternidad y las labores domésticas como el tejido" (Jaime y Lima, 2018, p. 41), mientras que en Codesido distinguen:

> Un aspecto resaltante de la representación de Codesido sobre lo femenino es que ella no suele constituirla a partir de referentes tales como utensilios de labores domésticas o la maternidad, en cambio tiene una serie de retratos que muestran a mujeres mestizas en escena lúdicas o de descanso dentro del ámbito de la casa, por ejemplo La niña en el jardín (1922-1925 y el Desnudo en la silla (1923-1925) (Jaime y Lima, 2018, p. 43)

Este análisis en paralelo resulta renovador entre los estudios publicados sobre las obras de estas artistas dado que permite reconocer las distintas maneras en las que esta primera generación de artistas profesionales se enfrentaron tanto al cuerpo desnudo como al cuerpo femenino vestido y cómo su respectiva manera de percibir el mundo de las mujeres eran plasmadas en sus telas.

En lo que se refiere al desnudo masculino realizado por las alumnas, se han localizado algunas imágenes que permiten pensar que, ya para 1923, las jóvenes tenían

acceso a esta clase, aunque quizá solo de desnudo parcial. Así, se observa en un carboncillo que muestra a un hombre de espaldas, poco más de medio cuerpo, con rostro de perfil; logrado trabajo ejecutado por la alumna Olga Matellini (Figura 21).



Figura 21. Olga Matellini. Desnudo masculino. *Circa*, 1923. Álbum Matellini. Colección particular.

Hasta el momento se ha hecho referencia a la manera en que las estudiantes de la especialidad pictórica se enfrentaron al cuerpo humano desnudo. Sin embargo, Carmen Saco, la única mujer en la clase de escultura, tomó como inspiración preferente, el cuerpo femenino[99]. Como ya se señaló, fue Manuel Piqueras Cotolí quien se hizo cargo de esta disciplina y, aunque su actividad artística ha sido revalorada[100], lamentablemente no se ha encontrado mayor información sobre su actividad dentro del aula y menos alguna referencia del contacto con su única alumna. Aun así, Carmen Saco fue una de las estudiantes más mediáticas de su generación y, gracias a las fotografías publicadas en la prensa de la época, puede constatarse su interés por representar el cuerpo femenino desnudo. Para ello, se distinguen dos maneras distintas: una forma clásica como lo hizo en *India del altiplano* en la que se aprecia el delicado tratamiento de la superficie lisa; mientras en el friso *Manco*

[99] Los otros cinco son Wenceslao Hinostroza, Ismael Pozo, Germán Suárez, Moisés Laimito y Raúl Pro.
[100] En el 2003, la obra de Piqueras Cotolí fue materia de una esmerada investigación a raíz de una muestra en el Museo Arte de Lima y en los últimos años ha sido tratado de manera

Capac y Mama Ocllo destaca la expresividad del rostro de ambos personajes y el escaso tratamiento del material (Figura 22).



Figura 22. Carmen Saco. Friso
Manco Capac y Mama Ocllo.
Archivo ENSABAP.

4.2 El Oncenio y la obra de las alumnas en las exposiciones anuales de la ENBA

La Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú fue concebida como un proyecto civilista, en el que el modelo que se pretendía imitar correspondía a las ya vetustas academias de arte europeas decimonónicas[101]. Tal proyecto institucional no llegó a concretarse en el medio peruano del siglo XIX y primeros años del siglo XX. En cambio, lo que surgió en 1919 fue un espacio de formación artística en un momento en que en el Perú tomaban relevancia movimientos sociales que implicaban la participación de grupos mayoritarios, en los que trabajadores, provincianos y mujeres eran los protagonistas.

[101] La misma palabra escuela y no academia señala los vientos de cambio relacionados a estas instituciones de formación artística. En este sentido, es interesante señalar como el primer centro de arte oficial fundado en América virreinal, la Academia de San Carlos de México (1783), trocó su nombre en 1867 por el de Escuela Nacional de Bellas Artes. Cambio motivado por las reformas educativas llevadas a cabo por el gobierno de Benito Juárez (Báez, 2010, p. 50).

Fue un contexto nacional generado por presiones internas, pero también externas, entre las cuales la Primera Guerra Mundial fue la más relevante por las implicancias económicas que derivaron de ella. Si bien al inicio de este conflicto, la República Aristocrática vivió su momento más próspero debido a que "Los oligarcas acumularon enormes riquezas por sus exportaciones de lanas, azúcar y algodón." (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 126). Luego esto derivó en el aumento de precios en productos alimenticios básicos y por ende, en la carestía de la vida urbana, que no se compensó en la remuneración de las y los trabajadores.

Es en este contexto de inconformidad reflejada en numerosas protestas en Lima y en el interior del Perú que las propuestas del expresidente Augusto B. Leguía encontraron sintonía. Desde el mismo momento de su arribo al Perú el 9 de febrero de 1919, empezó su campaña en la que convocó a los olvidados durante los años del gobierno de la Republica Aristocrática y entusiasmó, entre otros, a jóvenes universitarios, varios de ellos provincianos de clase media. Su candidatura se presentó como una renovación de la política y su posterior investidura como presidente, como una esperanza de cambio amparada en el lema de la Patria Nueva, sello de identificación de un régimen marcado por la modernización del Estado. Sin embargo, existió otra cara de la moneda que no es posible soslayar para caracterizar al Perú de la década de 1920, país que fue marcado por el autoritarismo de un sistema político, transgresor del orden constitucional (incluso del instituido por el propio régimen), desobediente de los mandatos judiciales, perseguidor de sus opositores (varios de los cuales fueron deportados[102]) y benefactor de lealtades (Ramos, 2016, p. 16).

Ambas maneras de apreciar, observar e investigar el Oncenio de Leguía son las que ha puesto en evidencia Paulo Drinot en "La Patria Nueva de Leguía a través del siglo XX", revisión historiográfica en la que toma en cuenta las opiniones positivas y negativas en

[102] Entre las personas que tuvieron que someterse a ese forzado alejamiento del país estuvo la ya mencionada María Jesús Alvarado. Fue, en 1924, que la líder de Evolución Femenina tuvo que viajar a Argentina luego de negarse a brindar los nombres de un grupo de obreros opositores al régimen quienes habían elaborado volantes en su imprenta (Zegarra, 2016, p. 25).

torno a dicho gobierno. De este trabajo es que se transcriben unas líneas en las que el mismo Leguía se autodenominó como el redentor del indio, pues

> estaba haciendo germinar en la oscura conciencia indígena la idea de que puede esperar en la justicia de los hombres, de que puede obtener cuando menos el respeto de sus hermanos blancos. Y cuando esa idea se arraigue, nuestros indios, con su camino, con sus tierras, con sus escuelas, serán el pedestal más sólido de la grandeza nacional. (Bonilla citado por Drinot, 2018, p. 3)

Por ello, desde ese ángulo reivindicativo de lo indígena y paternalista fue que la apertura de la ENBA coincidió "con el cambio de rumbo traído por el gobierno de Augusto B. Leguía, con su retórica nacionalista y su vocación de mecenazgo oficial" (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 37), propuesta política que encontró sintonía en un espacio académico libre, pues a diferencia de la postura dictatorial del presidente, el clima propiciado por Daniel Hernández fue de apertura.

De la importancia que tuvo la ENBA dentro de la propuesta política de la Patria Nueva dice mucho que Leguía asistiera y disertara en las inauguraciones anuales de las exposiciones de los estudiantes. Además de fomentar la participación de profesores y alumnos en eventos nacionales e internacionales, entre estos últimos sobresalen la Exposición de Bolivia (1925) y la Exposición de Sevilla (1929). Sobre ellas, es necesario acotar que en la exposición boliviana fueron enviadas las esculturas de Carolina de Chávez (Ver apartado 4.1 de esta tesis) y en la de Sevilla participó la pintora Isabel Morales Macedo (Ver apartado 5.7), en ninguno de los dos casos se trató de artistas formadas en la ENBA, pues si bien Morales Macedo inició su aprendizaje allí, fue en la Academia de San Fernando de España donde lo concluyó[103].

Sobre la injerencia del gobierno de Leguía en las expresiones artísticas peruanas, un caso de especial significado y que coincide con los primeros meses de actividad de la ENBA, fue el reestreno de la Ópera Ollanta en setiembre de 1920. Asunto que ha sido

[103] Además, es notoria la desidia por proyectar la obra realizada por las mujeres formadas en sus aulas, pues cuando se organizó la Exposición de Sevilla, ya habían egresado las tres artistas más consolidadas de aquella generación: Codesido, Izcue y Saco.

analizado por David Rengifo y en el que saca a relucir la manera en que esta representación artística, que había sido puesta en escena veinte años atrás sin mayor resonancia, fue utilizada para difundir el discurso nacionalista del Oncenio a un amplio y representativo sector de la población limeña, sobre ello señala:

> Tenemos por lo tanto que libreto y música encajaron con el discurso de la Patria Nueva, coincidiendo con el sentido de pertenencia de los individuos a una colectividad, representada por el Tahuantinsuyo. Se incluía lo andino y lo autóctono, aunque reciclado a través de la ópera de tinte europeo y cánones artísticos clásicos (drama individual, doble suicidio final y en castellano (2018, p. 211).

El investigador explica que el éxito alcanzado fue posible gracias a la adaptación del drama, logrado al modificar la propuesta inicial en la que el tema político y de poder eran el eje de la trama, además de excluir el uso del quechua en la puesta en escena. De esta manera, se evidencia el doble discurso indigenista propugnado por Leguía al estilizar lo indígena para el disfrute de la élite e idealizar el poder de la "aristocracia incaica" frente al de las clases populares del imperio (2018, p. 203).

Un punto a destacar es que la ópera, al ser un arte que aglutina diversos elementos sensibles a los sentidos, el público tiene la posibilidad de escuchar y observar diversos elementos que contribuyen a dar coherencia al espectáculo. En este sentido, es valioso conocer que el profesor de la ENBA, José Sabogal, fue el encargado de elaborar los bocetos a partir de los cuales se realizó la escenografía (Rengifo, 2018, p. 215). Meses antes del estreno de la ópera, Sabogal ingresó a la plana docente de la ENBA y es por ello que su influencia se dejará sentir desde las primeras muestras.

A diferencia de lo que sucede en la actualidad, las exposiciones anuales de las escuelas de arte cumplían dos propósitos fundamentales: incentivar a los estudiantes a mejorar su labor académica y mostrar a la comunidad los resultados de su aprendizaje durante cada año. De esta manera, la institución avala los avances que bajo su guía obtiene todo el alumnado. Sin embargo, sus alcances son mayores si se piensa en la exposición pública que tenían los estudiantes al empezar a ser reconocidos por los y las lectoras de los

medios de prensa que cubren estas muestras. Este aspecto generó el reconocimiento de nombres de algunos estudiantes sobresalientes que se proyectaban como los futuros valores de la plástica nacional.

Como se ha podido constatar en el segundo capítulo de la presente tesis, antes de la apertura de la ENBA ya existían algunos intelectuales dedicados a reseñar exhibiciones artísticas celebradas en salas limeñas. Sin embargo, tras la inauguración del centro oficial, el espacio del arte peruano se incrementó significativamente en la prensa[104]. Es así que, entre los artículos revisados se distingue la autoría de Ezequiel Balarezo (Gastón Roger), José Chioino, Elvira García y García, Alberto Guillen, Ramiro Pérez Reinoso, Edgardo Rebagliati, Luis Alberto Sánchez (LAS), Carlos Solari (Don Quijote), Luis Varela y Orbegozo (Clovis), y María Wiesse (Miryam); además de seudónimos de personalidades no identificadas como EGO, Llovacar, S, Urashima y Zeusis. A estos artículos deben sumarse los de anónimos redactores que dan a conocer información general pero que complementan el devenir de estos primeros once años de vida institucional de la Escuela.

Entre los nombres citados es posible distinguir a personalidades de la política, literatura y educación que ya habían empezado a figurar en el ámbito público desde principios del siglo XX y para quienes las reseñas artísticas formaban parte de un espectro mayor de intereses. Algunos provenían de familias pudientes y/o relacionados a círculos profesionales; este es el caso de Luis Varela y Orbebozo (Lima, 1878-1930) cuyos padres provenían de la clase privilegiada y que luego de estudiar Derecho en la Universidad de San Marcos empezó a vincularse con grupos allegados a la política nacional, como el miembro fundador del Partido Civil, Césareo Chacaltana. Varela y Orbebozo también incursionó en la docencia en el colegio Guadalupe y desde 1908 ingresó como columnista en el diario *El Comercio* (Gonzales y Paredes, 2005, p. XVII). A partir de este perfil no resulta difícil pensar en los nexos sociales que unían a varios de estos intelectuales-periodistas con algunas de las familias de las estudiantes.

[104] De acuerdo al Extracto Estadístico del Perú (Lima, 1929) el número de publicaciones de carácter Literario y artístico se incrementó de 18 en 1918 a 88 en 1928 (Burga y Flores Galindo, 1991, p. 164).

Asimismo, estos artículos cumplieron un importante rol en difundir la obra femenina producida dentro de la Escuela, pues a partir de las fotografías se contribuyó a la configuración de la imagen de la artista en el Perú de la década del veinte. Este sobresaliente papel de la prensa ilustrada en la difusión del proceso de las profesionales de las artes, no es singularidad del caso peruano. De este rol trata Víctor Rocha cuando se refiere a las artistas chilenas de las primeras décadas del siglo XX pero que también es aplicable al contexto peruano, al señalar que:

> La construcción de una imagen pública, mediada por el nombre y el estatus, en los nuevos soportes de la industria cultural les permitió legitimarse como creadoras al inscribirse en los discursos que el magazine con sus fotografías generó sobre el campo artístico nacional. En su calidad de símbolos de la modernidad, las artistas visuales comenzaron a ingresar a través de las imágenes panorámicas de las exposiciones y la crónica semanal de los salones (2017, p. 94).

Se establece así las bases para que el trabajo creativo de las mujeres sea visibilizado dado que, con anterioridad, su participación en la escena pública era reseñada solo a partir de la palabra, muchas veces en escuetos comentarios que solo brindaban el nombre de la creadora y su obra. Al respecto, es necesario recalcar la diferencia entre los comentarios y la crítica que reseñó la obra ejecutada por mujeres antes y después de la apertura de la Escuela de Bellas Artes. En los primeros, se aprecian dos criterios: buscar en la obra rasgos de sensibilidad femenina y ensalzar las virtudes y cualidades físicas de la mujer en desmedro de las de artista (Pachas, 2008). En tanto, en las reseñas de las exposiciones de la Escuela, se dejan de lado las referencias anecdóticas y se centran en la propuesta temática y los valores plásticos de la línea, color y composición. Es decir, el aprendizaje en la Escuela brindó a las mujeres (estudiantes) el estatus para que su obra sea valorada y juzgada con criterios objetivos y, en correspondencia a la de sus condiscípulos.

A partir de los discursos leídos por Daniel Hernández durante las ceremonias de inauguración[105] y los artículos en los que se considera la obra de las estudiantes es que se narra la participación de las alumnas en las exposiciones de la ENBA. Dichas exhibiciones

[105] Hay que hacer la salvedad de que solo en ocasiones el discurso de Hernández fue reproducido de manera íntegra en la prensa.

están ordenadas, de manera individual, de 1920 a 1925, mientras que los años que restan[106] de la década han sido organizados en un solo apartado dado que, de acuerdo al planteamiento de la tesis, interesa observar de qué manera las egresadas del primer lustro se insertaron en el ámbito cultural. No obstante, de las demás exposiciones se brinda una visión panorámica, en la que la crítica publicada por Elvira García y García es la más relevante.

Sobre estas seis primeras exposiciones hay que destacar que el orden cronológico se relaciona al desarrollo de la enseñanza ejecutada el año previo. Así, si bien la primera muestra fue llevada a cabo en enero de 1920, los trabajos exhibidos corresponden al aprendizaje efectuado los meses previos de 1919. De manera simultánea, la división cronológica de estas exposiciones de la ENBA coincide con los primeros cinco años del gobierno del Partido Democrático Reformista liderado por Augusto B. Leguía y que, en palabras de Marty Ames, responde a una primera etapa en la que se establecieron las bases de las normas constitucionales que "irónicamente" fueron violentadas en la segunda etapa del régimen, "lo que demostraba que ese conjunto de normas que formaban el cuerpo constitucional del país, no tenían valor alguno" (2009, p. 101). No obstante, estas cuestiones políticas se dejaban al margen en los ambientes de la ENBA y, en general, el único punto del programa de gobierno manifestado fue el interés por el tema del indígena (Figura 23).



Figura 23. El presidente Leguía y Daniel Hernández en una exposición de la ENBA. *Circa* 1920. Archivo fotográfico ENSABAP.

[106] Aunque nuestra intención era rastrear la participación femenina en las exposiciones hasta finalizar la década, las fuentes no nos lo han permitido. Es probable, que el entusiasmo que causan las exposiciones de la Escuela de Bellas Artes en los primeros años vaya decayendo y con ello el interés de los cronistas y críticos de arte se centren en las exposiciones de los artistas nacionales y extranjeros que pasaban por Lima.

4.2.1 Buenos presagios en la exhibición de 1920

El 29 de enero de 1920 se inauguró la primera muestra de trabajos del alumnado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Luego de nueve meses de enseñanza, estos resultados iniciales fueron comentados con optimismo por los cronistas.

A semejanza de otros centros de enseñanza artística en Europa y Latinoamérica, la ENBA contempló en su reglamento la organización de concursos internos celebrados a fin de año, estos concitaron el interés de un numeroso público, tanto que llegan a desplazar a los que hasta entonces eran los más conocidos, los concursos de arte Concha[107]. Aunque entre las recompensas se consignó la entrega de medallas a los autores más destacados, en esa oportunidad la Dirección optó por no entregarlas dado el poco tiempo de aprendizaje. En su lugar se otorgó diplomas de estímulo, también señaladas en el referido reglamento.

Gracias a un artículo periodístico, se sabe que "la mayor parte de estos trabajos representan desnudos tomados del natural y algunos de ellos son verdaderamente notables por su ejecución" (En la Academia de Bellas Artes, 1920, p. 7). Estas breves líneas dejan entrever que, dada la disposición para que las estudiantes ingresaran a la clase de desnudo previo permiso paterno, quizá la mayoría de dichos dibujos hayan sido ejecutados por los alumnos. Las fuentes revisadas no permiten asegurarlo.

Un dato de interés relacionado a lo anterior es que la obra realizada por el alumnado se exhibía en espacios separados (En la Academia…, 1920, p. 7), una vez más se hace patente la primigenia idea de un aprendizaje diferenciado. De esta manera se continuaba con costumbres académicas provenientes de antiguos centros europeos. Este es el caso de la academia francesa que desde el siglo XVIII colocó las pinturas de las mujeres en espacio aparte de las exposiciones anuales, a fin de que sean juzgadas entre sus pares y no las

[107] En general, tanto los concursos de arte Concha como la Academia Concha sufrieron un cambio drástico en cuanto a la difusión dado que luego de la apertura de la ENBA, no volvieron a concitar el interés de los críticos, periodistas, ni de los participantes. Así, poco a poco, la enseñanza del dibujo se orientó a un aprendizaje más técnico.

comparen con la obra masculina (De Diego, 1987, p. 253). ¿Cuál fue el propósito de continuar con este orden espacial en estas primeras exposiciones de la Escuela peruana?[108]

Las alumnas reconocidas fueron María Isabel Arenas, Adela Barrios, Sara Benites, Julia Codesido, Elena Izcue, Ana Justus, Hortencia Lecaros, Juanita Martínez de la Torre, Eugenia Montagne, Isabel Morales Macedo y Juana Porras Barrenechea[109]. El periódico *La Prensa* también distinguió al mismo grupo ya que sus trabajos "revelan una soltura extraordinaria y una exquisita gracia en la línea". Además, el anónimo cronista tuvo palabras aparte para la señorita Ana Justus quien a su parecer "revela un espíritu sereno y hondo y un alto sentido estético" (En la Academia de Bellas Artes…, 1920, p. 3).

En este grupo, la más conocida para la prensa y el público limeño aficionado al arte era Juanita Martínez de la Torre, ganadora del cuestionado concurso de pintura Concha de 1914[110]. Además de ella, otras participantes de esos certámenes que continuaron aprendizaje en la ENBA fueron Ana Manzanares y Carmen Rosa Jaramillo Infante quienes presentaron obra en los certámenes Concha de 1897 y 1914, respectivamente.

No obstante, desde esta primera muestra fue el nombre de Julia Codesido el que empezó a sobresalir. Un comentarista destacó un lienzo en el que la estudiante mostró un rincón del patio de la ENBA y en donde apreció el "fuerte temperamento de colorista; la pincelada es ancha, robusta, *viril*; *parece increíble que una mujer tuviese tanta energía en la expresión*" [cursivas añadidas] (La Escuela de Bellas Artes, 1920, p. 264). De esta manera, se verifica como esas dicotomías entre los valores asociados a lo masculino y lo femenino se trasladan a la apreciación estética, en este caso al diferenciar una pincelada enérgica/masculina frente a otra débil/femenina. No será fácil superar este tipo de opiniones

[108] Curiosamente esto se refleja en la manera en que la crítica limeña comenta las obras, agrupando a la de las mujeres y la de los hombres por separado, aunque conforme avanza la segunda mitad de la década del siglo XX esto se deja de lado y solo se mencionan las obras destacadas.
[109] Además, *La Crónica* consigna el apellido Kofild, el mismo que no forma parte de la lista de 38 alumnas inscritas en el primer año de funcionamiento. Aunque es posible se trate de la estudiante Sophy Schofield.
[110] Ver el capítulo II de esta tesis.

prejuiciosas, en especial, cuando se trataba de comentar una obra sobresaliente, como la de Codesido. En tanto, entre sus compañeros que reciben reconocimiento se encuentran José Alcántara La Torre, Belisario Garay, Emilio Hochkoppler, Alejandro González, Emilio Goyburu, Raúl Pro, Carlos Quispez Asín, Bernardo Rivero, Héctor Spiers, Germán Suarez, Arturo Villalva y Jorge Vinatea Reinoso. Según el material consultado, excepto Germán Suarez y Arturo Villalva, todos ya tenían experiencia en el campo artístico tanto participando en exposiciones como colaborando en medios de prensa.

Otro diario, *La Crónica*, en un breve artículo, luego de resaltar la labor de Hernández destacó, significativamente, solo las creaciones de las alumnas: La sala donde están los trabajos de las señoritas que con gran entusiasmo, asisten a los cursos de la escuela, presentan aspecto simpatiquísimo pues denota que entre nuestras damas el arte serio y verdadero va echando hondas raíces. (En la Escuela de Bellas Artes, 1920, p. 8). A pesar de lo positivo del comentario, es posible distinguir un dato adicional: el prejuicio frente a la obra femenina realizada previa a la Escuela, pues según el articulista, "el arte serio y verdadero" empezaba a cultivarse entre ellas. Es decir, la institucionalización de la práctica artística de las mujeres fue lo que le otorgó a su trabajo plástico la categoría de obra de valía.

Si bien la mayoría de articulistas y críticos coinciden en una postura optimista frente al futuro del arte peruano, uno se mostró reticente al emitir opinión. Este fue el caso del dibujante y escritor Darío Eguren Larrea, quien en su artículo "Los pintores peruanos" hizo un certero estado de la cuestión sobre la problemática cultural en el medio; pues ante el desinterés de las autoridades y del público, reflexionó sobre la disparatada empresa de querer ser artista en el Perú[111]. Aunque a lo largo del texto relató las peripecias que debe afrontar "ese ser", desde la incomprensión familiar hasta la interminable búsqueda de la

[111] Inevitable relacionar este artículo con el escrito por el pintor Francisco Laso en 1859, titulado "Algo sobre Bellas Artes", allí concluía con esta sentencia: "Si se sienten con vocación para las artes y no tienen valor para hacerse ciudadanos de otra nación, dejen, dejen, por Dios, la funesta fantasía de querer ser artistas en el Perú.- Morirán de miseria – morirán de dolor…" (2003, p. 95).

inspiración y el transcurrir del tiempo frente a la obra, un tono esperanzador se asoma casi al terminar el escrito:

> No tenemos ni grandes ejércitos, ni grandes industrias, nuestra única fuerza está en la intelectualidad de nuestros paisanos, que donde van, logran imponerse, y por eso este gesto de la "Patria Nueva", alentando y ayudando a todo lo que sea un valor intelectual, viene a ser como una ventana abierta en una habitación donde nos asfixiábamos. (1920, p. 102)

Interesante el comprobar el entusiasmo depositado en el gobierno de Leguía, que durante esa primera década se comprometió con la ENBA, en especial, cuando se trataba de la participación de profesores y estudiantes en eventos mediáticos como la organización de las celebraciones por la Batalla de Ayacucho.

Mientras Eguren Larrea aludía a los obstáculos que los y las artistas debían superar; otro tipo de dificultades eran sorteadas por un numeroso grupo de mujeres lejanas al entorno de Bellas Artes. Pensando en ellas fue que, durante el mandato de José Pardo, se expidió la Ley N.° 2851 del 25 de noviembre de 1918 que reglamentó el trabajo femenino. Entre las disposiciones se consideró la jornada de ocho horas diarias, una de lactancia, sala cuna para los hijos menores de un año e indemnización por despido injustificado o destitución dentro de los tres meses anteriores o posteriores al parto. Esta ley continúa siendo materia de interés, pues en 1920 un artículo comentaba que ya había sido aplicada por la dirección municipal de Lima, pero ante "la gran cantidad de mujeres que trabajan diariamente en diversas oficinas y talleres" era necesario ponerla en vigencia en todas las gestiones municipales (El trabajo de la mujer en Lima, 1920, p. 1002).

Es así que se inicia la década de 1920, con una clara conciencia de la existencia de una mujer trabajadora en la sociedad limeña. Solo habría de hacer la salvedad de que las trabajadoras siempre habían existido, la diferencia radicaba en dos puntos: primero, el estrato social al que pertenecían, pues no solo eran mujeres humildes sino también de sectores medios de la sociedad; y el segundo punto es que los espacios de trabajo para ellas se habían diversificado debido a la incursión de la modernidad; esto fue posible por la inserción del capital extranjero. Esta variedad de mano de obra femenina es a lo que Maritza Villavicencio denomina la vertiente urbano popular que tuvo como resultado la

incursión de la obrera en el proceso histórico de las tres primeras décadas del siglo XX (1990, p. 36).

De esta manera, las mujeres conseguían, poco a poco, esa independencia económica que anhelaron las ilustradas del Perú del siglo XIX, pero ¿cuánto tiempo debe pasar para que las artistas logren esa independencia económica? Los años que siguen son definitivos para que eso suceda.

4.2.2 La primera exposición oficial

El 17 de enero de 1921 se inauguró la que es considerada por la Dirección de la Escuela, como la primera muestra oficial de este centro, dado que los meses previos estuvieron enfocados, exclusivamente, a la práctica del dibujo a fin de nivelar el conocimiento de la línea en todos los estudiantes. Asimismo, es necesario señalar que en abril de 1920 Sabogal se incorporó a la plana docente como profesor auxiliar de pintura y por ello su influencia se ve reflejada en los tipos indígenas utilizados como modelos y plasmados en los trabajos de los y las estudiantes. A dicho evento acudieron diversas autoridades, entre las que sobresalió el presidente de la República, Augusto B. Leguía, quien se convirtió no solo en uno de los más fieles asistentes a esta ceremonia sino en uno de los anfitriones, pues participó con elocuentes discursos en los que mencionó a artistas peruanos republicanos, felicitó la orientación del arte cultivado en las aulas de este centro y se comprometió a contribuir al buen desarrollo de la Escuela.

Aunque algunas de las 363 obras presentadas por los estudiantes de las clases de dibujo, pintura y escultura fueron consideradas prometedoras, todavía no eran lo suficiente para recibir recompensa; por ello, se decidió suprimir cualquier reconocimiento a manera de incentivo y así lograr un mejor resultado en la siguiente exposición.

Respecto a la temática abordada, la literata y periodista María Wiesse comentó que fueron diversos bodegones, paisajes y figura humana. Añade que entre las telas sobresale la de la señorita Hortensia Lecaros "por su colorido, vigor y nervio." (1921, p. 340). Un artículo que se detiene a comentar con más detalle fue el firmado por el escritor y político Ricardo Martínez de la Torre[112] quien envió sus impresiones a *El Comercio*. Aunque en sus líneas destacó tanto la labor masculina como femenina, es inevitable no reparar en el mayor espacio dedicado a la producción ejecutada por las estudiantes y, en especial, a Julia Codesido de quien dice:

> Nos dirigimos al salón de Dibujo. Allí también el señor Sabogal ha sabido cosechar abundantes frutos. La señorita Julia Codesido es una de las mejores alumnas y la que más ha aprovechado las lecciones del maestro: es una discípula fiel y auténtica, sus retratos y figuras hábilmente interpretadas *parecían a primera vista dibujadas por el mismo Sabogal* [cursivas añadidas]. La felicito sinceramente. (1921, p. 6)

Aunque la opinión es halagadora, este párrafo mantiene un rasgo de la postura relacionada a una crítica de arte sesgada, vigente por varios siglos y que tiene su mayor despliegue durante el siglo XIX cuando las mujeres empiezan a participar en los salones europeos y en las exposiciones latinoamericanas. Nos referimos a la idea de que el mérito de una obra femenina dependía de su vínculo a una producción masculina. De ello trata Marián Cao cuando señala que la obra de las creadoras ha sido sometida "a la criba del paradigma" (2000, p. 23), selección que podría operarse a partir de confrontarse con la producción ejecutada por el padre, el amigo, el amante o el maestro. Se destaca así, la limitada percepción a la obra realizada por una mujer y su supuesta dependencia a la de un hombre.

En el caso de Codesido, su sobresaliente obra fue valorada a partir de la de su maestro Sabogal, detalle a destacar dado que Martínez de la Torre hizo este énfasis comparativo solo con la obra presentada por ella. Por lo tanto, aplicó este criterio de semejanza con lo que consideró lo mejor de la exposición. En este asunto, parece pertinente traer a colación lo señalado por María Wiesse cuando expresó que le parecía "poco

[112] Ricardo Martínez de la Torre, amigo de José Carlos Mariátegui, publicó el libro *Apuntes para la interpretación marxista de la historia social del Perú* (1949) donde reunió valiosa documentación sobre movimientos sociales. En sus páginas también es interesante el apartado dedicado a su apreciación sobre el arte. Además, era hermano de la pintora, Juanita Martínez de la Torre, estudiante de la ENBA.

acertado" juzgar la obra de estos estudiantes como si se tratase de "artistas ya cuajados" (M. W., 1921, p. 339). Al ser Codesido una alumna, se encontraba en un momento de búsqueda para definir su propia personalidad artística y por ello era natural que se encontraran coincidencias tan marcadas. Asimismo, este comentario constata que el talento de Julia Codesido fue reconocido desde el inicio de su aprendizaje en Bellas Artes. Lo cual no es casual dado que, además de su previo adiestramiento en el dibujo como alumna de Teófilo Castillo, se debe tener en cuenta su experiencia cultural gracias a sus viajes y estancias en Europa debido a los deberes diplomáticos de su padre (Cornelio, 2010); lo cual, sin duda, amplió su conocimiento artístico al tener contacto con arte de distintas épocas y lugares. En tanto, otro elemento igual de relevante era la madurez que poseía Codesido dado que cuando ingresó a Bellas Artes tenía 36 años, eso explica su seguridad en labrarse su futuro profesional.

Aunque no se conoce la edad de todas las ingresantes, se tienen los datos de las tres más activas alumnas de la primera promoción (Saco, Codesido e Izcue), cuyas edades de ingreso a la Escuela fluctúan entre 37 y 30 años. Este es un factor que debe considerarse dado que no solo se relaciona al compromiso en su desempeño como estudiante sino también al poder de decidir por su futuro, ya sea profesional o personal.

Este es el caso de Elena Izcue quien tenía 30 años cuando ingresó a la Escuela y ya contaba con varios años de experiencia laboral como profesora de dibujo en centros escolares y, por lo tanto, poseía cierta independencia económica que le permitió decidir el rumbo de su carrera profesional. Su historia de vida, marcada por su nacimiento ilegítimo y la temprana muerte de su padre, hicieron que, desde joven, tanto ella como su hermana Victoria[113] se dedicaran a la carrera pedagógica y desde allí tuvieran contacto con ideas relacionadas a las artes aplicadas (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 27). Desde esa práctica en

[113] Elena y Victoria eran mellizas y compartieron el amor por el arte. Ambas trabajaron en estrecha coordinación durante toda su vida; mientras Elena creaba, Victoria ejecutaba el proyecto a partir de su conocimiento de diversas labores manuales "que iban desde la costura y el bordado hasta la talla en madera" (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 27). A esto se añade que Victoria también ingresó a la ENBA aunque solo registró matricula en 1923.

el aula escolar fue que, Elena manifestó su interés por el arte del Perú antiguo; lo que será su carta de distinción dentro de Bellas Artes.

4.2.3 La exhibición del Centenario

La muestra inaugurada en enero de 1922 tuvo como telón de fondo un año de gran significado para la historia peruana, pues en julio de 1921 se celebró el Centenario de la Independencia y, como habían hecho otras naciones latinoamericanas, el gobierno planificó diversas actividades. Sin duda, la inauguración de la plaza y el monumento al libertador José de San Martín[114] fueron las que más expectativa concitaron.

A esta efeméride asistieron 29 delegaciones de diversas naciones y los residentes en el Perú de algunas de ellas se organizaron y obsequiaron al Estado peruano obras representativas, tales como el reloj del Parque Universitario (Alemania), el Monumento a Manco Cápac (Japón) y el Arco de la amistad (España). Entre ellos el Museo de Arte Italiano es el que directamente se vincula con el quehacer y el consumo de las artes plásticas dentro de un recinto, pues el edificio y la colección pictórica, de alrededor de doscientas obras de artistas italianos contemporáneos, constituyen uno de los más exquisitos obsequios que se colocaron entonces en la capital peruana (Borsellino, 2013, p. 102). Estos presentes fueron inaugurados en los siguientes meses e incluso años, dado que las celebraciones se extienden a 1924 cuando se conmemoró el Centenario de la batalla de Ayacucho, victoria que marcó el final del dominio hispano en América del Sur.

El movimiento artístico y cultural generado por el centenario de la independencia significó para los aficionados al arte y para los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, una oportunidad para observar diversas propuestas de artistas nacionales y extranjeros. Una de las exposiciones organizadas en esos días fue la muestra individual llevada a cabo por

[114] Para un conocimiento pormenorizado de la historia de este monumento ver "El proyecto estatal para erigir el monumento al libertador José de San Martín, Lima (1904-1921)" de Rodolfo Monteverde, en *La independencia peruana como representación. Historiografía, conmemoración y escultura pública* (IEP, 2016).

José Sabogal en el Casino español. Exhibición en la que mostró "su adhesión al criollismo" con obras inspiradas en temas tradicionales limeños, pero también del interior del Perú (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 36).

Aunque el grueso de los estudiantes de la ENBA no participó en los preparativos de esta fiesta nacional dada su inicial formación, este centro oficial de arte estuvo representado por Daniel Hernández quien pintó *Saludo al presidente Leguía* (1921), lienzo en el que se observa a las comitivas de los países invitados extender al mandatario su felicitación por el Centenario de la Independencia peruana, y por Elena Izcue quien, con el auspicio del Ministerio de Instrucción, presentó un ambicioso trabajo en el Museo Nacional.

Esta experiencia artística tuvo como antecedente una exposición escolar de 1919 que había sido organizada por el inspector de instrucción del Centro Escolar de Mujeres, y que ha sido señalada por Majluf y Wuffarden como una obra de arte total, pues el salón incaico reunía:

> En un solo ambiente, tanto la ornamentación arquitectónica, como el mobiliario y todos los accesorios, confirmaban la multiplicidad de posibilidades que ofrecía el uso de estos motivos: portapapeles, tinteros, cenefas, zócalos, tapices, pantallas, cojines y cortinas, además de un sillón, un armario y una mesa de madera pirograbada y pintada llevaban el sello de los diseños ornamentales que venían estudiando en el propio Museo Nacional (1999, p. 68).

Los autores acotan que, si bien se le denominó salón incaico, en ese espacio se apreciaron objetos de diversos "estilos precolombinos" y con ello las hermanas Izcue sentaron el mejor precedente de la aplicación del arte del Perú Antiguo al mundo contemporáneo. A partir de este salón, el nombre de Elena Izcue no dejará de ser mencionado en las siguientes exposiciones de la ENBA.

A esto podría añadirse que el interés del presidente Leguía por la producción artística era amplia, pues no solo se limitó a promocionar el arte académico sino también le otorgó valor a la creación plástica artesanal. Así, a propósito del salón incaico, concebido y realizado por las hermanas Izcue, los tejedores de Cotahuasi (Arequipa) elaboraron una

alfombra. Tras el evento y por gestión de Leguía, dicha alfombra fue trasladada a uno de los salones principales del Palacio de Gobierno, lo cual significó un gran impulso a "una artesanía que se encontraba languideciente" (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 68).

Transcurrido el año, llegó el día de la inauguración de la tercera muestra en la ENBA, allí Daniel Hernández señaló el procedimiento con el que se había guiado a los estudiantes:

> En el dibujo, en pintura y en la escultura se ha inculcado a los alumnos sobre todo, la precepción de la forma para producirla, valiéndose de los medios más concretos y simplificados. Se les ha exigido ante todo interpretar la expresión, la vida y el carácter de la que deben representar, de proceder sobriamente, por grandes masas, para evitar la frívola preocupación de detalles superfluos como también el empleo de minuciosos y triviales procedimientos que tienden a rebajar al arte.
>
> La seguridad del trazo, la sinceridad de la visión, la observación de las múltiples contingencias que se presentan delante del natural, son estas las condiciones fundamentales que nos aplicamos a fomentar en los alumnos y puedo afirmar que, en la mayoría de los casos, el espíritu de asimilación que éstos muestran, hace posible esperar que en breves años se podrá vanagloriar el Perú de poseer un selecto número de artistas de los dos sexos que harían honor a su patria. (En la Escuela Nacional de Bellas Artes. Segunda…, 1922, p. 2)

En las líneas precedentes es destacable el énfasis por quedar asegurado el espíritu de la Escuela, sintetizado en dos aspectos válidos para las tres disciplinas: educar la personalidad del artista observando la naturaleza y buscar captar lo más resaltante de ella, sin detenerse en falsos adornos.

Por su lado, Leguía pronunció un discurso en el que valoró la pródiga naturaleza del Perú, pues ha visto nacer y florecer talentos pictóricos como los de Ignacio Merino, Francisco Laso, Luis Montero y Carlos Baca Flor (En la Escuela de Bellas Artes, 1922, p. 8). Es interesante recalcar el nombre de estos artistas para la historia del arte peruano dado que además que todos eran hombres, los tres primeros pertenecían a la primera generación de pintores académicos activos desde la primera mitad del siglo XIX mientras que, el único pintor todavía activo en Europa era Carlos Baca Flor. Por ello, esta selección resulta sintomática, pues Leguía dejó de lado a los artistas que para entonces trabajaban en suelo peruano y prefirió destacar a los fallecidos y a un único pintor vivo pero que estaba, por

completo, desconectado del Perú[115]. Pero retomemos el discurso de Leguía, pues sus palabras comprenden también un compromiso: "También tengo el propósito de contribuir en la forma más eficaz a la terminación de este edificio, y a proveer a sus claustros, evocadores de laboriosidad y arte, de los elementos que la enseñanza pictórica y escultórica requiere" (En la Escuela de Bellas Artes, 1922, p. 8).

El número de trabajos presentados, algo más de quinientos, demostraban la esforzada labor del alumnado que fue recompensada con la entrega de diplomas a los más destacados, mientras que, a otro grupo, a manera de estímulo, se les mencionó en la ceremonia. Entre las alumnas que obtuvieron diploma en la clase de dibujo se encuentran Julia Codesido, Elena Izcue, Rosa Hurwitz, María Rávago y Teresa Carvallo. Entre ellas solo Codesido obtuvo diploma en la clase de pintura, en tanto Carmen Saco también fue reconocida con una mención en la clase de escultura. Además de Codesido, Izcue y Saco, Teresa Carvallo será una de las pintoras que continuarán con su proceso creativo a lo largo de su vida. Vinculada al grupo indigenista, Carvallo fue una de las colaboradoras de la revista *Amauta* (Majluf, 2019, p. 142) y, con posterioridad, formó parte del Instituto de Arte Peruano creado por José Sabogal en 1931, a fin de estudiar y valorar el arte popular (Villegas, 2020, p. 37).

En cambio, otra de las mencionadas se dedicó a la enseñanza escolar. Este es el caso de María Rávago, cuya historia de vida brinda la oportunidad de pensar en otras posibilidades laborales que las egresadas de Bellas Artes pusieron en práctica para continuar vinculadas con las artes plásticas: la enseñanza (García y García, 1924, p. 549). A diferencia de la carrera artística, la docencia impartida por mujeres era una posibilidad laboral más "natural" dada la larga tradición que existía entre mujer y enseñanza, pues se entendía como un quehacer vinculado al rol maternal. Tal y como se ha desarrollado en el tercer capítulo de esta tesis. Sobre este asunto es pertinente contrastar que a diferencia de

[115] Algo de destacar es que Baca Flor fue el único artista que antes que falleciera contaba con dos biografías en nuestro medio. En los últimos años la obra de Baca Flor ha concitado el interés en publicaciones como la realizada, a propósito de la retrospectiva organizada por el MALI en el 2012.

los artistas nacionales y extranjeros que tuvieron en la enseñanza del arte una alternativa de ingreso económico desde el siglo XIX, el aprendizaje en la ENBA fue lo que les permitió a las mujeres incursionar, con amplitud, en este campo laboral específico, ya sea de manera particular o formando parte de una plana docente en algún centro de educación escolar. Esta posibilidad de desempeño laboral fue también observada por Daniel Hernández quien, en su discurso inaugural de 1923, planteó la propuesta del ingreso de los egresados de la ENBA como docentes de arte en las escuelas dado que era una materia impartida en todos los centros de formación básica (Llovacar, 1924, p. 1). Fue loable la preocupación expresada por Hernández quien era consciente de las limitaciones del ámbito artístico limeño en el que, difícilmente, todos los egresados podrían vivir de la venta de su producción.

4.2.4 Una escultora sobresaliente

A pesar de la reticencia de los críticos por mencionar el nombre específico de alguno de los estudiantes, pues todavía se encontraban en una etapa formativa, en la exposición de 1922 es posible encontrar comentarios que apreciaron el avance de alguno de ellos, en especial, en la disciplina escultórica.

Así, por ejemplo, Clovis inició su comentario: "No querría citar nombres, tanto porque algunos todavía necesitan más madurez y más esfuerzo, cuanto porque no querría caer en omisiones" (1923, p. 1). No obstante, la admiración por Ismael Pozo hizo que cambie de opinión y se anime a reconocer su mérito y solicitar protección gubernamental para que se le ofrezca la ejecución de obras destinadas a espacios públicos. No resulta extraño que la calidad de Pozo haya causado grata impresión dada su previa formación, primero, en la Academia Concha y luego en la Escuela de Artes y Oficios. Con los años, Pozo fue uno de los primeros escultores formado en suelo peruano que obtuvo reconocimiento.

Una trayectoria distinta ha tenido la obra de su compañera de aula, Carmen Saco, quien a pesar de que en esos años de la década del veinte era frecuentemente mencionada, con posterioridad, su nombre ha sido casi relegado de la historia del arte peruano. De su participación en la muestra de 1922, un anónimo comentarista de *El Comercio* escribió de manera entusiasta.

> Es casi seguro que por primera vez se hace conocer entre nosotros el valeroso exponente que la mujer brinda en la escultura, arte pleno de dificultades y que siempre se creyó que fuera del dominio único del hombre. No ha resultado cierta esa aseveración y las obras que expone Carmen Saco, llenas de vida, de movimiento y de gracia, prueban, una vez más, que la mujer vence en toda la línea en cualquiera de los senderos de la actividad humana, en que se la coloque y lo único que necesita es *una oportunidad feliz* [cursivas añadidas] (Benéficos resultados…, 1923, p. 8)

El articulista no se equivoca. Carmen Saco destacó no solo por ser la única mujer inscrita en la disciplina escultórica sino por su calidad plástica que llegó a ser reconocida por José Carlos Mariátegui con quien compartió labor en la revista *Amauta*[116].

Sirva esta breve referencia a la obra de Carmen Saco para hacer un paralelo con las primeras escultoras de dos países vecinos: Rebeca Matte en Chile y Lola Mora en Argentina quienes, a pesar de los obstáculos relacionados a una visión tradicional de la mujer, lograron tener un sitial en el arte de sus respectivos países, prestigio del pasado que no ha sido olvidado en el presente.

Pero retomemos el artículo de *El Comercio*. Casi al terminar y luego de mencionar a un grupo de alumnas de la sección pictórica[117], el articulista concluye con estas líneas:

> En suma, puede decirse que tenemos asegurada nuestra Escuela de Arte y que la mujer limeña con esa facilidad tan grande que tiene para asimilarse a lo que se le enseña con verdadera devoción y marcándole derroteros fijos y certeros está en el sendero que la conducirá á los dominios del más lindo arte que puede dominar la mano inteligente y la mirada profunda. (Benéficos resultados…, 1923, p. 8)

[116] Más que una colaboradora circunstancial, Carmen Saco fue una artista políticamente comprometida y parte del equipo de *Amauta*. Una carta del copiador del archivo de José Carlos Mariátegui certifica este vínculo al encargarle, próxima a emprender un viaje a Europa, se vincule con grupos de vanguardia con los que la revista pueda establecer contacto. Al final, se despide de ella como "amigo y camarada" (Mariátegui, 1928).

[117] Ellas son Rosa Angélica Romero Sotomayor, Elena Izcue, Rosa Belon García, María Rávago Velarde, Julia Codesido, Teresa Carvallo, Laura Zegarra, Sara Benites Cuevas y Rosa Hurwitz.

No fue la primera oportunidad en que la habilidad artística de las peruanas era resaltada. Sin duda, la que más abordó este asunto fue Elvira García y García quien durante la década de 1920 publicó artículos relacionados a la actualidad nacional e internacional en la revista *Mundial* y en el periódico *El Comercio*.

En sus artículos García y García, abarcó distintos asuntos en los que buscó reivindicar y difundir la labor femenina y es por ello que varias de sus colaboraciones son útiles para contextualizar la presente investigación. Precisamente, a escasos días de inaugurarse la exhibición de la ENBA, la autora destacó la habilidad creativa de las mujeres en un artículo a propósito de una exposición femenina celebrada en Nueva York; allí escribió que las peruanas están "dotadas de cualidades artísticas excepcionales", las mismas que tienen un amplio campo de acción en la variedad de trabajos de costura, pintura y pirograbados (1923a, p. 3).

Las palabras de la autora toman un giro importante, pues más allá de referirse a estas habilidades artísticas como símbolos de distinción, las propone como facultades para hacer frente a las adversidades de la vida. Es decir, para Elvira García y García eran quehaceres que le retribuirían ingresos económicos y como consecuencia de ello, su inserción dentro de un sistema laboral que la beneficiaría a ella y a los suyos.

Recuérdese que ya en el último cuarto del siglo XIX varias peruanas hacían uso de sus habilidades para la costura y otras labores a fin de contribuir al sostén de su hogar. Al respecto, es interesante observar cómo las labores asociadas a la aguja podían ser diametralmente opuestas según la condición social de quien las ejecutase; así, mientras que un grueso grupo de mujeres lo practica como una actividad de sobrevivencia, para otras en cambio el manejo de exquisitas técnicas las hacía merecedoras de reconocimiento dentro de su entorno privado pero también del beneplácito del público cuando exhibían sus labores de mano en las exposiciones nacionales, tales como las organizadas por el Gobierno en 1869 y 1872.

A propósito del trabajo femenino, es necesario recalcar que esas primeras décadas del siglo XX fueron decisivas para la incursión de la mujer al espacio público dado que en varios países europeos y latinoamericanos se intensificó el empleo de la mano de obra femenina en las fábricas y en lugares administrativos y comerciales (Perrot, 1993). De esta manera, a los oficios en los que mujeres de condición humilde se habían dedicado mucho tiempo antes —tal es el caso de la venta de productos en la calle— se le añade la posibilidad de dedicarse a otras ocupaciones que necesitaban de mayor preparación y en el que un numeroso grupo de mujeres de clase media ampliaron su perspectiva de acción (Villavicencio, 1990, p. 36), ritmo que se detenía cuando contraían matrimonio.

Al respecto, un artículo publicado en la revista *Cinema* resulta revelador en cuanto al pensamiento que regía en muchos de los hombres y, seguramente, mujeres de la época. Con el título "Del hogar a los talleres", un anónimo autor expresó su admiración por el trabajo como una actividad impulsora para la mujer. Incluso, enfatizó que hay empleos destinados a ellas "debido a su constitución física" y que los hombres habían acaparado, tales como los relacionados al telégrafo, correo, telefonía, tipografía y venta en casas comerciales. Sin embargo, este mensaje de apertura por la actividad femenina se trastocó al final del artículo cuando formuló una interrogante en tono poético: "¿Por qué tu ensueño, aquel ensueño, perpetuamente emboscado en tu corazón, no ha de saltar un día en tu camino y robarte y hacerte suya, y entregarte a ti, todo tuyo, como los príncipes azules de los cuentos y las leyendas? Espera, Mimí y trabaja…" (1908, p. 103).

Aludiendo a una ficticia interlocutora, el cronista la alienta a seguir su jornada laboral mientras espera la llegada de "un príncipe azul" que la redimirá; ese personaje de cuento de hadas será el hombre que se casará con ella y la sacará de los talleres para devolverla al hogar. Es decir, se concibe el trabajo como un espacio de tránsito mientras llega esa figura masculina que pondrá todo en su lugar.

En tanto estas ideas entrecruzadas convivían en la época y repercutían en la realidad social de las mujeres, en el caso de la pintura otros cambios empezaban a operar dentro del espacio de la Escuela de Bellas Artes. Así lo deja saber el articulista Urashima quien, luego de destacar a un grupo de alumnos[118], dice sobre el conjunto de obras:

> Todas las razas que pueblan esta dilatada sección del Continente desfilan en los óleos, los "crayons" y las esculturas de la Escuela de Bellas Artes, que ha impreso una orientación eminentemente nacionalista a la labor artística de sus alumnos. La raza de bronce, dura para el trabajo, recia como roca para las adversidades que no le conceden tregua alguna, que no le perdonan y con las que nunca capítula […]. El criollo de tez ligeramente tostada por el sol, con los músculos faciales en continuo movimiento por efecto de las inquietudes que bullen en su espíritu siempre encendido […]. El negro y el zambo con sus peculiaridades y los mil tipos más que alientan en nuestro suelo y en los que se han amalgamado distintas razas. (1923)

De esta manera Urashima acierta en distinguir la variedad de razas, el mestizaje que las propuestas de Sabogal y Piqueras Cotolí promovieron desde la Escuela. Algunas fotografías del archivo fotográfico de la ENBA permiten observar los rostros anónimos de hombres, mujeres y niños que fueron perennizados por esa primera generación de artistas formados en suelo peruano (Figura 24).



Figura 24. Trabajos de estudiantes en panel de exposición. *Circa* 1923. Archivo fotográfico ENSABAP.

[118] Ellos son: Julia Codesido, Elena Izcue, Carmen Saco, María Rávago Velarde, Rosa Hurwitz, Teresa Carvallo, Amadeo Latorre, Germán Suárez, Alejandro Gonzales, Ismael Pozo, Jorge Vinatea Reinoso, Arturo Villalba Oliva, José Martínez y Héctor Spiers.

4.2.5 Cuatro alumnas destacadas

A diferencia de los años anteriores en los que Daniel Hernández utilizó un esquema para presentar sus discursos para agradecer al gobierno, destacar el trabajo de los alumnos y hacer un recuento de lo realizado durante el año de estudio transcurrido, en la exposición de 1923, el director compartió proyectos para el mejor funcionamiento del centro y la mayor proyección del arte en Lima.

Entre sus anuncios destacó la idea de organizar un salón de arte, pues según expresó, ya se distinguían personalidades artísticas entre ese grupo de primeros estudiantes; dicha muestra se llevaría a cabo en espacios de la misma Escuela:

> El local para las exposiciones existe en la Escuela misma, la antigua capilla es suficientemente amplia para el objeto a que se la destina y puede servir igualmente de sala de conferencias y sobre todo de conciertos lo que produciría una renta con toda seguridad; dinero que podría ser empleado en la refacción de algunas secciones de la Escuela que están en ruinas. (Llovacar, 1924, p.1)

En esta cita destaca la capacidad administrativa de Hernández con la cual intentó sobrellevar los problemas de infraestructura del exconvento de Las Recogidas. Asunto que también fue comentado por un acucioso articulista, del que se extraen las siguientes líneas:

> Aún sigue en su antiquísima casa de San Ildefonso, la Escuela de Bellas Artes. Hace ya cinco años que se fundó, merced al entusiasmo de un grupo, y entonces se pensó en mil reformas e innovaciones, encargando el trazo del plano a Píqueras Cotolí. El Gobierno, la prensa, el público en general, recibieron, con gran júbilo la noticia. Después de cinco años, ya todo ello pasó. Ni entusiasmo, ni obra, ni nada. (S, 1924a, s/p)

Si existía la solicitud para remodelar, voluntad de la dirección y un proyecto ejecutado por Píqueras Cotolí, ¿por qué entonces no se llevaba a efecto? S. señaló que la culpa recaía en la desidia de las autoridades. Lo cual deja notar el conveniente manejo en relación a la ENBA, pues se utilizó la plataforma institucional para promocionar al gobierno de la Patria Nueva en eventos que recibían cobertura mediática; pero, al parecer, no sucedía lo mismo con estos asuntos internos, cotidianos, con los que tenían que lidiar docentes y estudiantes.

Otra de las iniciativas que planteó Hernández fue la referida al futuro crecimiento artístico y laboral de los estudiantes y la manera cómo el arte podría contribuir al conocimiento del Perú. Para lo cual planteó:

> Conjuntamente con estas exposiciones que pondrán en evidencia nuestro naciente desarrollo artístico podemos también iniciar lo que se llama bolsas de viaje que se conceden como premio a los alumnos más sobresalientes al fin del curso. Sabido es que el interés sobresaliente del Perú se manifiesta sobre todo en las regiones elevadas, en los departamentos del interior. (Llovacar, 1924, p. 1)

El beneficio sería también para el país, pues esos lugares desconocidos del interior del Perú serían "descubiertos" a través de los pinceles de la primera generación de artistas formados académicamente en suelo nacional. No era una novedad esta fórmula de difusión de los rincones más alejados del país a partir de la imagen, pues ya desde el último cuarto del siglo XIX, revistas como *El Perú Ilustrado* cumplieron con este cometido al incluir grabados en los que se apreciaban paisajes de la costa, sierra y selva.

Aunque la propuesta era renovadora, al parecer no llegó a implementarse y se recurrió al trabajo de campo en lugares cercanos. De esta época es la fotografía de una salida de estudio a la pampa de Amancaes, conocido lugar situado en el distrito del Rímac, a donde se desplazó un numeroso grupo de estudiantes encabezado por Daniel Hernández. Solo a uno de ellos se le aprecia, a manera de "prueba", posando al lado de una pintura en su caballete (Figura 25).



Figura 25. Daniel Hernández y alumnos en la pampa de Amancaes.
Archivo ENSABAP.

Esta imagen es elocuente respecto a la división de espacios de aprendizaje, pues es notoria la ausencia de mujeres en este trabajo de campo. Si fueron excluidas, convocadas y no asistieron o si se organizaron otras salidas en las que ellas participaron; no se cuenta con esa información visual ni escrita. De igual manera, esta foto es interesante de contrastarla con aquella publicada en 1909 en la que, a propósito de una clase al aire libre del taller de Teófilo Castillo, se perennizó a un grupo de mujeres que pintaban y tomaban apuntes en la playa[119].

También resulta relevante conocer que años después este pedido de viajes de estudio seguía sin ser oído, pues en 1927 un grupo de estudiantes entregó un memorial al presidente Leguía en donde solicitaban además de la bolsa de viaje para estancias en diversos lugares del interior del Perú, becas a Europa, plazas docentes en escuelas, la contratación del Estado para ejecutar obras dentro y fuera del país (Memorial de los alumnos…,1927, p. 10). Esta iniciativa estudiantil que reunía las ideas planteadas por Hernández en anteriores memorias anuales, estaba firmada por un numeroso grupo de estudiantes, por ejemplo, el diario *La Crónica* consignó el nombre de veinte pero hizo la salvedad que eran muchos más los firmantes que se adhirieron a esa solicitud. En dicha lista y en el tenor del memorial era evidente que la solicitud era realizada solo por estudiantes hombres, pues en la redacción se alude a los "alumnos destacados", "alumnos egresados"; lo cual difiere de la usual manera de referirse al alumnado de la ENBA, poniendo énfasis en diferenciar el sexo de los estudiantes.

Luego de la difusión del memorial, Hernández expresó su total apoyo a los estudiantes, "pléyade de buenos muchachos, estudiosos, inteligentes", que necesitaban ser protegidos por el Gobierno y por particulares para que la ENBA cumpliera el rol de "madre y cultivadora perenne del arte peruano" (Escudero, 1928, p. 15). Días después, en la ceremonia anual, Leguía se comprometió a facilitar "las excursiones" dado que del contacto "con nuestra naturaleza privilegiada y diversidad de costumbres en la costa, la sierra y la

[119] Ver la Figura 2 de esta tesis.

montaña han de surgir interpretaciones admirables" (La brillante actuación de ayer…, 1928, p. 6). Además de este ofrecimiento verbal no se cuentan con mayores datos sobre la realización de estos viajes de estudio y dado el interés de Hernández porque se llevará a cabo es evidente que si el Estado hubiera cumplido el ofrecimiento, esto hubiera sido destacado en la memoria anual y replicado en la prensa.

No obstante, existían otros motivos de inspiración que podían localizarse en espacios más "adecuados" para las estudiantes, tales como colecciones particulares o museos. Esa búsqueda fue la emprendida por una de ellas. En la memoria de 1923, Daniel Hernández la destacó así:

> Me es grato mencionar a la señorita Elena Izcue que ha emprendido una serie de dibujos decorativos de carácter incaico. Esta feliz iniciativa merece ser protegida debidamente porque tiende a crear un tipo de decoración verdaderamente nacional que será muy apreciada en el extranjero. (Llovacar, 1924, p. 8)

Ante estas alentadoras palabras no resulta casual que Izcue se hiciera acreedora, junto con Codesido y Saco, de diplomas de estímulo. Aliciente que preludia la destacada actividad artística que las tres tendrán en los siguientes años.

Otros nombres femeninos que se dieron a conocer ese año fueron los de Laura Zegarra, Teresa Carvallo, María Rávago, Rosa Hurwitz, Berenice Villegas, Rosa Belon García y Sara Benites Cuevas.

Este año fue un crítico quien, bajo el seudónimo de Llovacar, se ocupó con especial interés de esta exposición de la ENBA. En su comentario se detuvo a reseñar el trabajo de Codesido, Carvallo y Saco. La primera de quien escribió fue Julia Codesido:

> es indiscutiblemente la primera alumna de la Academia, de exquisito sentimiento artístico, estudiosa e inteligente, es la única que ha tratado en forma convincente el desnudo, como lo demuestra su óleo "La dama del cigarrillo", pleno de frescura y veracidad y en el cual la armonía del colorido realza la suavidad de las líneas y el ambiente. (Llovacar, 1924, p. 8)

En el artículo se reprodujo el lienzo y aunque la foto no permite dar detalles, dado que apenas es posible observar el cuerpo desnudo de una mujer recostada sobre un diván.

En cambio, sí es posible destacar que el tema era ajeno al indigenista. La segunda estudiante que llamó la atención de Llovacar fue Teresa Carvallo de quien destacó: "el vigor de sus pinceladas y en el carácter de sus cabezas entre las que vimos una de indio verdaderamente notable por la expresión" (1924, p. 8).

Sobre la mención de Codesido y Carvallo es pertinente destacar que ambas formaron parte del núcleo indigenista liderado por José Sabogal y, para el investigador Jorge Falcón, ellas junto con Carmen Saco, Elena Izcue y Beatriz Neumann[120] son consideradas como "el brote artístico" representativo de las 38 ingresantes en 1919 (1987, p. 31).

Para finalizar la apreciación de Llovacar sobre esta muestra, denominó a Carmen Saco como "la mejor exponente de nuestros noveles escultores". Opinión sustentada en obras como *Mislica* y un friso incaico, del que señala: "sin estilizar el arte incaico —como lo hacen determinados mercantilistas— ha sabido dar una sensación de fuerza y veracidad tratando los motivos con primitiva sencillez que es en ella característica." (1924, p. 8). Sobre este comentario es necesario detenerse en la relevancia del término primitivo para definir la propuesta de Saco, pues para las artes plásticas de los primeros años del siglo XX significará el rompimiento con lo occidental. Así, desde Europa se difundió el aprecio que artistas como Pablo Picasso tenían por objetos producidos por culturas alejadas de la tradición europea en los que "la expresividad emocional de su colorido y composiciones" (Mujica, 2005, p. 9) primaban. Desde esta perspectiva, resulta pertinente el vínculo que Llovacar hizo de las particulares formas escultóricas de Saco con el arte realizado en el Perú Antiguo.

[120] Sobre esta estudiante ver el capítulo V de esta tesis.

4.2.6 Un triunfo compartido

Luego del Centenario de la Independencia, 1924 fue otro año de especial significado para el Perú, pues se conmemoró la Batalla de Ayacucho. Lucha que se libró el 9 de diciembre de 1824 y con la que concluyó el poder de la corona española en los países de América del Sur. Es por ello que, este evento inspiró la organización de diversas actividades y también la publicación de álbumes y textos realizados tanto por el gobierno como por iniciativa particular, tal es el caso del folleto *Homenaje de la obra la Campaña de Ayacucho al centenario de la libertad sud-americana* de Emilio Gutiérrez de Quintanilla en el que brinda uno de los escasos datos sobre Teófila Aguirre, la primera artista que plasmó ese asunto histórico en la pintura peruana (Pachas, 2010, p. 294).

En lo que se refiere a la infraestructura de este centro de estudios, este año de 1924 también es significativo, pues se concluyó la fachada de la ENBA (Figura 26). Hecho de gran relevancia dado que sería la parte visible y que, de manera permanente, identificaría a la Escuela. Sobre ella trata Héctor Escobar cuando analiza el motivo principal sobre la base de uno de los "nombres" con los que fue identificado el presidente:

> El Wiracocha es Leguía, creador de la Patria Nueva, poder y mando de todo lo existente: el que hace surgir un nuevo orden y terminar otro. Al mismo tiempo es el organizador de la creación, de los nuevos cuatro suyos. Esta idea se refuerza con el uso del Escudo Nacional del Perú en el torso del Dios del Báculo: Leguía es el creador de la nación, de la patria nueva. A su vez, los báculos simbolizan la autoridad y el poder. Y todo lo anteriormente descrito adornado con las bordas españolas. Como una manera de articular todos los tiempos del Perú en un solo espacio: lo andino prehispánico, lo español y a la realidad indigenista actual (pp. 46, 47).

Sugerente lectura simbólica del poder político de Leguía fundido al muro del recinto que alberga al primer centro oficial de arte. De esta manera, se vincula la línea histórica y artística del Perú, pues a la construcción virreinal se le suman la iconografía del Perú Antiguo y el uso republicano del espacio como Escuela de Bellas Artes.



Figura 26. Manuel Piqueras Cotolí. Fachada de la ENBA. *Circa*, 1924. Archivo fotográfico ENSABAP

A propósito de la temática nacional, Leguía, quien estuvo presente en la ceremonia de la ENBA de ese año, dijo estar complacido por la orientación del centro de enseñanza y enlazó ese momento del arte peruano con una de las etapas más significativas y productivas en la historia del arte universal:

> Renace nuestro país a una nueva existencia y la evolución renovadora que impulsa sus energías, hasta hace poco inertes, se manifiesta también en las artes plásticas con la creación de un genuino estilo nacional, inspirado en motivos antiguos, incásicos y coloniales, como el Renacimiento resucitó la afición por los modelos clásicos. Mi gobierno pronto siempre a estimular toda tendencia hacia la afirmación de nuestra nacionalidad, no omitirá esfuerzo alguno para impulsar estas manifestaciones estéticas, convencido de la trascendental significación que tiene el Arte en la vida de los pueblos. (En la Escuela Nacional…, 1925, p. 8)

Si el Renacimiento florentino había significado el virar al pasado para nutrirse del arte realizado por griegos y romanos, el renacimiento de las artes peruanas implicaba inspirarse en el Antiguo Perú y en el virreinato; con ello valoró y equiparó la relevancia de las dos propuestas llevadas a cabo por Sabogal y Piqueras Cotolí pero también ensalzó su propio protagonismo en este "renacer" dado que era durante su gobierno que se lograba materializar tal propuesta plástica.

A diferencia de 1921, en que los estudiantes no tuvieron mayor participación en las actividades dada la reciente apertura de la Escuela. En 1924 fue distinto, pues profesores y alumnos participaron en los preparativos de este Centenario, para lo cual se les destinó dos salas del Palacio de gobierno para que fuesen acondicionadas artísticamente a fin de recibir a las delegaciones diplomáticas.

Así, mientras Piqueras Cotolí diseñó una arquitectura efímera neoperuana, José Sabogal y Daniel Hernández tuvieron a su cargo la decoración pictórica que consistió en un conjunto de composiciones que generaban "un armonioso diálogo entre la arquitectura y lo abigarrado de su decoración pictórica y escultórica perfectamente integrada al conjunto. La secuencia de lienzos allí desplegada comprendía escenas anecdóticas, alegorías y episodios centrales del pasado peruano" (Wuffarden, 2018, p. 71).

Entre los alumnos seleccionados para este encargo oficial, Elena Izcue fue la única estudiante que participó con tres pinturas y por ello, Hernández le dedicó un reconocimiento en su discurso anual por "sus reconstituciones de escenas incaicas para la decoración en el salón del palacio de gobierno" (En la Escuela Nacional…, 1925, p. 8). Los títulos de las telas: *La cadena de Huáscar, La ofrenda* y *Tejedoras andinas*, aluden a su interés por el Perú Antiguo, pero también evidenciaron ciertas limitaciones frente al conocimiento que para entonces se tenía de los estilos precolombinos (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 45). No obstante, más allá de estas justificadas imprecisiones debido a los pocos estudios llevados a cabo sobre el Perú Antiguo, debe reconocerse el valor que Izcue le otorgó al diseño en esas milenarias creaciones. Así, lo deja saber en una entrevista al considerar que "el arte peruano es la estilización de las figuras, que nuestros antepasados, dejaron grabadas, sea en los vasos de la cerámica incomparable […] o también en las finas telas, que se han encontrado y siguen encontrándose en las huacas y cementerios antiguos." (García y García, 1927, s/p). La admiración de Izcue por el tejido y por la obra de sus creadoras, la plasmó en más de una oportunidad, una de las más logradas composiciones por el detalle en las formas y objetos allí representados es el lienzo *La Tejedora* (Figura 27). Reproducido en una portada de *Mundial*, allí una mujer de perfil, sentada sobre el

suelo, tiene en su mano derecha un huso para hilar mientras su otra mano descansa sobre un colorido textil, todavía en proceso de ejecución puesto se encuentra en el telar de cintura. La gama de colores privilegia el contraste de los encendidos hilos rojos y amarillos con el negro del traje de la tejedora y su larga trenza que cae sobre su espalda. La actitud ensimismada de la tejedora confiere concentración y respeto por la labor que realiza.

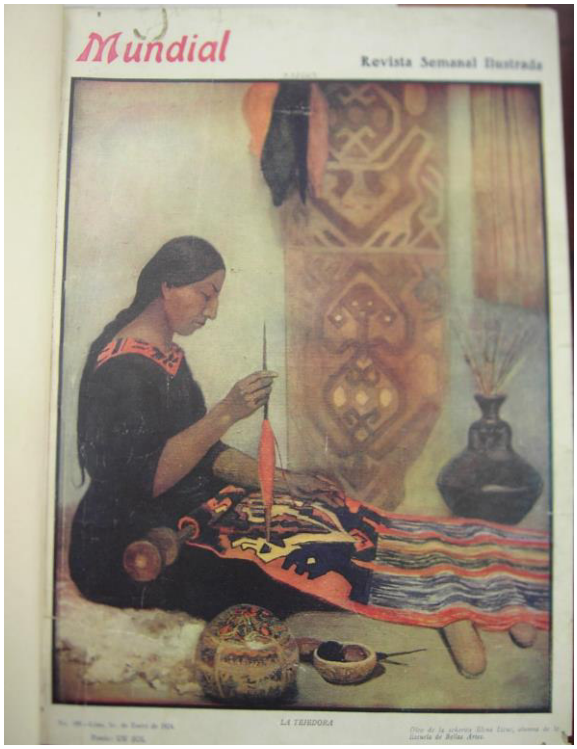


Figura 27. Elena Izcue. La tejedora.
Portada *Mundial*.

Ante esta preponderancia por los asuntos relacionados con el pasado histórico, el crítico Luis Valera y Orbegoso distinguió a dos alumnos, a quienes él consideró las dos principales figuras de esta Escuela, pues "Soportando ya toda crítica, Elena Izcue y Jorge Vinatea Reinoso son dos artistas genuinamente peruanos; sus obras, honrando a la Escuela de donde parten, honran también al país" (Clovis, 1925, p. 1).[121]

[121] Además menciona a diez alumnas: Julia Codesido, Laura Zegarra, Berenice Villegas, María Rávago Velarde, Olga Matellini, Esther Lozano y Lozano, Raquel Vignolo, Elvira Luza, Blanca y Carmen León Rendón.

La admiración de Valera y Orbegozo por Izcue fue compartida con Elvira García y García, quien le dedicó a la artista algunos de sus artículos en *Mundial* y una de las vidas de su libro *La mujer peruana a través de los siglos*. Es preciso señalar que este libro fundamental para la historiografía de las peruanas sale a la luz este año y por ello resulta pertinente traer a colación las páginas iniciales sobre la percepción que se tenía de las mujeres:

> Se le juzga equivocadamente. Se la supone con actividad apenas, para gastarla en las frivolidades sociales. Se le niegan sus derechos civiles y políticos, temiendo que, en el ejercicio de ellos, descienda a ser la eterna niña. *Se limita su cultura intelectual* [cursivas añadidas], cortándole las alas muy temprano. Se sostiene que, con la ciencia rudimentaria que bebe en aquellos centros culturales, que la moda y la costumbre imponen, tiene suficiente, pensando que, es peligroso dejarla marchar muy allá (1924a, p. 6).

Con su estudio, la autora demuestra que, a pesar de las limitaciones impuestas y los prejuicios, ellas habían contribuido a forjar la historia peruana. En el caso particular de las artistas, García y García entregó 21 biografías que constituyen el primer registro bibliográfico, pues para "ese momento ningún diccionario biográfico en el Perú había consignado el nombre de una artista plástica" (Pachas, 2019a, p. 78). De esas 21 vidas, doce de las protagonistas provenían de las canteras bellasartinas.

4.2.7 Cinco pintoras distinguidas

Aunque las anteriores muestras recibieron auspiciosos comentarios, fue la exposición de 1925 la que se consideró como la mejor de los primeros años de la Escuela de Bellas Artes, pues los tímidos talentos habían madurado y el aprendizaje continuo se manifestó en las obras expuestas. Así, lo destacó Daniel Hernández:

> Esta exposición no presenta el aspecto monótono de una muestra escolar, es un conjunto de obras de una gran variedad ejecutadas por artistas ya independientes como estilo los unos de los otros, es la espontánea manifestación de todas las tendencias y esto se debe a la libertad de enseñanza que ha permitido que cada alumno elija el tema de su preferencia […] y debido a esto vemos cuadros de escenas familiares, de costumbres, escenas incaicas, paisajes andinos, urbanos, gentes del pueblo, figuras desnudas, retratos, etc. […] (Escuela Nacional de Bellas Artes. Memoria…, 1926, p. 2)

Luego de este preámbulo, el director expresó las buenas impresiones de los que visitaron la Escuela a raíz del Centenario de Ayacucho, lo cual le sirve de base para sostener que el Perú, en muy corto tiempo, había alcanzado con la apertura de este centro,

un triunfo que nos hacía, de cierta manera, "independientes del extranjero para el aprendizaje de la pintura y escultura". En evidente alusión a un siglo XIX caracterizado por la migración de artistas, los mismos que en algunos casos optaron por quedarse en Europa en busca de un mejor porvenir económico, reconocimiento y quizá por una mayor libertad en la búsqueda creativa.

En esa muestra fueron 454 trabajos los que se exhibieron, entre los cuales 297 eran dibujos, 137 pinturas y veinte esculturas (Escuela Nacional de Bellas Artes. Memoria…, 1926, p. 2). Era la primera vez que la lista de obras fue reproducida en el periódico, lo cual brinda una idea de las preferencias temáticas en las pinturas de los estudiantes, entre ellas se confirma el gusto por el género retratístico con modelo femenino, y entre sus condiscípulos las escenas de género fueron el asunto más tratado.

Llegado el momento del reconocimiento a los mejores alumnos, Daniel Hernández dijo: "Este año se han distinguido las señoritas alumnas de un modo más notable" (Escuela Nacional de Bellas Artes. Memoria…, 1926, p. 2). Luego comentó, brevemente, la labor de cinco alumnas: Elena Izcue, Julia Codesio, Laura Zegarra, María de Rávago y Olga Matellini; a lo cual agrega que las tres primeras ya habían logrado crear un estilo propio.

Al respecto y gracias a un anónimo periodista de *El Comercio* se conocerá la obra de Laura Zegarra, a ella le dedica especial atención:

> Entre varios otros cuadros, exhibe la señorita Zegarra, un retrato de la señorita EGG que es sin disputa el trabajo moderno más serio que en este género se ha hecho en Lima por artista alguno formado **exclusivamente** [las negritas son del autor]–entiéndasenos bien— hemos dicho exclusivamente en nuestro ambiente.
>
> Naturalismo en la "pose" este retrato ha permitido a su autora tratar con finura la psicología del delicado modelo […]. No se ha [inteligible] allí en exceso ni en defecto en la utilización de elementos sustanciales o complementarios, y todo ha sido preparado para formar una rica y expresiva sinfonía en rosa que acaricia y seduce la retina. Sorprende el contraste que forma este primoroso trabajo con la fuerza y rudeza acertadamente empleadas al tratar, la misma pintora, otros temas, tales como "Cholita sirvienta" y "Cabeza de chola". La rica diferencia de procedimientos que señalamos no puede ser más elocuente en la confirmación de que la paleta de la señorita Zegarra puede traducir ya todas las vibraciones estéticas de su espíritu […]. (La Exposición de la Escuela de Bellas Artes. Un verdadero éxito…, 1926, p. 10).

Estas líneas dejan clara la preferencia de Zegarra por la representación humana complementada con la diversidad cromática. Esta última característica difícil de verificar en la actualidad, pues solo se cuenta con escasas imágenes en blanco y negro y, en general, es así con la mayoría de las obras de las estudiantes de estos primeros años de la ENBA. Aunque en la actualidad, su obra no es conocida, se ha podido observar que su nombre figura, de manera constante, entre las estudiantes más destacadas de ese periodo. De ella también comentó el crítico Ramiro Perez Reinoso, cuando dijo que en aquella muestra Laura Zegarra presentó "algunos temas de india en que se ve captado lo más acertadamente el carácter de nuestra raza indígena con su tristeza y el misterio profundo de su mirada" (1926, s/p).

Por su parte, un anónimo crítico de *El Comercio*, coincidió en resaltar el trabajo pictórico de Julia Codecido, Elena Izcue y Jorge Vinatea Reinoso mientras entre las promesas en esta misma disciplina mencionó a las señoritas Olga Matellini y Esther Lozano. De las obras escultóricas resaltó las ejecutadas por Agustín Rivera Eyzaguirre, Jorge Moreno, Daniel Vásquez y Carmen Saco de quien dijo: "arbitraria pero inspirada artista, da en seis obras claras y contundentes pruebas de su talento y personalidad." (La Exposición de la Escuela de Bellas Artes. Un verdadero éxito…, 1926, p. 10). El articulista concluyó con breves pero importantes consejos para continuar con el buen desarrollo de este centro del arte. Dirigiéndose a las autoridades y al público señaló indispensable que el esfuerzo artístico fuese recompensado con encargos oficiales o con la adquisición de poderosos particulares, pues "Nuestros artistas tienen derecho a vivir con holgura del arte con que nos honran" (La Exposición de la Escuela de Bellas Artes. Un verdadero éxito…, 1926, p. 10).

Para finalizar lo referido a esta muestra, otra persona que publicó sus impresiones fue un periodista italiano. Su artículo, publicado sin identificarse con su nombre, lo inició comentando la buena impresión que le causó su vista a la Escuela donde tuvo oportunidad de observar a los alumnos estudiando del natural, método que "se usa en la Villa Medici y en la Escuela Internacional de Roma" (Sobre la Escuela de Bellas Artes Opiniones de un

periodista extranjero, 1926, p. 4). En cuanto a la exposición de trabajos, confirmó "diversos contrastes y tendencias" logrados por las alumnas Codesido, Matellini, Izcue, Zegarra y el alumno Jorge Vinatea Reinoso, único estudiante que captó su atención.

Con estos auspiciosos reconocimientos a la obra realizada por las estudiantes es que se cerró un ciclo, los primeros seis años de aprendizaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

4.2.8 Luego de 1925, las estudiantes se consolidan

El tiempo circunscrito entre el centenario de la Independencia y 1926, cuando empezó a publicarse la revista *Amauta*, ha sido considerado por Mirko Lauer como "el lustro intelectualmente más rico" del siglo XX (1976, p. 81) dado que convergieron personalidades como José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre y Luis Alberto Sánchez, además de consolidarse dos movimientos de envergadura nacional: el socialismo y el indigenismo. Este último guardó estrecha relación con el nacionalismo propugnado por el gobierno de la Patria Nueva. Es así que la Escuela Nacional de Bellas Artes se convirtió en la plataforma oficial para irradiar ese sentido de identidad a través de la plástica. Este fue un compromiso asumido por los principales docentes de pintura y escultura: José Sabogal y Manuel Piqueras Cotolí, quienes con sus respectivas propuestas personales inculcaron a estas primeras promociones de la Escuela el interés por el tema nacional.

La respuesta a dicho compromiso fue la identificación de Leguía con la Escuela de Bellas Artes, lo que fue reconocido por su director Daniel Hernández en una comunicación privada con su amiga Zoila Aurora Cáceres, a quien escribió:

> El gobierno favorece mucho a la Escuela y provee a sus necesidades de lo que estoy profundamente reconocido; pero hasta hoy no se ha hecho nada para estimular proteger a los alumnos meritorios separadamente, tal vez en lo futuro conseguiré que se haga algo por ellos, prefiero ser optimista porque no tengo sino motivos de satisfacción de la acción del Gobierno para conmigo y para la Escuela (Hernández, 1927).

A pesar de su preocupación por la falta de apoyo para los estudiantes destacados, en el último párrafo Hernández expresa su reconocimiento al apoyo gubernamental que, finalmente, era el del propio Leguía. A propósito de este vínculo fraterno entre Hernández y Cáceres, es interesante conocer que la Escuela Nacional de Bellas Artes también fue escenario de una reunión feminista. Auspiciada por el colectivo Feminismo Peruano, la conferencia titulada "Las mujeres modernas en el viejo mundo" fue ofrecida por el escritor irlandés Fritz Gerald y contó con una numerosa concurrencia (En la Escuela de Bellas Artes, 192?[122]), entre la cual, no es difícil imaginar a las estudiantes bellasartinas.

En este segundo lustro las alumnas continuaron su labor meritoria. En la exposición correspondiente al año académico 1926, el crítico Carlos Solari fue el más entusiasta cronista, pues publicó un extenso artículo en el que calificó de "resonante triunfo" la participación de Olga Matellini. De las cinco obras exhibidas por la joven pintora, Solari eligió *El Fado* como la mejor y a través de ella resaltó los valores plásticos de la artista. Para el crítico el lienzo, que representa a una bailarina de una popular danza portuguesa, era portador de una construcción firme y grácil. En tanto, la obra de Laura Zegarra motivó también un buen comentario, se trataba del *Retrato de la señorita A.B.* elaborado con "buen gusto aristocrático a todas luces privilegiados, y evidencia que el lenguaje indispensable y complejo del retrato de mujeres de silueta moderna es del completo dominio de tan destacada alumna de la Escuela de Bellas Artes" (Don Quijote, 1927, p. 11).

Al año siguiente, en la exposición correspondiente a 1927, un comentarista señaló: "En el año vencido las mujeres tienen una figuración preponderante. Hay bellos trabajos de las señoritas Zegarra, Vinatea, Matellini, Lozano, la señora Infante […]" (Glosario…, 1928, s/p). En esa muestra se exhibieron 231 pinturas y seis esculturas, lo que para un cronista era insuficiente, pues según expresa debería incluirse el dibujo decorativo, ya que "nuestro arte autóctono se presta singularmente a la decoración" (La Exposición anual…,

[122] Este artículo ha sido encontrado en el álbum de Zoila Aurora Cáceres custodiado por el Museo Cáceres y no ha sido posible localizarlo en la prensa de la época, por ello la ficha se encuentra incompleta.

1928, p. 10). El comentario se refiere a la impronta que Elena Izcue dejó en la ENBA quien, a partir de una propuesta de aplicación de los diseños del Perú Antiguo sobre una diversidad de objetos cotidianos, extrajo su original carga simbólica para destacar el potencial de los elementos formales, tanto abstractos como figurativos.

Para entonces y, como resultado de los encargos públicos que había recibido en fechas relevantes del calendario patrio, Izcue gozaba de reconocimiento social lo cual motivó a que el gobierno de Leguía le otorgara una pensión de dos años para estudiar en Europa. Es así que ella y su hermana Victoria viajan a París en julio de 1927[123] (Majluf y Wuffarden 1999, p. 328). Esta partida económica puede considerarse la primera "beca" que el gobierno peruano ofrece a una mujer y no fue en vano, este fue el primer paso para la internacionalización que logró la artista en el mundo del diseño.

Por otro lado, el mismo cronista propuso que se enseñara grabado en las aulas de la Escuela. Para entonces José Sabogal ya realizaba xilografía, grabado sobre madera aprendido en Argentina y perfeccionado en México y, aunque no llegó a establecerlo en la Escuela, Sabogal y sus discípulos lo practicaron fuera de Bellas Artes (Leonardini, 2003, p. 43). A propósito de los grabados de Sabogal, es importante enlazar esta disciplina con uno de los medios culturales más importantes del periodo: la revista *Amauta*. Fundada por José Carlos Mariátegui en 1926 y en la que la participación de Sabogal fue determinante dado que fue el responsable "de la identidad gráfica de la revista" (Majluf, 2019, p. 71) y varias de sus xilografías fueron portadas. También fue relevante la presencia en *Amauta* de un grupo de recién egresadas de la ENBA, ellas fueron: Julia Codesido y Carmen Saco. Al respecto, Majluf señala que para los años veinte resultaba "casi imposible" que un artista no tuviera vínculo con alguna cuestión política. Así, señala que Julia Codesido conoció a Haya de la Torre y Saco fue "militante comunista y estrecha colaboradora de Mariátegui" que

[123] Sobre el trabajo en conjunto llevado a cabo por las hermanas Izcue, es valiosa la reflexión de Jaime y Lima cuando señalan que a pesar que Elena es de quien siempre se reconoce su valor como artista, Victoria es parte "imprescindible" del proceso creativo. El continuar con este relato tradicional, implica seguir avalando una lectura androcéntrica del arte, es decir narrada desde la perspectiva del "genio" creador (2018, p. 46).

llegaría a publicar en las páginas de la revista proyectos para "sus monumentos revolucionarios" (2019, p. 78).

Al igual que Mariátegui, Daniel Hernández respetó y reconoció la propuesta pictórica de Sabogal. Así, en un pasaje de su discurso correspondiente al año 1927, sin mencionarlo directamente, dijo:

> Con el aprendizaje de la técnica en la parte material, los alumnos han franqueado la primera jornada de su carrera, para emprender la segunda etapa deben formarse un criterio personal, una conciencia artística y su propia sensibilidad les indicará el camino que deben seguir en las diversas manifestaciones de su arte. Para esto es necesario que conozcan su país, que viajen y estudien los tipos y costumbres, el grandioso paisaje andino y la montaña exuberante. (La clausura del año escolar en la Escuela de Bellas Artes, 1928, p. 10).

El anterior consejo a los estudiantes lo acompañó de una solicitud al gobierno, pues aunque poseían el entusiasmo para buscar ese otro Perú, varios de ellos carecían de recursos económicos por lo que solicita se les facilite a "dos o tres de ellos" un viaje al interior del país, petición que no llegó a ser atendida.

Luego de esta solicitud, Hernández destacó los logros puntuales de un grupo de estudiantes. Esta vez, a los logros de Laura Zegarra y Olga Matellini se suma un nuevo nombre:

> La señorita Leonor Vinatea Cantuarias, muy conocida ya por su precocidad artística, ingresada solamente en el curso del año a la escuela, con rara comprensión se ha asimilado rápidamente el espíritu de una técnica nueva para ella y muy pronto tendrá el dominio completo de sus facultades artísticas y ocupará el justo que le corresponde. (La clausura del año escolar en la Escuela de Bellas Artes, 1928, p. 10).

A diferencia de varias de sus compañeras de aula, Vinatea ya tenía un espacio ganado en el ambiente desde que el artista Luis Ugarte le dedicó un artículo en *Mundial*, donde la presentó al público como un valor pictórico (1923, s/p).

Otra alumna que captó la atención ese año fue Leonor Salaverry, ingresante desde 1923 y cuya obra inspiró el siguiente comentario de Hernández:

> El espíritu liberal de esta escuela que deja a los alumnos completa independencia para emplear el modo de expresión que sus facultades y sus preferencias les señalan, es

> manifiesta palpablemente en el caso de la señorita Leonor Salaverry la cual presenta este año estudios de una técnica de carácter arcaico que no tendrían cabida en otra escuela pero que en esta se admiten precisamente porque se aprecia como es debido a la sinceridad de su pintura. (La clausura del año escolar en la Escuela de Bellas Artes, 1928, p. 10).

No queda claro a lo que Hernández se refiere con "una técnica de carácter arcaico". Sin embargo, es significativo que una crítica anónima publicada sobre esa misma exposición también comente algo similar: "La señorita Salaverry con técnica que se sustrae a los procedimientos usuales y que podríamos llamar primitivista, consigue los efectos que busca. Su temperamento es original e intenso y por esto sus telas no se borran de la memoria." (La Exposición de la Escuela de Bellas Artes, 1928, s/p). Lamentablemente, no se cuenta con referencia física de la obra de esta estudiante.

Para este año, 1927, son trece las alumnas que logran alicientes en su trabajo. Ellas fueron: Leonor Vinatea, con el máximo reconocimiento, diplomas de estudio para: Consuelo Cisneros, Eva Curiel y Carmen Rosa Jaramillo Infante, Esther Lozano y Lozano, Justina Velarde Álvarez, Raquel Tupiño, Angélica Valverde y Leonor Salaverry. En tanto, las menciones honrosas fueron otorgadas a Alicia Bustamante, Emma Fung, Leonor Acat y Carmen Pizarro.

De la exposición de 1928 comentaron Carlos Solari, EGO y Elvira García y García. Cada uno lo hace en un medio de prensa distinto: *Mundial*, *Variedades* y *El Comercio* respectivamente. Tres de los espacios culturales que en esta primera década de la ENBA mantuvieron vivo el interés en las actividades dentro de la institución.

En esta oportunidad Hernández presentó una memoria con pedidos que reflejan el compromiso como cabeza de la Escuela, pero además como artista peruano conocedor de las limitaciones del medio. Es en esa sintonía que se preocupa por el futuro de sus estudiantes y por ello propone al Estado adquirir las mejores obras de los alumnos, medida que no solo hubiera servido de aliciente para los jóvenes creadores, sino que repercutiría en beneficio de la misma Escuela que, a partir de dichas obras, podría establecer una galería artística que con los años hubiera permitido apreciar la trayectoria de la plástica nacional a

través de los trabajos de los más destacados alumnos. En tanto, la última "urgente necesidad", como Hernández la llamó, se relacionaba a la mencionada propuesta de becas de viaje al interior del Perú a fin de conocer "las regiones más pintorescas del país", las que serían perennizadas de acuerdo a las orientaciones recibidas en la Escuela. De esta manera se unen los dos principales ejes de la enseñanza: el estudio de la naturaleza y el tema inspirado en lo nacional. Por su parte, Leguía, respondió reiterando su compromiso "de seguir apoyando a la Escuela para que, cada día, con más empeño, siga ella realizando los elevados fines estéticos que exaltan el espíritu y lo purifican en las luchas diarias de la vida" (Don Quijote, 1929a, s/p). No obstante, respecto a lo planteado por Hernández, no se pronunció.

Ese año de 1928, las alumnas que destacaron fueron Olga Matellini, Leonor Salaverry, Leonor Vinatea Cantuarias, Eva Curiel, Esther Lozano y Lozano, Emma Fung, Cecilia Urteaga y Rosa Moreyra y Paz Soldán. (Don Quijote, 1929a, s/p).

Como en la anterior muestra, Leonor Salaverry llamó la atención con una propuesta que, al parecer, era expresionista. De esto da cuenta EGO en las siguientes líneas:

> La señorita Salaverry, por el contrario, trata los colores, al igual que los buenos literatos lo hacen con las palabras, "como si fueran personas" esto es, considerando el valor de su individualidad, sintiendo muy en lo hondo su naturaleza y sus alcances […].
>
> Los cuadros de la señorita Salaverry respiran una ingenuidad de pintura primitiva, que les da una fuerza de sugestión tal que frente a ellos pensamos en las sutiles alquimias de lo subconsciente (EGO, 1929, s/p).

En tanto, otra alumna llamó la atención, ella era Carmen Rosa Jaramillo de Infante, de quien se comentó:

> En los desnudos es admirable, habiendo podido dominar el colorido de la piel de nuestra india y conseguido vencer los movimientos del cuerpo, respetando la anatomía, que sigue sin alterarla en ningún momento. Así tiene desnudos en toda posición, y tanto en los yacentes, como en los de pie y en los escorzos, obedece a lo que la naturaleza presenta sin hacer de la figura humana el resultado de un capricho (García y García, 1929a, p. 3).

En el mismo artículo se destacó la capacidad de Jaramillo para captar el paisaje, lo que se atribuyó a su permanencia en el interior del país, específicamente, en el Callejón de Huaylas. Interés por la naturaleza que continúa cultivando dado que la pintora buscaba los

mejores rincones del patio de la Escuela o de los alrededores de su casa situada en los alrededores de los olivares de San Isidro para plasmarlos con su pincel.

Carmen Rosa Jaramillo no era una desconocida en el medio, pues participó en el concurso Concha de 1914 (Pachas, 2008, p. 61) y cinco años después ingresó a la ENBA donde se matriculó de manera regular. Por ello, es significativo que forme parte de esta muestra de 1928, pues significaría que su aprendizaje no había sido emprendido con el objetivo de ingresar al medio artístico dado su larga estadía como estudiante y su ausencia en exposiciones fuera del entorno bellasartino. Su nombre, como el de tantas otras estudiantes, ha sido ignorado en los estudios dedicados a la Escuela.

No obstante, la omisión del nombre de la gran mayoría de estas primeras estudiantes en la historia del arte peruano, Elvira García y García, testigo del proceso de profesionalización de las artistas plásticas, ofreció un balance de la presencia femenina en las exposiciones de la ENBA:

> Quienes hayan visitado la Exposición de trabajos pictóricos, tanto de este año como de los anteriores, tendrán que declarar, que la mayor parte de los cuadros expuestos son obra dilecta de la delicada mano femenina. Siempre ha podido notarse la marcada disposición que nuestras mujeres han manifestado por las Bellas Artes, pero faltaba una oportunidad que pusiera al alcance del mayor número los medios de aprendizaje. Este medio lo ha proporcionado la Escuela de Bellas Artes, en donde puede admirarse año tras año, un adelanto progresivo que promete mucho para los años futuros (García y García, 1929a, p. 3).

De esta manera la conocida educadora y cronista cultural destaca tres puntos fundamentales en lo que se refiere a la mujer y el arte peruano: el talento que las peruanas siempre han demostrado en las artes, la oportunidad de profesionalizar sus inclinaciones artísticas con los estudios en este centro oficial y la auspiciosa presencia femenina en las exposiciones desde que abrió sus puertas la Escuela de Bellas Artes. Participación que se reflejó en los artículos en los que la palabra y la imagen dejan constancia del arte producido por las primeras mujeres formadas profesionalmente, varias veces fueron las obras de ellas las que tuvieron lugares privilegiados en las páginas de las revistas, este es el caso de este artículo de *Mundial*, en el que cuatro de los seis lienzos les pertenecen (Figura 28).



NOTAS DE ARTE

En la Escuela de Bellas Artes.

1) "La Madre X", Oleo de la señorita Eva Curiel; 2) Autoretrato de la señorita Olga Matellini; 3) "El Regador". Oleo de Salvatierra; 4) "Indio", Oleo de Pantiano; 5) "La Mantilla Blanca", Oleo de la señorita Esther Lozano; 6) "Retrato", Oleo de la señorita Consuelo Cisneros.

Figura 28. Don Quijote (Carlos Solari). Notas de arte. En la Escuela de Bellas Artes. En *Mundial* N° 449.

El mismo año que Elvira García y García publicó este artículo, Leguía asumió por tercera vez y de manera consecutiva la presidencia. Sin embargo, su poder estaba próximo a concluir, pues al poco tiempo, el 24 de octubre de 1929, una noticia repercutió a escala internacional al darse a conocer la caída de la Bolsa de Valores de Wall Street. Esto derivó en una crisis mundial en la que varios gobiernos latinoamericanos ingresaron en una recesión económica y complicada situación política que llevó a la salida violenta de algunos mandatarios, tal es el caso de Hernando Siles en Bolivia (Padilla, 2019, p. 52).

En el Perú, la caída del aliado económico del Oncenio produjo el desempleo de un numeroso grupo de trabajadores y "la ruptura de los lazos de clientela que Leguía había establecido con los propietarios" de diversos espacios generadores de empleos (Cotler, 1986, p. 228). Esto, sumado al desgaste político y social del régimen, derivó en la salida del presidente que fue derrocado, diez meses después del colapso de la Bolsa, por una

revolución encabezada por el comandante Luis Sánchez Cerro quien se sublevó en Arequipa el 22 de agosto de 1930.

Al caer Leguía, la ENBA concluyó también un ciclo, al respecto Luis E. Wuffarden señala que esta institución educativa "en adelante no volvería a ser objeto de un soporte estatal ni de una presencia pública comparables" (2018, p. 90). Además de este cambio de rumbo político, dos años después otro hecho aceleró el principio de tiempos distintos para la Escuela, este fue el fallecimiento de Daniel Hernández en octubre de 1932, tras lo cual fue elegido director José Sabogal y con ello se inició una etapa en la que el indigenismo se convirtió en el arte oficial y ortodoxo.

4.3 Esposas y madres o artistas

El 17 de febrero de 1925 *El Comercio* publicó una extensa entrevista a Mary Doris Clark, la primera mujer en ingresar a la Escuela de Ingenieros del Perú. A diecisiete años de la ley que permitió el libre acceso de las mujeres a la universidad peruana, la novedad radicó en que las carreras vinculadas al área de las ingenierías eran un campo de acción eminentemente masculino[124] y por ello el acceso de Clark era interpretado como un espacio conquistado por ellas en la historia de las profesiones en el Perú.

Durante la entrevista la joven Clark contó que, de manera paralela a sus estudios, se dedicaba a la enseñanza de labores en un colegio lo cual le permitía costear su educación; además, demostró ser una joven de avanzada, con ideas de especializarse en el extranjero y asidua concurrente a las reuniones convocadas por grupos feministas. Sobre este asunto puntual opinó:

[124] Un estudio realizado por Sandra Carrillo identifica que a pesar que la población femenina universitaria se ha incrementado en el Perú, persisten las áreas "tradicionalmente femeninas". Así, la autora señala que a escala mundial la UNESCO identificó que las mujeres tienen "una débil representación en la ciencia y tecnología" (2018, p. 175).

> ¿Cómo juzga Ud. el feminismo, en relación a las carreras liberales?
>
> El feminismo como su nombre lo dice, representa a la mujer en el campo de la acción y la lucha por la vida. El feminismo en el Perú está en estado naciente, y si es cierto que el último Congreso Científico Pan Americano, lo ha activado algo, todavía hay muchas personas que sin entenderlo lo miran con malos ojos. Debe sonar pues la campana de la redención de la mujer, pero aquí me cabe hacer un hincapié porque da lástima pensar que la mujer mal informada quizás o ignorante de lo que esto significa vé con horror la palabra feminismo, tomándola como si se dijera: libertinaje, irreligiosidad, enemigas del hogar, etc, lo que es un error y una puerilidad. Una mujer además de entender cual es su misión sobre la tierra, es decir: ser buena esposa y buena madre, debe tener presente que mañana que forme su hogar debe ser: para el marido, la compañera, y no la carga pesada, ni *la esclava* [cursivas añadidas], la madre y no el objeto de placer […]. (Conversando con la señorita…, 1925, p. 6)

La respuesta de Clark es del todo pertinente para situar los cambios sociales por los que atravesaban las mujeres en esa década de 1920, pues deja notar las tres posturas que podrían asumir: 1) la conservadora, que deseaba continuar con el rol de esposa y madre, 2) la moderna, que reclamaba una presencia activa en la sociedad, incluidos los derechos de ciudadanía y 3) la intermedia, que vinculaba a las dos anteriores.

Esta última postura, la intermedia, en la que no se renunciaba a "la natural" acción dentro del espacio privado y a la que se le añadía un posicionamiento como trabajadora y profesional en el espacio público fue por la que apostó Miguelina Acosta desde 1919. Al respecto, no es casual que Clark concordara con Acosta, pues ambas se desenvolvían en espacios similares: universitarias y feministas.

Como ya se ha anotado en otro apartado de esta tesis, a partir de 1914 el papel de Evolución Femenina fundado por María Jesús Alvarado fue determinante para insertar en la opinión pública peruana el tema de la desigualdad de derechos entre hombres y mujeres. Desde su célebre conferencia en la Sociedad Geográfica, Alvarado continuó con su propuesta de cambio social para lo cual elaboró un estudio sobre la educación femenina pública. Allí, además de manifestarse a favor de la implementación de la coeducación, exhortó al Estado a proteger la enseñanza femenina, los llamó a que imitaran a otras naciones europeas y latinoamericanas, tales como México y Argentina, que "daban a las

mujeres grandes facilidades para los estudios y acceso a muchas profesiones antes vedadas" y con ello les brindaban la posibilidad de generar ingresos económicos para sus hogares (Zegarra, 2016, p. 223). Con este estudio sobre el asunto educativo, María Jesús Alvarado tomó la posta de esa primera generación de ilustradas peruanas que lo consideró como el eje de cambio para que se logre el reconocimiento social del sexo femenino.

A ella se le unió otra difusora de ideas a favor de la igualdad de derechos para las peruanas. La fecha del artículo dedicado a Clark ofrece una pauta, pues meses antes (setiembre de 1924) los diarios dieron a conocer la creación del colectivo Feminismo Peruano de Zoila Aurora Cáceres. En la amplia cobertura se destacó el objetivo del grupo: "Se funda Feminismo Peruano con el fin de levantar la condición moral y social de la mujer y de conseguir los derechos que le corresponden ante la ley, por haber demostrado su capacidad para desempeñar en la sociedad iguales tareas que el hombre" (Cáceres, 1924, p. 7).

Para lograr su propósito se planteaban tres reformas: en la ley —en cuanto al derecho a la ciudadanía de todas las mujeres—, en el Código Civil —para poder ser guardadoras, testigos testamentarios, fiadoras y mandatarias judiciales— y en el matrimonio —ejercer la patria potestad y administrar su patrimonio, contraer nupcias a partir de los 18 años, libertad de contratación y la investigación de la paternidad— (Cáceres, 1924, p. 9). Propuestas que hacen notar la posición subalterna de las mujeres en el Perú de la década de 1920.

De manera simultánea a esta cobertura de la prensa, Cáceres emprendió una campaña de sensibilización que la llevó a dictar conferencias y a difundir manifiestos en los que se refería al relego social de las peruanas, como al de las esclavas. Aludiendo al esencial texto *The subjectión of women* de John Stuart Mill (Pachas, 2019, p. 43), quien fue considerado por Cáceres en una conferencia como un "apóstol feminista", de aquellos que eran necesarios en el Perú (El Feminismo en Europa y el Feminismo en el Perú, 1924, p. 7).

En esa misma disertación ofrecida, como parte de un evento literario-musical en homenaje a las señoritas universitarias, Zoila Aurora Cáceres hizo referencia a las que consideró dos víctimas de la misoginia en el campo universitario: Trinidad María Enríquez y Margarita Práxedes Muñoz, a propósito de ellas dijo:

> Fueron dos derrotadas por el egoísmo masculino, pero vencieron moralmente porque abrieron las puertas del areópago de los sabios trasnochados, catedráticos de antaño. Ogaño todos sabemos cuan numerosas son las universitarias.
>
> Es de esperar que lleguen a formar legión ya que el Bachillerato solo constituye el fin de la instrucción media, preparación indispensable para lograr enfrentar los problemas que la precipitación del progreso moderno exige y tener una orientación en la vida, que nos indique el derrotero que debemos seguir por cumplir la finalidad con que hemos nacido: de hacer el bien y elevar nuestro espíritu (El Feminismo en Europa y el Feminismo en el Perú, 1924, p. 7)

Interesante el horizonte que Cáceres marcó para el desarrollo de la mujer en el Perú, pues luego de reconocer a Enríquez y Muñoz como pioneras en enfrentar las ideas prejuiciosas que intentaron frenar el avance femenino, incentivó a su público (las universitarias) a plantearse un rumbo en el cual sería el estudio lo que las guiaría para hacer el bien y ser mejores personas.

En ese contexto no resulta casual que Mary Doris Clark aluda en su entrevista a la mujer como esclava, dado que estaba en sintonía con el discurso de la época. Por ello, es interesante destacar el año 1924 como significativo para el tema de las mujeres en el medio, pues además de fundarse Feminismo Peruano, se llevó a cabo en Lima la segunda Conferencia Panamericana de Mujeres que "movilizó y comprometió a las mujeres dentro del contexto internacional […]" (Poulsen, 2018, p. 77).

Estas asociaciones internacionales operaban como cajas de resonancia de las necesidades de las mujeres en diversos lugares del mundo. Luego de organizarse algunos eventos como la Quinta Conferencia Internacional Americana en Chile de 1923, cinco años después se creó en Latinoamérica la Comisión Interamericana de Mujeres que contó con un grupo de delegadas quienes emitían informes sobre "la situación real en la que vivían las

mujeres de los diferentes estados y emprendieron la lucha por los derechos civiles y políticos femeninos" (Aguilar, 2019, p. 445).

En esas redes de colectivos femeninos en el ámbito nacional e internacional era indiscutible la presencia de las universitarias, lo cual servía también para que las peruanas percibieran la profesionalización como una posibilidad de formar parte del cambio de estatus, de optar por un camino distinto al tradicional. Al respecto, no es casual que Julia Codesido, una de las primeras egresadas de la ENBA y más destacadas artistas peruanas haya participado en Evolución Femenina fundado por María Jesús Alvarado.

El poder de decidir formar parte de estos colectivos feministas sobresale también en la entrevista con la joven universitaria quien estudiaba una carrera con la firme convicción de ejercerla, lo que finalmente sucedió. El ingreso de Mary Doris Clark en 1924 es considerado por las investigadoras Olivera y Llontop como el inicio de la incursión femenina en la historia de la arquitectura peruana además de reconocerla como la primera en publicar en la *Revista Ciudad y Campo y Caminos* en 1930 (2020, p.127); lo cual creaba otro precedente: el de la mujer como investigadora de la arquitectura.

Lamentablemente, para el caso de las primeras estudiantes y profesionales de la Escuela Nacional de Bellas Artes se carece de testimonios como los de Clark, los cuales permitirían conocer las ideas y expectativas de esas jóvenes estudiantes al iniciar sus estudios. La ausencia de fuentes de este tipo quizá tenga que ver con el grupo social al que pertenecen varias de las estudiantes, a las que si bien se les asociaba con eventos sociales y diversiones públicas como el de acudir al hipódromo, no era frecuente leer sus ideas u opiniones; exposición pública asociada, principalmente, a las mujeres que participaban de las artes escénicas.

La opinión sobre la actividad de las primeras estudiantes de la ENBA ha sido desarrollada en el anterior apartado de este capítulo y por ello, corresponde preguntar: ¿Qué

pasó con ellas luego de concluidos sus años de aprendizaje? El itinerario que debieron seguir era continuar con su carrera artística, objetivo principal de la educación recibida, pero el contraste entre el número de ingresantes y las que tuvieron actividad en el medio artístico luego de egresar difiere sustancialmente.

Es el *Registro de alumnos matriculados 1919-1930* la fuente primordial que brinda datos sobre el número de ingresantes: nombres, clase matriculada y el año en que accedieron al aprendizaje. Solo a partir de 1923 se añade la dirección de todo el alumnado y, muy rara vez, algún dato relacionado a la procedencia o fallecimiento de alguno de ellos (Anexo II y III). Este libro registra a 110 estudiantes inscritas entre 1919 y 1924 (Cuadro 1). Entre ellas fueron 38 las mujeres que se inscribieron el primer año y solo quince continuaron estudios de manera regular los seis o cinco años siguientes a su ingreso. Sobre este asunto, hay que precisar que en el primer año se dictó solo la disciplina de dibujo a manera de introducir a los estudiantes en el aprendizaje artístico. Es por ello que los primeros en concluir estudios lo hacen después de seis años, es decir, a partir de 1924. Entre esas quince estudiantes solo cuatro: María Teresa Carvallo[125], Julia Codesido, Elena Izcue y Carmen Saco son conocidas en investigaciones contemporáneas. Sobre el resto, algunos de los comentarios de la época hicieron referencia a cuatro de ellas, este es el caso de Rosa Belon García, Rosa Hurwitz, María Rávago y Laura Zegarra. En tanto, de las siete restantes: Sara Benites Cuevas, Eva María Curiel, Ana Manzanares, Marina y Rosa María Rojas Guerrero, Ricardina Romero y Berenice Villegas no se ha encontrado mayor dato.

[125] A diferencia de las otras tres artistas, sobre Teresa Carvallo no se ha localizado información sobre su actividad artística en la década de 1920. Es probable, que su trabajo lo haya realizado con posterioridad.

Cuadro 1. Número de estudiantes según el sexo

INFORMACIÓN SOBRE LOS ESTUDIANTES DE LA ENBA	**MUJERES**	**HOMBRES**
Matriculados entre 1919 y 1924	110	144
Matriculados en 1919	38	58
Estudiantes que egresaron en 1924	15	8
Estudiantes matriculados solo un año	38	66

Realizado sobre la base del *Registro de alumnos matriculados 1919-1930*. Archivo Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Elaboración propia.

En el caso de sus condiscípulos, las cantidades varían, pues fueron 144 hombres los que se matricularon entre 1919 y 1924; es decir, 34 más que las alumnas. No obstante, si se observa la cantidad de estudiantes que acudieron de manera regular y egresaron en 1924, puede notarse una marcada diferencia, pues respecto a los hombres casi el doble de las mujeres continuó con su aprendizaje. Asimismo, se constata que la deserción entre los hombres es mayor dado que solo contabilizando a los que se inscribieron un año llegan al número significativo de 66. Estas cifras comparadas permiten conocer que existió una diferencia numérica entre los hombres y mujeres matriculados en los seis primeros años de la institución siendo un número mayor la presencia masculina. Sin embargo, la percepción difiere al observar que son más las estudiantes que llegaron a concluir su aprendizaje en los primeros seis años de funcionamiento de la ENBA. No obstante, la deserción de más estudiantes hombres no necesariamente significó que se alejaran del medio artístico, dos ejemplos interesantes de mencionar son los de Bernardo Rivero y Amadeo Landaeta. Este último, por ejemplo, pintor puneño que en la década de 1930 impulsó la práctica artística a partir del colectivo Laccaykota, grupo representativo de la pintura puneña de la primera mitad del siglo XX. En tanto, los ocho estudiantes que egresaron en 1924 son conocidos para la historia del arte actual, ellos son los pintores Wenceslao Hinostroza, Amadeo La

Torre, Manuel Moncloa, German Suarez y Jorge Vinatea Reinoso[126]; y los escultores Moisés Laimito e Ismael Pozo.

Otro dato relevante para entender una época en la que la salida de la mujer de élite al espacio público era percibida como un riesgo, es que se ha verificado que entre las estudiantes inscritas en estos primeros seis años existía, por lo menos[127], tres pares de hermanas (Cristina y Esperanza Ayllón Torre Ugarte, Blanca y Carmen Levi Renden, Marina y Rosa María Rojas Guerrero) que ingresaron el mismo año. Más allá de que ambas hubieran tenido el interés por el aprendizaje artístico, es probable que se buscara que las dos se cuidaran mutuamente[128].

Como en todas las carreras artísticas, los y las creadoras precisan de la exposición pública para sustentar su trabajo dentro del medio cultural. Las exposiciones, concursos y entrevistas fueron y son parte de la dinámica del trabajo de un profesional de las artes; es por ello que, sobre esta base, se ha buscado el nombre de las egresadas en el devenir cultural consignado en los periódicos y revistas de la década de 1920. Esta reducida información hemerográfica se ha complementado con el privilegiado relato familiar de tres estudiantes de la ENBA. Gracias al contraste de estas fuentes ha sido posible identificar los principales obstáculos que debieron sortear las mujeres para iniciar sus estudios y, luego de concluido su aprendizaje, optar por una vida profesional o una vida doméstica.

Aquí hay que considerar tanto a las condicionantes sociales que rodean a la persona como a las etapas en las cuales su personalidad se consolida. Este asunto relacionado a la psicología, al mundo interno de nuestras protagonistas, es necesario abordarlo dado que de

[126] Aunque se sabe que Alejandro Gonzales Trujillo (Apurimak) formó parte de esta promoción fundadora, en el libro de matrícula aparece matriculado entre los años 1919 a 1922.
[127] De otras estudiantes no se tiene certeza que sean hermanas, pues no se consignó el segundo apellido.
[128] Sobre hermanos que comparten el quehacer artístico fuera del ámbito de la ENBA, se conoce el atípico caso de Tula y Francisco Ramírez Gordillo, pintores que en 1926 exhibieron veinte lienzos en el Estudio de Artes Decorativas. El breve comentario hace referencia de lo similar de su técnica y elección de temas y aunque se señala que reciben lecciones de arte, no se especifica el nombre de sus maestros (La Exposición Ramírez Gordillo, 1926, s/p).

esta manera se amplía la óptica de la ciencia y se le revalora como elemento importante para observar y comprender el mundo social (Harding, 1996, p. 76, Blazquez, 2012, p. 26). En relación a este mundo interno y al desarrollo profesional de las mujeres, es interesante percatarse de que, en el texto fundacional de la teoría feminista del arte también se consideraron estos asuntos cuando se trató sobre la presión social experimentada por las artistas desde mediados del siglo XIX. Para lo cual Linda Nochlin hace un paralelo entre la decisión profesional de una artista y su contraparte:

> Que el logro en las artes, como en cualquier campo de actividad demande esfuerzo y sacrificio es innegable: que ciertamente esto ha sido cierto a partir de mediados del siglo XIX, cuando las instituciones tradicionales de apoyo y patrocinio a las artes dejaron de cumplir con sus obligaciones acostumbradas, es también innegable. Sólo hay que pensar en Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh y Toulouse Lautrec como ejemplos de grandes artistas que renunciaron a las distracciones y obligaciones de la vida familiar, por lo menos en parte, para poder ejercer sus carreras artísticas con más obsesión. Sin embargo, a ninguno de ellos se les negó automáticamente los placeres del sexo o de la compañía con motivo de esta elección, ni jamás tuvieron que concebir la noción de que habían sacrificado su hombría o su papel sexual por su obsesión de alcanzar la satisfacción profesional. Sin embargo, si el artista en cuestión resultaba ser mujer, mil años de *culpa* [cursivas añadidas], dudas de sí misma y sensación de objeción habrían de añadirse a las innegables dificultades de ser un artista en el mundo moderno (Nochlin, 2007, p. 36)

Para las mujeres en el Perú, el seguir sus deseos no estaba contemplado ni en el Código Civil que las regía, ni probablemente, en la mayoría de espacios familiares de los que formaban parte y por ello, la culpa aparecía (Pavez, 2012, p. 327). La importancia de considerar la culpa como parte de este trance para decidir por su futuro radica en el vínculo entre mujer y el mundo doméstico. Es decir, al ser ella la responsable de preservar el espacio familiar, ¿qué sucedería si tuviera que dejar el cuidado del esposo y los hijos para tener que dedicarse al estudio y a la creación? Esta pregunta lleva a indagar en uno de los aspectos más difíciles de abordar, el de las emociones que embargaron a estas mujeres que ya habían dado el primer paso de cambio de estatus, el de estudiar una carrera profesional:

> Las mujeres empiezan a hacer lo que nunca habían hecho y siempre habían deseado y ello supone una toma de conciencia personal que involucra la historia, las emociones y las experiencias, esto a su vez influye en la lógica racional y lo que antes era imposible desde la razón en este nuevo escenario resulta razonable. Es necesaria la socialización continuada de los nuevos patrones de género, debido a que, para que el proceso de "darse cuenta" derive en e implique la acción que lleve al cambio, que se puede dar en cualquier momento de la vida, requiere de una experiencia y de un soporte social y emocional que le permita contrastar las

> realidades de hombres y mujeres, para propiciar un espacio de libertad para optar por un nuevo modelo de mujer; esto significa escoger frente a sí misma y al resto de las personas que conforman su medio social inmediato: ser protagonista de la propia vida. (Pavez, 2012, pp. 323-324)

Estas líneas revelan dos elementos fundamentales para que se produzca el cambio social que incentive a las mujeres a dejar el modelo acostumbrado: el soporte social y emocional. Si se entiende que el soporte emocional se vincula con los lazos afectivos, familiares, es posible percatarse que estos van en dos direcciones: ellas como hijas y ellas como esposas.

La decisión a favor de una vida familiar como obediente hija, fiel esposa y abnegada madre en desmedro de la de artista no fue ajena para algunos de los críticos que reseñaron las obras de estas primeras alumnas. Tal es así que, cuando alguna de esas jóvenes escapaba del esquema habitual, ellos mostraban su sorpresa y admiración. Esto lo dejó notar Edgardo Rebagliati en el artículo "Los felices augurios":

> Es así como resulta un caso extraño el de la señorita Isabel Morales Macedo porque es difícil por no decir raro que una mujer abandone la molicie de la vida hogareña, tan llena de mimos y de atracción, para ir a otras ciudades, en ambiente huraño por no ser el propio, en busca de cultura y de experiencia profesional. (Rebagliati, 1924, s/p)

Si era difícil localizar mujeres decididas a seguir una vida profesional artística, mucho más raro era que se aventurasen a dejar el hogar para perfeccionarse en el extranjero. En efecto, el énfasis en lo atípico del caso radicaba en que "lo natural" era encontrar a la mujer bajo la protección familiar. Por ello, Isabel Morales Macedo, ingresante a la ENBA en 1919, rompió el esquema. Luego que su nombre fuese mencionado por algunos de los comentaristas que cubrieron las actividades de este centro, Isabel viajó a Europa para encontrar cierta tranquilidad tras el fallecimiento de sus padres. Si bien el periplo fue planificado para unas semanas, se dilató hasta que decidió establecerse en Madrid y continuar su aprendizaje en la Academia de San Fernando[129](J.

[129] Un artículo de Anthony Holguín da cuenta de la pintora Francisca de Zevallos y Rivera, la primera peruana en ser admitida en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Nacida en la primera mitad del siglo XVIII, en 1771 Francisca fue nombrada académica de honor y mérito en la sección de pintura, título otorgado por la academia madrileña en reconocimiento de estatus a personas vinculadas a la nobleza (2020, p. 45). El

Cobreros, comunicación personal, 2011). Es decir, penosas circunstancias motivaron que Isabel Morales Macedo se replanteara un proyecto de vida fuera de su entorno, actitud resiliente que, unida al apoyo familiar, la impulsó a continuar su aprendizaje en la Academia de San Fernando de Madrid donde finalmente egresó en 1926 (Villegas, 2016, p. 340).

Distinto fue lo que le ocurrió a María Rávago Velarde de la que escribió Elvira García y García. En su biografía se leen datos significativos que aluden a dos asuntos que bien podrían vincularse a la historia de vida de otras primeras estudiantes de Bellas Artes. El primero de estos datos se relaciona al nulo apoyo recibido por la joven, cuya familia se mostró reticente a su opción de dedicarse al arte, lo que estaba acorde a "seculares prejuicios, que una señorita de alta posición social estuviera correteando de un lado a otro, con la caja de pinturas y demás adminículos, cuando se trataba por ejemplo, de tomar una copia del natural" (García y García, 1924, pp.547, 548). Estas líneas revelan la actitud conservadora de la familia Rávago, pues consideraban al arte como una actividad inadecuada para una mujer de élite, además de manifestar reservas a la libertad de desplazarse en búsqueda de inspiración para sus temas pictóricos.

No cabe duda que estas ideas de la familia de la estudiante se vinculan con el control externo del comportamiento social y con lo que Mannarelli denomina como el código de honor: "un código no escrito que estipulaba que la exposición femenina pública vulneraba el prestigio del grupo familiar, del clan al que pertenecía, ya fuese por nacimiento o por matrimonio" (2018a, p. 55). Es decir, esto explicaría la injerencia del padre y luego, la del esposo, en las decisiones de vida de las mujeres.

Dicha oposición familiar se conecta con el segundo tema tratado en su biografía, lo concerniente a la actitud de María Rávago frente a su actividad creadora. Así, García y

---

descubrimiento de la actividad artística de esta pintora en el virreinato peruano da luces sobre un asunto poco tratado en las investigaciones de esa etapa histórica.

García da a conocer que la joven se dedicó a la enseñanza de la pintura en centros educativos, lo que confirma el proceder independiente que poseía "para luchar" con "tenacidad" (1924, p.550). Si bien la autora no lo consigna, es probable que, ante la negativa de su familia, este trabajo le permitiera a la estudiante costear su aprendizaje.

Estos pasajes de vida de Isabel Morales Macedo y María Rávago Velarde resultan representativos de una de las condiciones primordiales en el desarrollo profesional de ambos sexos: el apoyo familiar. Muchas veces de ese impulso y confianza proyectada desde el entorno íntimo dependía una carrera exitosa, aunque también es factible considerar que, el rechazo familiar tuviese consecuencias positivas, todo dependía del temple personal y las posibilidades que su entorno le ofrecía para continuar con sus metas. Y en eso consiste la diferencia sustancial entre la decisión de independencia de un hombre y una mujer de aquella época, en que las oportunidades diferían según el sexo. Mundo de posibilidades que implicó no solo el estatus económico familiar sino también el criterio de quienes, por ejemplo, dirigían las instituciones o asociaciones a las que acudían las mujeres para educarse y proyectar su trabajo a la sociedad. Un ejemplo de lo último sería el caso de las conferencistas que empezaron a difundir ideas en torno a una diversidad de temas en salas como la Sociedad Geográfica o Entre Nous; espacios a los que no hubieran tenido acceso sino fuese porque ya había empezado a cambiar la idea del modelo femenino en el espacio público.

Por ello es significativo detenerse en el caso de María Rávago quien, ante la oposición de su entorno, no claudicó y buscó una alternativa para seguir con su aprendizaje. Es decir, impuso su deseo, anhelo por el cual no sería fácil de luchar, pues solía ser coaccionado por el código de honor y la moral eclesiástica cuyo nivel de influencia abarcaba no solo lo relacionado al interés de la mujer en formar parte de la cultura pública sino también "sus gustos y placeres más individuales" (Mannarelli, 2018a, p. 135).

En lo referido a los agentes que intervienen en el proceso formativo y en la consecuente inserción profesional de las alumnas y futuras artistas, estos son profesores, críticos y el público. Ya identificados los dos primeros grupos en el anterior acápite, interesa indagar en el último grupo dado que de este receptor(a) de la obra depende el cambio de estatus social y económico de las y los profesionales.

Entre las fuentes hemerográficas consultadas, muy pocas veces se hace referencia a la adquisición de obras artísticas. En la mayoría se comenta del éxito de alguna exposición sin que se aclare que esa buena acogida era de asistencia de público o de venta de obras. Lo que sí ha quedado registrado en la prensa es el reclamo de algunos críticos quienes manifestaron su malestar por el escaso valor otorgado al arte nacional. A diferencia de la obra extranjera que era bien recibida en los círculos culturales y era adquirida por los grupos de poder; actitud corroborada por Manuel Piqueras Cotolí, quien respondió así a la pregunta de cuándo volvería al Perú:

> Y creo que regresaré a Lima pronto, porque pronto habrá crecido mucho, si no tanto demográficamente, sí en población artística, en gentes de buen gusto. Los ricos peruanos, amigos míos, prefieren comprar en Europa cualquier mamarracho, sin darse cuenta de la risa que provoca su ingenuidad, cuando toman por obras de arte cosas sin importancia. Los engañan, los estafan, pero ellos tan contentos. Eso viene de Europa y basta. Y mientras tanto, el país natal, tan sin amparo. (S, 1924b, s/p)

Qué mejor testimonio que uno proveniente del mismo círculo de nuestras protagonistas. Palabras que revelan lo difícil que era vender obra en el Perú aun con un centro oficial de enseñanza artística que avalara al creador. Reducido mercado artístico limeño que no varió en los siguientes años, pues un anónimo articulista de *Mundial* lo nombró por "sus limitaciones y templanzas naturales como un medio de agua tibia" (Glosario de la semana…, 1928, s/p).

Con ese escaso interés por la obra realizada por los artistas nacionales se formula la siguiente interrogante: ¿Habría alguna diferencia entre la recepción de la obra masculina y femenina? El artículo titulado "Una exposición de pinturas" de Elvira García y García brinda algunas luces al respecto:

> Cuando un artista se ha lanzado entre nosotros a inaugurar un salón en que exhibir sus obras de arte, siempre hemos pensado que tiene mucho valor, si se consulta la frialdad con que el público de manera general acoge la obra nacional; pero cuando esa decisión es tomada por una mujer, tenemos que admirar mucho más su coraje por lo mismo que no se juzga con justicia y con entera imparcialidad la obra femenina. (1929a, p. 3)

Estas líneas fueron escritas a propósito de la primera individual de Julia Codesido llevada a cabo en la Academia Nacional de Música Alcedo. De esta manera, la cronista cultural ilustra sobre el prejuicio que existía en Lima para valorar la obra realizada por las mujeres y, aunque firma este artículo a fines de la década de 1920, en general, este poco aprecio por la producción femenina fue a lo largo del siglo XX una constante en diferentes momentos y lugares del mundo.

En este contexto destaca la noticia de la adquisición de dos obras realizadas por una de las primeras egresadas de la Escuela de Bellas Artes: Carmen Saco. Fue en 1927 que, José Chioino daba a conocer que luego de exponer en París, la escultora recibió "una carta del general Joffre, como delegado de Francia, dándole cuenta de la adquisición oficial de sus obras" (1927, s/p). Aunque el artículo no brindó mayor detalle sobre esta compra, inserta las fotografías de las piezas. En *Ofrenda* se aprecia a una mujer desnuda, de pie, en actitud orante inclina su cabeza a manera de respeto; mientras que en *Maestro*, se observa a un hombre sedente, maduro, con gesto severo, vestido de manera sencilla y con chullo sobre la cabeza; el título de la obra remite a uno de los quehaceres más respetados en la comunidad andina.

Es probable que, a nivel internacional, este "triunfo" de Carmen Saco, como lo denominó Chioino, haya sido el más temprano e importante reconocimiento recibido por una artista formada en la primera década de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. No obstante, a pesar de estos evidentes logros de Julia Codesido con la organización de su primera exposición individual y de Carmen Saco con la adquisición de sus obras en el extranjero; lo que vivieron esas estudiantes, egresadas y primeras profesionales del arte fue un proceso de cambio de perspectiva del modelo femenino tradicional, rol que podían continuar o renovarlo.

De esas posibilidades de cambio da cuenta el artículo "Lo que hoy pueden ser y hacer las mujeres" en el que se hace un recuento del protagonismo que ellas estaban obteniendo en profesiones, actividades deportivas, oficios y cargos públicos. Publicado en 1929, fue ilustrado con elocuentes fotos en las que la "natural" delicadeza femenina era desplazada por figuras corpulentas como las de las boxeadoras japonesas de la imagen central, foto colocada estratégicamente debajo del encabezado (Figura 29). Esta radiografía del momento de los campos que habían conquistado las mujeres inicia así: "¡Pero hombre! Claro está que desde los días de Adan las mujeres pueden ser y hacer, lo que quieren, sino lo que les da la gana; pero ciertamente, hay que confesarlo, en repetidas ocasiones tienen que escojer [sic]" (1929, s/p).

Es precisamente, el poder de elegir lo que se destacará en las siguientes líneas. A pesar de que 110 mujeres habían elegido estudiar en la ENBA entre 1919 y 1924, el escaso número de nombres femeninos en el campo artístico de la segunda mitad de la década de 1920 es significativo. Quizá la ausencia se deba a la elección de un proyecto de vida familiar.


NOTICIAS SENSACIONALES

Lo que hoy pueden ser y hacer las mujeres

QUITA

EL MAREO

Mujeres rusas, listas para su asalto, con máscaras contra gases.

La sacerdote protestante, miss Fella, casando a un par de novios.

Figura 29. Artículo Lo que pueden ser y hacer las mujeres (1929). En *Mundial* N° 463.

Esto es corroborado por la familia de dos de estas primeras estudiantes: Juanita Martínez de la Torre y Olga Matellini. La primera, Juanita, fue una pintora autodidacta, ganadora del concurso Concha de 1914, cuyo interés en el arte persistió hasta su ingreso a la Escuela. No obstante, luego de concluir su aprendizaje contrajo nupcias en 1924, tras lo cual no volvió a participar en ningún evento público. Igual sucedió con Olga Matellini, una de las estudiantes que recibió mayor interés de la crítica y del director de la ENBA Daniel Hernández. Destacada por su obra retratística, concluyó su etapa formativa en 1928 y al año siguiente contrajo matrimonio (Figura 30). Luego de casarse, Matellini no exhibió su obra en ninguna muestra, pero guardó celosamente las fotos de todas sus telas junto con los recortes de los artículos periodísticos que comentaron su participación en las exposiciones anuales de la Escuela. Elocuente gesto que es posible interpretar como ese anhelo profesional al que tuvo que renunciar.

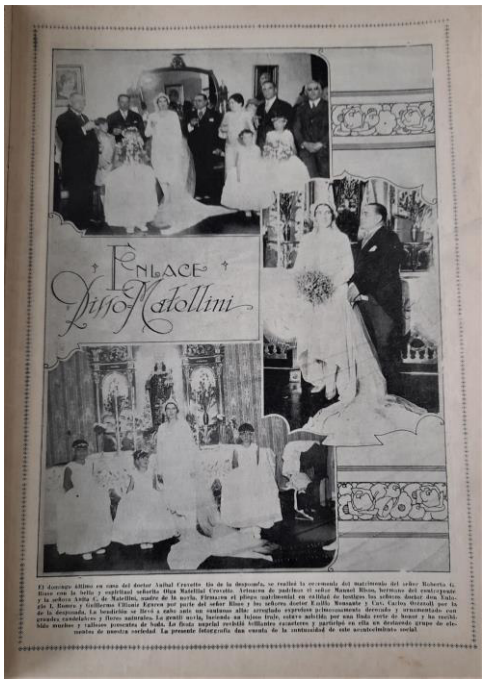


Figura 30. Artículo Enlace Risso Matellini (1929).
En *Mundial* N° 458.

Estos casos puntuales confirman una de las hipótesis principales sobre la mayoritaria ausencia de las mujeres en el ámbito artístico posterior a su egreso de las aulas bellasartinas: la opción por una vida familiar fue lo que primó. A lo que debe añadirse otro factor, el del estrato social al que pertenecían. Varias de ellas formaban parte del sector

privilegiado de la sociedad, por ello no resulta casual que sus nombres aparecieran también en la columna social de las revistas; tal es el caso de Esther Lozano y Lozano, hija del embajador colombiano que ingresó en 1921.

Así, es probable que en el círculo familiar en el que se desenvolvían estas jóvenes estudiantes bellarsatinas todavía se considerara a la práctica artística como un pasatiempo y a la venta de la obra como algo impensado para una señorita de sociedad, pues se esperaba que ellas desempeñaran el rol de esposa y madre. Esto correspondía con el tipo de mujer que difundían medios como la *Revista Familia Ilustrada* donde las cualidades femeninas eran las asociadas a la ama de casa, "una figura bella y un adorno que necesitaba la protección de un hombre" (Miller, 1987, p. 44).

Pero también existe el otro grupo, probablemente minoritario, de alumnas de la ENBA que pertenecían a sectores medios y que para poder solventar sus gastos debían trabajar de manera paralela a sus estudios. Aunque se ha mencionado el caso emblemático de Elena Izcue que sí llegó a trascender en el tiempo, uno menos conocido pero interesante es el de Rosa Angélica Romero. Discípula de Rebeca Oquendo, ganadora de un concurso Concha, con viaje de estudio a Europa y con ingreso a la ENBA en 1921; Romero permaneció dos años para luego alejarse de la actividad cultural quizá ante la premura de las horas de trabajo.

Otro aspecto importante de señalar es el del estado civil de las estudiantes. Sobre ello, es necesario precisar la soltería de las más destacadas egresadas de esa primera década de la ENBA. Es así que para el caso de Julia Codesido y Elena Izcue se sabe con certeza que permanecieron solteras toda su vida, mientras sobre Carmen Saco no se ha localizado mayor comentario sobre este asunto. No es casual que se haga referencia a este tema, pues así también sucedió con las ilustradas del siglo XIX, como Juana Manuela Gorriti y Clorinda Matto; de esto reflexiona Mannarelli cuando señala que "casi todas las mujeres que incursionaron en la controversia pública estaban fuera de la tutela patriarcal: fueron

solteras, viudas o separadas" (2018a, p. 113). Idea que se hace extensiva a las fundadoras de los pioneros grupos feministas peruanos: María Jesús Alvarado y Zoila Aurora Cáceres. Si bien, el trabajo de las artistas plásticas no causó polémicas ni debates apasionados, la soltería les brindó la independencia necesaria para dedicarse íntegramente a su trabajo profesional, pues podían ocupar el tiempo sin pensar en "la culpa" por descuidar su responsabilidad de esposa y madre.

En este sentido, es oportuno destacar cómo a pesar del tiempo transcurrido desde que la mujer logró acceder al campo profesional y laboral, en pleno siglo XXI se continúa con el desigual reparto del tiempo dedicado a las labores domésticas. Así, las mujeres siguen siendo quienes asumen la mayor responsabilidad dentro de casa y por tanto son quienes muchas veces libran jornadas dobles y continuas, de trabajo dentro y fuera del hogar. Sobre el asunto específico de la maternidad relacionada con las artistas peruanas activas en la década de 1990 y de cómo ellas proyectaron este asunto personal en su obra, Miguel López señala:

> En muchos casos no se trataba necesariamente de "representar" la maternidad sino de considerar las implicancias de optar por ser o no ser madre, especialmente en un contexto donde las mujeres artistas tienen enormes dificultades para realizarse profesionalmente. (…). Pintoras como Julia Navarrete o Elda di Malio, cuyo trabajo abrazó la abstracción lírica y el expresionismo, optaron por no tener hijos para dedicar su tiempo y energía a convertirse en artistas profesionales, lo cual significó también abrir nuevas posibilidades para las jóvenes que vinieron. Para [Natalia] Iguiñiz, aquel gesto resulta importante en un contexto donde hacer arte para una mujer ha sido habitualmente visto como un hobby antes que como una profesión (2018, p.42).

Estas líneas contribuyen a reflexionar sobre el cambio de contexto pero la continuidad de ciertas decisiones por las que deben de optar las profesionales de todos los campos. Incluso, hay casos en los que deben cambiar un proyecto de vida, para acceder a alguna beca dado que muchos de estos incentivos tienen requisitos de edad que coinciden con los años más fértiles de las mujeres. Es decir, que varias instituciones privadas o nacionales continúen considerando disposiciones que ignoran esta realidad femenina dice mucho sobre su deseo de continuar privilegiando a un sector de la sociedad.

El proceso al que se ha aludido en varias líneas de esta tesis no solo atañe a la sociedad en general sino a las protagonistas en especial; pues, como lo señaló Miguelina Acosta Cárdenas, con sus decisiones abrieron el camino cual "audaces exploradoras" para que las que seguían encontraran "el sendero limpio de malezas, y entren en él para continuar la obra empezada, la obra digna, la de mejorar la humanidad, mejorando personalmente" (Acosta, 2020, p. 80).

Ante lo expuesto sería injusto calificar de erróneas las decisiones tomadas por algunas de estas mujeres quienes optaron por un modelo femenino tradicional o que tuvieron que renunciar a su deseo ante la premura de cubrir necesidades económicas inmediatas. Al contrario, todas ellas formaron parte del grupo que empezó a escribir el primer capítulo de la profesionalización de las artistas plásticas peruanas, linaje materno que un siglo después es necesario empezar a visibilizar.

Capítulo V
ESBOZOS DE VIDAS

Las Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (1550) es el texto fundacional de la historiografía del arte. Escrito por Giorgio Vasari, este libro ve la luz en un momento expectante dado que el Renacimiento florentino fue un periodo de intensos cambios para la configuración social del artista que, desde entonces empezó a ser apreciado como creador. Es así que Vasari fundó la historia del arte a partir de la biografía en la que el genio masculino se convierte en la medida "universal", mientras los detalles de la vida de una artista constituyen la "excepción" (Salomon, citado en Pollock, 2007, p. 173). A esta idea de lo excepcional del talento artístico femenino, Vasari le sumó el origen noble, el estilo delicado y el elogio de la belleza de las artistas (Gluzman, 2018a, p. 20), características apreciadas por quienes escribirán sobre las mujeres en el arte durante más de cuatro siglos.

Para las investigaciones del arte hecho por mujeres de todas las épocas el uso de la biografía ha sido no menos relevante, pues a partir de ellas se han reconstruido trayectorias que habían pasado inadvertidas por una historia del arte androcéntrica. Y aunque, desde la década de 1970, en que empieza a replantearse esta escritura, el balance es positivo, no puede negarse el uso y abuso de algunos estudiosos(as) que en el proceso de búsqueda llegan a redimensionar un pasaje de la vida de la creadora, dejando de lado la obra[130].

[130] Aunque el ejemplo más ilustrativo es el de la artista italiana Artemisia Gentilleschi y su sonado caso de violación, no es un secreto que existen muchos más casos de mujeres artistas cuya obra ha sido ensombrecida por una vida disipada o por sus nexos con personalidades del ambiente artístico o político.

Un asunto no menos importante en esta tarea de ampliar y enriquecer los aportes de las artistas a la historia del arte es el de la selección. Dado que, como bien señala la epistemología feminista, se corre el peligro de elegir a las consideradas excepcionales y dejar de lado a aquellas que, según el criterio que prima para algunos investigadores(as), no han realizado una labor meritoria. Sobre este asunto y tomando como referencia a las investigadoras Marcia Millman y Rosabeth Moss, Sandra Harding señala que al hacer esta lectura parcializada de la sociedad

> Dejan en la sombra el hecho de que los logros de las mujeres que han alcanzado categoría de "genios" en la historia del arte, la literatura, la política y las ciencias sólo ha sido posible mediante la subestructura, analíticamente invisible, de los sistemas de apoyo y las redes sociales de estas (Harding, 1996, p. 77)

Sobre este asunto vinculado a las artistas, dice Ana Paula Cavalcanti:

> Atribuir a los dones de algunas "raras" mujeres la razón de sus rupturas, individuales, con las determinaciones que pesan sobre su género, es un modo de afirmar que a las otras, esto es, a las mujeres "comunes", les falta la llama del genio. Con esto, en vez de poner en suspenso la idea de inferioridad comúnmente relacionada con la pertenencia al sexo femenino, se acaban corroborando prejuicios dominantes. (2017, p. 20)

En este sentido es necesario otorgar un valor más equilibrado a estas mujeres sobresalientes, es decir considerarlas también como parte del colectivo de estudiantes dado que el interés que concitaba una de ellas, repercutía en beneficio de todas. Es así que se aprecia que, entre las estudiantes egresadas en los primeros once años de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, han sido dos las que han recibido la atención de investigadores contemporáneos: Elena Izcue y Julia Codesido. Dicho interés responde a una valiosa producción que fue enriqueciéndose con el transcurrir de los años.

Otro de los principales motivos que ha permitido el estudio de ambas es la ubicación de su producción en museos y colecciones particulares o, en el mejor de los casos, la conservación de sus archivos personales. Objetos y material que ha servido para la escritura de textos, montaje de exposiciones y con ello, un merecido reconocimiento que se renueva con el tiempo.

Así fue que, en 1999, Elena Izcue recibió un desagravio al rezago de su nombre y obra en la historia del arte peruano. Ese año se realizó la muestra *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*, producto de la cual se publicó el libro con ensayos de Natalia Majluf y Luis E. Wuffarden. Con ello, su lugar como una de las pioneras en reconocer y apreciar la estética del Perú Antiguo para luego aplicarlo al diseño fue establecido de manera indiscutible[131].

El caso de Julia Codesido es distinto, pues desde sus primeros años de egresada su nombre siempre se mantuvo vigente en la pintura peruana contemporánea. Sin duda, el recibir el reconocimiento en vida cuando, en 1976, se le otorgó el Premio Nacional de Cultura y las exposiciones póstumas han contribuido a que su legado pictórico continúe siendo apreciado por el público actual[132].

Lo anterior ha sido posible corroborarlo en el cuarto capítulo de la presente tesis, pues Julia Codesido destacó desde sus años de estudiante cuando empezó a revelarse como una artista con personalidad definida tanto como integrante del grupo indigenista como en su búsqueda creativa individual. Esa calidad ha quedado reflejada en libros como *Julia Codesido* (1987) del Instituto Sabogal de Arte y *Maestros de la pintura peruana. Julia Codesido* (2010), publicado por el diario *El Comercio*, solo por mencionar algunos de los textos en torno a la obra de esta pintora[133].

---

[131] Un artículo de Cristina Vargas aborda la obra de Izcue y la confronta con la producción de otras dos artistas peruanas: Tilsa Tsuchiya y Rustha Luna Pozzi-Escot. La interesante propuesta de análisis vincula a estas tres creadoras que representan momentos distintos y estéticas diferentes pero que se vinculan por su interés en el tema de la identidad cultural y nacional (2015, p. 186).

[132] Una de las más recientes contribuciones a los estudios relacionados a esta pintora es "Indias huancas" de Julia Codesido (2020), publicado por Giuliana Moyano. Artículo en el que se analiza una pintura desde la perspectiva de género en el arte y lo decolonial; de especial interés es el reconocimiento al trabajo textil asociado a manos femeninas y la larga tradición en el Perú.

[133] En el marco del Bicentenario del Perú, Julia Codesido ha sido incluida en la muestra virtual "21 Intelectuales peruanos del siglo XX", curada por Anita Tavera y Carlos Maza. Allí, se ha complementado la información visual con una sección de documentos en línea, además de material audiovisual que son una muestra de ese interés sostenido que continúa concitando el arte de Codesido.

Es notorio el interés que Izcue y Codesido continúan despertando en investigadores actuales y por ello se ha decidido no considerarlas en estos esbozos dado que ambas constituyen la excepción al escaso interés que la gran mayoría de ellas ha tenido para la historia del arte peruano.

Ante el vacío de información relacionado a las otras estudiantes inscritas en los primeros cinco años de la ENBA es que, se ha querido escribir este capítulo con el objetivo de revalorar la presencia de esas otras mujeres que contribuyeron al proceso de profesionalización de las artistas plásticas peruanas. Pese a que, si bien, la gran mayoría no continuó la carrera que habían elegido estudiar, todas ellas sí representaron un cambio de actitud de la mujer por ganar espacios de participación cultural ya no solo como espectadora sino también como creadora[134].

Debe añadirse que estos esbozos biográficos han sido elaborados sobre la base de tres fuentes: bibliográfica, hemerográfica y la valiosa información proporcionada por la familia. En la primera, el libro guía es *La mujer peruana a través de los siglos* de Elvira García y García, puesto que es esta la primigenia contribución historiográfica que considera 21 artistas, entre las cuales doce eran egresadas o todavía alumnas de la ENBA cuando se publicó esa obra (Pachas, 2019, p. 81).

Por otro lado, los artículos de periódicos y revistas han sido un recurso fundamental para apreciar cómo la pintura y escultura realizada por manos femeninas empezaba a ganar espacio, proyectándose en el medio peruano. Otra manera fue cuando se complementaban esos artículos con la publicación de sus obras. Aquí la revista *Mundial* ha sido la más importante fuente que, ante la falta de la obra física, se convierte en la única referencia visual para conocer la producción de las creadoras en cuestión.

[134] Parece necesario hacer referencia en este capítulo a Carl Schorske y su impronta en esta tesis, puesto que al igual que él, se toman las vidas de estas primeras egresadas de la ENBA para, como él hizo con Gustav Klimt, "ilustrar" un contexto sociocultural. En este caso, ese contexto vincula a las mujeres en la actividad profesional y cultural de Lima de la década de 1920.

Sin duda, la más relevante de estas fuentes ha sido la memoria familiar de tres estudiantes: Juanita Martínez de la Torre, Olga Matellini e Isabel Morales Macedo, lo que ha permitido conocer el devenir de sus vidas y con ello saber con certeza el motivo por el cual sus nombres dejan de aparecer en las crónicas culturales. Esto sucede con las dos primeras estudiantes, mientras que Morales Macedo tomó un rumbo lejos del Perú e inició una vida familiar que logró, en parte, sincronizar con sus intereses artísticos.

Para las otras vidas consideradas en este capítulo se entrega información localizada en esta década de estudio y se deja abierta la posibilidad para continuar con estudios particularizados que contribuyan a revalorar la producción de esas primeras generaciones de artistas plásticas en el Perú.

En esta breve muestra del potencial que esta información biográfica tiene, la vida de la escultora Carmen Saco es una de las más interesantes de comentar. Así lo revela su activa participación en la vida cultural limeña de la década de 1920, que se ve reflejada en su búsqueda de conocimientos que la llevan a viajar al extranjero y nutrirse del ambiente cultural europeo. No obstante, a pesar de que la información sobre Saco es posible localizarla en periódicos y revistas de la década del veinte, su obra presenta uno de los problemas que suele tener la producción de las mujeres: la ausencia de obra física (Mayayo, 2003, p. 47). Sin embargo, esto no impide que sea incluida en estos esbozos de vidas, en especial, porque dentro de su producción se aprecia el interés por la representación del cuerpo femenino.

Asimismo, es necesario resaltar que entre las 110 alumnas inscritas entre 1919-1924 también se observan nombres que, aunque no continuaron en la carrera pictórica, se dedicaron a quehaceres relacionados con la creación artística. Este es el caso de Elvira Luza, que figura inscrita solo en 1922 pero que llegó a ser una de las difusoras y coleccionistas de arte popular más importantes del periodo. En ese año de estudio Luza

debe haber conocido a Alicia Bustamante[135] quien ingresó a la ENBA en 1920, ambas se convertirán en coleccionistas y difusoras del arte popular peruano[136]. Otra alumna que tomó un camino distinto, pero no indiferente a la labor creativa, fue Rosa María Rojas Guerrero quien, de manera paralela a su aprendizaje plástico iniciado en 1919, se dedicó a las letras, campo en el cual llegó a publicar poemas y textos de variada temática. A ellas se les une Beatriz Neumann, quien se dedicó a la fotografía artística (Falcón, 1987, p, 31) y cuyas imágenes especializadas en niños fueron presentadas en muestras en la década de 1930 (Majluf, Schwarz y Wuffarden, 2000, p. 79).

Se debe acotar que solo la vida de Leonor Vinatea Cantuarias excede la fecha delimitada en esta tesis que busca conocer el devenir del trabajo creativo de las estudiantes ingresantes entre 1919 - 1924 y su posterior inserción en el ámbito artístico-cultural del segundo lustro de la década del veinte. El interés en Leonor Vinatea radica en que desde adolescente fue presentada como una promesa pictórica, exhibió obra en muestras individuales y, por ello, su nombre fue identificado antes de su ingreso a la ENBA, producido en 1927. A pesar de este auspicioso inicio, su obra todavía espera reconocimiento.

Asimismo es necesario señalar que la vida de las nueve artistas y egresadas considera el análisis de una y hasta tres obras realizadas durante la década de 1920. Ello contribuirá a conocer la calidad de su manejo plástico dentro de las aulas o de la temática que abordaron luego de concluidos sus estudios. Al respecto debe acotarse que entre ellas, Esther Lozano y Lozano y Eugenia Montagne, solo registran matricula tres años y con ello,

[135] Su quehacer como coleccionista de arte popular, de alguna manera, ha opacado su profesión pictórica, la misma que tiene una importante actividad en la década del cuarenta, tiempo que supera el periodo de estudio de esta tesis. Al respecto, María Eugenia Yllia es una de las más entusiastas investigadoras que en los últimos años está difundiendo la obra de Bustamante

[136] Las obras reunidas por Luza, Alicia y Celia Bustamante son ahora patrimonio custodiado por dos de las más importantes universidades del país: la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, respectivamente. Este es el tema que desarrolló Natividad Chivilches en su tesis de licenciatura en Arte: *El coleccionismo de Arte Popular en Lima: el caso de Alicia y Celia Bustamante Vernal y Elvira Luza Argaluza* (UNMSM, 2020).

a pesar de los buenos comentarios a su quehacer plástico, dejaron inconcluso su aprendizaje.

Aunque es posible que exista material disperso sobre otras integrantes de este grupo de estudiantes, no se trata aquí de agotar esa información sino de plantear a partir de estos esbozos de vidas nuevas posibilidades de estudios que visibilicen y reconozcan el aporte de este grupo de pioneras del arte peruano de la primera mitad del siglo XX[137].

5.1 Rosa Belon García

Se desconoce su fecha de nacimiento y otros datos relacionados a su entorno familiar. No obstante, antes de su ingreso al centro oficial de arte exhibió obra; es así que en marzo de 1918 participó en el Salón de verano organizado por la Sociedad de Bellas Artes del Perú (Gastón Roger, 1918b, p. 6). Al año siguiente su nombre se encuentra entre las 38 alumnas inscritas en la ENBA. Probablemente, una de las primeras que apreció su arte fue Elvira García y García quien la consideró en su libro *La mujer peruana a través de los siglos*. De allí se extraen las siguientes líneas:

> Es una aventajada artista, que debido a sus inclinaciones naturales, pudo sacar provecho de las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes, en la que, se le recuerda como a una de las discípulas de mayor aliento, y que, ha podido en seguida definir su personalidad. No basta el pintar, reproduciendo con más o menos fidelidad, el modelo presentado. Es indispensable, ante todo, demostrar cierta independencia, que compruebe que la dirección técnica, no ha ahogado los principios geniales, que son los que deben exteriorizarse en primera oportunidad (1924, p. 553)

Aunque la autora hace referencia a Rosa Belon como exalumna, ella continuó asistiendo a las aulas de la ENBA, probablemente, para perfeccionar su técnica. Es así que la localizamos entre las expositoras de la muestra anual de 1926 donde exhibió cuatro obras: *Santa Rosa de Lima* y los retratos de la señorita R., Aurora Bustamante y Sara Cárdenas (Notas de arte…, 1927, p. 12).

[137] Sobre este asunto relacionado a la revaloración de la producción artística de las peruanas se conoce la tesis *Características sociales, académicas y de expresión artística de las primeras mujeres artistas plásticas en el Cusco, 1946 a 1975* (2018), sustentada por Jacqueline Rodríguez en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Estudio que abre la posibilidad de llevar a cabo la visualización de las artistas plásticas fuera del ámbito limeño.

En comparación con las que tratan el género del retrato, eran pocas las estudiantes que pintaban tema religioso. En el caso de Rosa Belon, parece ser que gustaba de representar a la santa limeña, pues diez años antes había realizado una copia de la Santa Rosa de Francisco Laso. Dicha pintura fue reproducida en *La Mujer Peruana*, revista mensual ilustrada dirigida por la literata Lastenia Larriva de Llona y publicada por el Estado (El tercer centenario de Santa Rosa, 1917, p. 25).

Un asunto a considerarse es el interés de Rosa Belon por la representación femenina, confirmado con las cuatro telas que ilustran su biografía en el libro de García y García[138]. En una de ellas titulada *Perezosa* se advierte el estrecho lazo con el maestro Daniel Hernández, quien se hizo conocido por pintar a bellas damas vestidas con trajes de finas telas y recostadas sobre suaves cojines y divanes. De esta época es *Desnudo con manto floreado* (Figura 31). Allí, Rosa Belon García plasmó a la modelo oficial de la Escuela[139], una joven de contextura delgada, sentada sobre un taburete tapado con fina tela crema estampada con rosas rojas. Semicubierta con un manto azul floreado que envuelve su cuerpo desde la cintura hasta medio muslo, la joven incómoda, intenta mantener la pose. El interés académico de esta obra radica en plasmar el desnudo femenino, así como la luz proyectada sobre él, pasando a segundo plano las telas y el fondo sugerido con anchos brochazos verticales.

Al parecer no fue el único desnudo que pintó, pues García y García opinó que ellos "tienen el valor de la vida que palpita agitando, las carnes, cual si sufrieran los efluvios del rubor; en las gasas y telas, que se arrugan y entrecruzan suavemente, tomando la más graciosa flexibilidad" (1924, p. 553).

La última noticia localizada sobre Rosa Belon García fue cuando inaugura en la Academia Alcedo una muestra individual en enero de 1935 (Notas de Arte…, 1935, p. 13).

[138] Aunque son retratos, llevan sugerentes títulos: "¡En espera!", "En la Fuente", "¡Meditación!" y "Perezosa".
[139] En la producción de Jorge Vinatea Reinoso, compañero de Rosa Belon García en la ENBA, hay una pintura con la misma modelo e igual con el manto azul. Probablemente, era la misma sesión.



Figura 31. Rosa Belon García. *Desnudo con manto floreado. Circa*, 1922. Colección Eduardo Cabrejos.

5.2 Consuelo Cisneros Verand

Hija de Nicolás Cisneros y Raquel Verand, Consuelo nació en Lima, en 1909. Miembro de una familia de intelectuales, era nieta del abogado y político Manuel Benjamín Cisneros (L.A., 1937, p. 5), por ello no resulta casual que su afición por el arte haya sido alentada desde pequeña. En el colegio Sagrados Corazones de Lima logró obtener varios reconocimientos a su inclinación por el dibujo y la pintura, disciplinas en las que gustaba ejercitarse copiando las reproducciones de los grandes maestros del arte universal (Pachas, 2014, p. 222). Su decisión de convertirse en pintora profesional sucedió un día en el que su padre la instó a utilizar de modelo a la naturaleza; así lo recordó en una entrevista: "¿por qué no copias esas flores? Se instaló inmediatamente a hacerlo. Como caballete utilizó el respaldar de un catre, y como paleta, el fondo de un plato. Y las flores resultaron magníficas. Ese éxito decidió su carrera" (L.A., 1937, p. 5). Cisneros ingresó a la ENBA en 1920 cuando apenas tenía doce años de edad. La grata experiencia la hizo referirse a ese tiempo como "la época más feliz" de su vida (L.A., 1937, p. 5).

Mencionada en algunas de las exposiciones anuales de la ENBA. Fue en 1929 cuando logró captar la atención del público con una pintura de tema histórico, asunto tratado con especial interés durante la década del veinte debido a la conmemoración de los Centenarios de la Independencia y la Batalla de Ayacucho, respectivamente. Es así que el nombre de Consuelo Cisneros ingresó a la pintura histórica peruana con la tela titulada *La Ejecución de María Andrea Parado de Bellido* (Figura 32). Realizada gracias a un pedido que el Consejo Nacional de Mujeres envió al Congreso a fin de crear una sala consagrada a las Patricias peruanas (García y García, 1929, s/p).

Aunque no se sabe de qué manera fue elegida para realizar este trabajo, se conoce que luego de aprobada la solicitud, fue Jorge Guillermo Leguía, director del entonces Museo de Historia, quien designó a Cisneros como la artista idónea para pintar el lienzo que inauguraría la galería (L.A., 1937, p. 5).

La joven pintora aceptó el encargo y elaboró una composición estructurada sobre la base de un triángulo invertido en donde los pesos visuales han sido distribuidos para destacar la imagen solitaria de la heroína. Mientras el eje central lo ocupa el sacerdote mercedario que divide la escena en dos: a la derecha el pelotón de fusilamiento y a la izquierda, María Parado (Pachas, 2014, p. 222). Al igual que otros pintores de historia, Cisneros recurrió a fuentes escritas para crear la imagen de la valerosa mujer, así es posible que la fuente consultada haya sido Germán Leguía Martínez quien la describió: “mestiza y de clase media, de estatura mediana, metida en carnes, no mal parecida, aunque ya ajada por los años” (1929, s/p). Además, la pintora siguió la pauta sobre la vestimenta y utilizó la convención que ameritaba en la representación de una heroína: la de idealizar el rostro.



Figura 32. Consuelo Cisneros. *La Ejecución de María Andrea Parado de Bellido.* (1929). Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Elvira García y García, siempre atenta a noticias relacionadas a la labor femenina, le dedicó estas palabras expresando sus deseos a fin de que la artista continúe indagando por el camino del tema histórico:

> Consuelo Cisneros, era ya destacada por las obras presentadas a las distintas exposiciones de la Escuela, prefiriendo para sus cuadros los temas nacionales. Hoy se presenta según otra faz, que es necesario alentar, y sería muy encomiable, que se le encomendara la confección de otros asuntos históricos, en los que le tocó a la mujer representar el más alto papel. Tiene ya la heroína ayacuchana su artista inspirada y este primer paso, ha de conducirla a la ejecución de muchas otras obras similares, para la honra y gloria de la mujer peruana. (García y García, 1929b, s/p)

Sin embargo, su búsqueda artística no se limitó a un solo asunto. En enero de 1930, *Mundial* le dedicó una segunda portada[140]. En el lienzo *En la Herradura* (Figura 33) una joven reposa sobre la arena de la mencionada playa chorrillana. La joven, boca abajo, con las piernas y brazos flexionados sostiene su cabeza enmarcada con cabellera corta, propia de la moda del momento. Relajada, observa al espectador. El gesto femenino revela indiferencia mientras su despreocupada postura remarca su silueta y deja ver una prenda de vestir que por entonces ya empezaba a causar revuelo: el traje de baño.

[140] La primera fue *Un vendedor de Mundial*, publicada en 1923, en la carátula de la revista *Mundial* N.° 175.

A través de esta imagen, en apariencia convencional, es factible realizar una lectura más profunda en la que la mujer moderna cobra protagonismo, reflejado en el gesto indiferente y la postura despreocupada gracias a la cual su silueta es remarcada por un traje de baño azul, ceñido, escotado y carente de mangas. Completan su atuendo, zapatos bajos asegurados con correas para proteger los pies de la arena caliente y suaves marejadas. Tan elegante atavío es complementado con la indispensable sombrilla abierta; de mediana envergadura, celeste por el interior y blanca por la parte externa, responde, cromáticamente al cinturón que al dividir el cuerpo femenino resalta el *derrière*.

Efectivamente, fue entre 1920 y 1939 que empezaron a confeccionarse modelos especialmente diseñados para la práctica de deportes o la salida a la playa, en los que "la búsqueda de la comodidad, libertad de movimientos" era lo que primaba (Boucher, 2009, p. 398). Aunque muchos consideraban a la moda un accesorio, hacía tiempo que el literato y crítico de arte francés del siglo XIX, Charles Baudelaire, había reparado en su importancia para medir los cambios en el gusto de una sociedad (Baudelaire, 1995, p. 76). Es así que, tanto la ropa de baño como el corte de cabello de la joven del lienzo revelan los drásticos cambios en lo que se refiere al pensamiento, actividades y comportamientos que varias mujeres occidentales ya experimentaban en la década de 1920. En dicho contexto, la pintura de Consuelo Cisneros, firmada en 1929, puede ser apreciada no solo como símbolo de las limeñas modernas sino que, desde la perspectiva de la historia del arte peruano, rompe con esquemas estereotipados donde las mujeres posan a la manera habitual; es decir, de pie o sentadas, teniendo como fondo elegantes escenarios



Figura 33. Consuelo Cisneros. *En la Herradura* (1929).
Portada de *Mundial* N° 498. Paradero desconocido.

Años después, en 1937, Consuelo Cisneros contrae nupcias con José C. Descaillaux y su viaje de bodas los llevó a Chile, país en el que por esos días se celebraba la exposición de arte de Viña del Mar. Es posible que su participación en este evento haya motivado la entrevista que le hiciera la revista *Familia*, conversación que fue reproducida por *El Comercio* de Lima. Durante la entrevista la pintora comentó que, aunque había sido invitada a la referida muestra colectiva, un contratiempo de salud le impidió enviar sus lienzos a tiempo, por lo que algunos de ellos habían sido admitidos, pero fuera de concurso. A pesar de que no se menciona nada sobre esas obras, su participación en el evento deja entrever que se mantenía activa en su profesión.

La entrevista versó en torno a asuntos generales y particulares de su vida y labor como pintora. En relación a la actividad artística en el Perú, mencionó algunos nombres de sus compañeras de aula, como Julia Codesido, "la gran pintora que ha hecho exposiciones en Estados Unidos" e incluso recordó a una de las más destacadas estudiantes, Olga Matellini a quien consideró dueña de "un brillante colorido" (L.A., 1937, p. 5). También hizo lo propio con un grupo de sus colegas: Germán Suarez, Ricardo Flores, José Sabogal y

el escultor Raúl Pro. Además, tiene palabras especiales para Jorge Vinatea Reinoso "insuperable maestro en la pintura y en la caricatura" (L.A., 1937, p. 5), que para entonces, tenía seis años de fallecido.

A propósito de la pintura de costumbres en el ambiente peruano, la pintora respondió: "La mayoría de los artistas buscan actualmente su inspiración en nuestra propia tierra. El maestro Hernández no lo entendía así, pero Sabogal insiste en la conveniencia de nuestro terruño como tema de arte (L.A., 1937, p. 5). Opinión que deja traslucir una crítica a la postura del entonces director de la ENBA, José Sabogal, lo que concordaba con "la polarización de la discusión artística" que luego de la caída del régimen de Leguía se fue intensificando (Majluf, 2004, p.141). En este sentido no es casual que, en enero de 1937, mismo año de la entrevista de Cisneros, se organizó en Lima el I Salón de Independientes en respuesta al indigenismo impartido desde Bellas Artes.

Para finalizar la entrevista, el periodista preguntó:

> ¿Vive un artista, en el Perú, con el producto de su arte?
> Yo no he hecho el ensayo. Solo sé decir que vendo mis obras. Últimamente el doctor Francisco Camino adquirió una obra mía de cuando yo era alumna de la escuela, el doctor Wenceslao Molina, profesor de la Universidad de San Marcos, también me compro otra tela (L:A., 1937, p. 5)

La respuesta hace referencia a una pintora con recursos económicos, y por ello despreocupada de la venta de su obra. Además, el identificar con nombre y apellido a sus compradores puede significar que quienes adquirían sus óleos formaban parte de su círculo de amistades. Pero a excepción de *La Ejecución de María Andrea Parado de Bellido* que forma parte de la muestra permanente del Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, la producción de Consuelo Cisneros permanece en el olvido.

5.3 Esther Lozano y Lozano

Nacida, probablemente, en la primera década de 1900 fue hija del matrimonio colombiano conformado por Esther Lozano y Fabio Lozano Torrijos. De esta unión nacieron cinco hijos entre los cuales dos consagraron su vida a las artes: Juan a la poesía, y Esther a la pintura. Debido a la actividad diplomática de su padre, la familia Lozano y Lozano se trasladó a

Lima a principios de la década de 1920 y radicó en el Perú hasta 1930[141]. Dichos compromisos laborales se vinculan con la historia peruana, pues Fabio Lozano fue quien firmó en 1922 el tratado Salomón Lozano que fijó los límites entre Perú y Colombia.

Esther Lozano ingresó a la ENBA en 1921 y cuatro años después la crítica empezó a comentar sobre su obra. Es así que, en la muestra de 1925, un anónimo articulista hizo referencia a ella como una de las promesas: "Esther Lozano se manifiesta como una colorista de excelente gusto […]. Tiene, además, un contraluz audaz y desarrollado con recomendable técnica" (La Exposición de la Escuela de Bellas Artes. Un verdadero éxito…, 1926, p. 10). Mientras, Ramón Pérez Reinoso escribió: "la señorita Esther Lozano es también una alumna aprovechadísima. Su 'Tapada', su 'Claustro' y alguna otra obra suya denotan grandes progresos de pincel y un verdadero optimismo de pintar" (1926, s/p).

Meses después, la mencionada tela *La Tapada* (Figura 34) fue portada de *Mundial* N.° 373 y gracias a ello es posible apreciar esa calidad plástica comentada por la crítica. El lienzo pareciera una instantánea fotográfica, en la que la enigmática mujer, vestida con amplia saya y manto negro que cubre de modo parcial un mantón de Manila amarillo ricamente bordado, cerrado por un camafeo de marfil, ha sido sorprendida en un pasillo con zócalo de azulejos sevillanos que sirve a manera de fondo de la obra. La tapada, en primer plano, sostiene entre sus largos y finos dedos un pañuelo blanco de encajes; su estatus socio-económico, además de la elegante indumentaria, está reflejado en los brazaletes de oro. Rematan sus pequeños pies, típicos de la mujer limeña, delicados zapatos de raso puntudos, atados a sus finos tobillos.

Es probable que la principal inspiración de Esther Lozano y Lozano haya sido la propuesta plástica hispanista fomentada por el profesor de pintura, José Sabogal, quien desde su primera exposición en la casa Brandes (1919) incluyó la figura estilizada de la

[141] En julio de 1930 la revista *Mundial* anuncia la partida del Dr. Fabio Lozano a Colombia, luego de una década de permanencia en el Perú.

tapada en su catálogo. Este tema lo llevó al alumnado bellasartino, como se constata en una serie fotográfica en la cual se le observa pintando a una tapada cuyo resultado fueron varios dibujos y pinturas carentes de fondo (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 30).

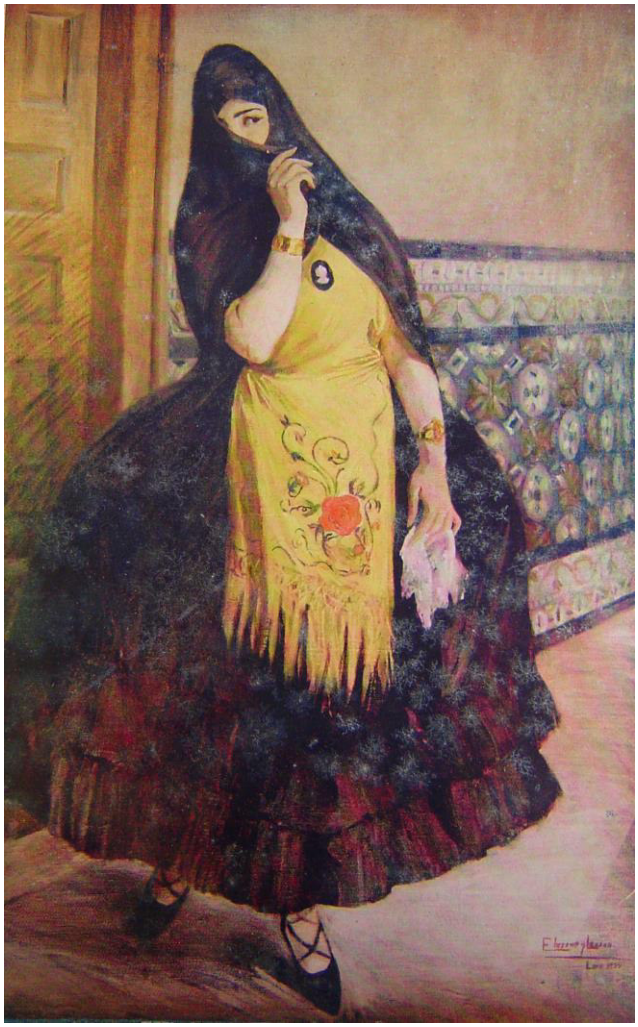


Figura 34. Esther Lozano y Lozano. *La Tapada* (1925).
Portada de *Mundial* N° 373.. Paradero desconocido

No obstante, un punto que diferencia las tapadas de Sabogal y la ejecutada por Lozano es el interés de la alumna en colocar a su modelo en un espacio específico, uno que relacione la figura con el pasado virreinal. Quizá en el caso de la joven colombiana, también operó el poderoso recuerdo de las tapadas que podían desplazarse con absoluta libertad por las calles citadinas hasta la década de 1850, autonomía que las mujeres ya experimentaban con mayor certeza en la década de 1920 y sin recurrir al anonimato.

En la exposición de 1927, Esther fue reconocida con un diploma de estímulo y con ella lo reciben cuatro compañeras más: Justina Velarde Álvarez, Raquel Tupiño Agüero, Angélica Valverde y Leonor Salaverry. En esa oportunidad, es otra pintura con una mujer como protagonista, la que captó la atención de la crítica. Se trata de *Chola*, acabado lienzo "hecho con soltura inteligente y buena entonación colorista" (La exposición anual…, 1928, p. 10) en el cual una mujer sentada sostiene una vasija en su regazo. Si bien podría tratarse de un ejercicio académico, por la similitud con otros trabajos pictóricos observados con otra autoría, resalta en Lozano y Lozano su afán por destacar la lliclla y el tupu, objetos de distinción social de milenaria tradición y que, al igual que en su lienzo *La Tapada*, asocian la figura femenina al poder económico y, por ende, al social.

Al año siguiente Esther Lozano y Lozano participó por última vez en una muestra de la ENBA y lo hizo con cuatro lienzos. Uno de ellos fue referido por Hernández: "simpático pretexto para pintar una mantilla blanca" (Don Quijote, 1929, s/p). Elvira García y García también lo comentó: "Una dama de talle elegante y distinguida, luce el clásico tocado andaluz y en verdad de caso, casi es necesario acercarse al lienzo y tocarlo para convencerse de que el delicado encaje no flotará a los primeros pasos dados por quien lo lleve (García y García, 1929, p. 3). Asimismo, gracias a esta autora se conoce que la pintora también realizó paisajes.

Es probable que Esther Lozano y Lozano sea una de aquellas estudiantes cuya estadía en la Escuela no respondía a un fin profesional sino más a una actividad para ocupar su tiempo, un quehacer que podía lucir en su grupo social, tal y como sucedía en el siglo XIX. Un observador cronista lamentó que esa intensa actividad social fuese la que la alejara del aprendizaje, pues "es lástima que las obligaciones sociales de la joven y aristocrática dama no le permitan una mayor consagración a la Escuela en que tanto podría brillar." (La exposición anual …, 1928, p. 10). Un año después de su última participación en la muestra anual de la ENBA, Esther Lozano y Lozano contrae matrimonio con Santiago Martín Ayllón, a cuya concurrida ceremonia, celebrada en julio de 1930, asistió el presidente

Augusto B. Leguía (Enlace Martin Lozano, 1930, s/p). Así, cerramos la vida de esta pintora colombiana, una extranjera que desarrolló su talento artístico en suelo peruano.

5.4 Juanita Martínez de la Torre

Primogénita de cuatro hijos del matrimonio entre el ingeniero José Ricardo Martínez y Juana Francisca de la Torre, Juanita nació en Guatemala el 3 de noviembre de 1897. Debido al trabajo de su padre, la familia radicó en diversos países durante los primeros años del siglo XX, hasta que el fallecimiento de don José hizo que su viuda decidiera retornar con sus hijos a su patria, el Perú (J. Ratti, comunicación personal, 2004). Juanita Martínez de la Torre llegó a Lima cuando tenía alrededor de diez años. Gracias a la ayuda familiar, doña Juana logró sobrellevar las carencias económicas y educar a sus hijos. Desde esos años las aptitudes para el arte eran manifestadas por la adolescente, quien las cultivó de manera autodidacta.

Fue en 1914 cuando exhibió su obra por primera vez y lo hizo en uno de los eventos más conocidos del periodo: el concurso de pintura Concha como se expuso en el segundo capítulo de la presente tesis. Pero antes, debe destacarse que su persistencia en el conocimiento del arte la llevó a la práctica de otras disciplinas. Esto se confirma al saber que en 1915 participó en el concurso para erigir una escultura de Santa Rosa de Lima en la Plazuela de Santo Domingo. El concurso fue ganado por Artemio Ocaña, pero Juanita Martínez recibió una de las menciones honrosas (El monumento a Santa Rosa, 1915, p. 2). Sin duda, estos reconocimientos animaron a la joven a continuar en el camino del arte y por ello decidió formalizar su aprendizaje en el centro oficial de arte. Juanita Martínez fue una de las primeras 38 mujeres inscritas en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Su nombre aparece como alumna en las clases de dibujo y pintura, entre 1919 a 1923. De esta etapa de aprendizaje, la familia conserva, *Retrato masculino* (Figura 35), lienzo en el cual Juanita plasmó el busto de un joven mestizo; vestido con almilla blanca de bayeta, chalina que cae sobre su hombro derecho y chullo en su cabeza. Es probable que la

autora elaborara este óleo inspirada en un modelo, lo que se deduce por el tipo físico, a lo que puede añadirse la actitud serena del retratado de mirada esquiva. El sujeto está ataviado con vestimenta indígena de la sierra sur peruana, identificada en la almilla de bayeta, tela usada por su bajo costo; en la chalina, que en algunas zonas era empleada solo por solteros (Castañeda, 1981, p. 130), y en el colorido chullo, prenda para paliar los intensos fríos de las cumbres andinas. Si bien la autora detiene su pincel en coloridos diseños, estos carecen de detalles exquisitos, con un dibujo esbozado.



Figura 35. Juanita Martínez de la Torre.
Retrato masculino. Circa, 1923.
Colección particular.

De esos años en los que el arte era parte de su vida, Juanita Martínez guardó un valioso documento, un cuaderno de autógrafos que inició en 1914 y continúa hasta sus años en Bellas Artes, costumbre que se ha perdido en la vorágine del mundo contemporáneo. Este cuaderno servía para perennizar los buenos deseos que gente allegada sentía por la dueña y, en el caso del de Juanita, destaca por la firma de intelectuales y artistas que le expresaron su aprecio de diversas maneras y estilos (Pachas, 2008, p. 124).

Entre los intelectuales destaca el autógrafo de José Carlos Mariátegui, mientras que entre los pintores que lo firmaron y optaron por hacer dibujos, sobresalen José Sabogal y

Alejandro Gonzáles “Apurimak”. Sin embargo, es el recuerdo de José Alcántara La Torre, conocido ilustrador y compañero de promoción de la ENBA, el que llama, especialmente, la atención, pues además del dibujo de una mujer vestida a la usanza virreinal, le dedicó las siguientes líneas aludiendo a su quehacer artístico:

> A usted, delicado espíritu de artista, en cuya paleta, en virtud de nuestra noble inspiración, los más suaves y delicados colores alternan: ora los rosados y áureos matices de la aurora o las melancólicas y románticas gamas de los claros lunares. Y a manera de contraste, nuestro leve pincel —evocando la tierra del sol, del oro y de la alegría— nos muestra, en tonos claros y brillantes, la hora luminosa y primaveral del medio día o las notas graves y misteriosas del crepúsculo.
> A usted, delicado espíritu de artista, va esta modesta ofrenda. (Alcántara La Torre, 1921)

Es de lamentar que Juanita no escribiera entre sus páginas, solo un ramillete de rosas rojas con su firma “Juanitita” confirman que es ella la musa inspiradora de halagadores renglones donde su belleza y delicadeza es siempre realzada. Asimismo, es de extrañar que ninguna mujer firmara alguna de las dedicatorias.

En 1923, fue el último año que Juanita Martínez registró matrícula en la ENBA; al año siguiente contrajo nupcias en la Parroquia de los Sagrados Corazones-Recoleta. De la unión con Augusto Ratti nacieron seis hijos; Andrés, Juanita, Magdalena, Nelly, Tula y Augusto, a quienes la pintora consagró todo su tiempo (J. Ratti, comunicación personal, 2004). Rodeada del amor de su familia, Juanita Martínez de la Torre falleció en Lima el 8 de marzo de 1979.

5.5 Olga Matellini Corvetto

Hija del matrimonio entre Alfieri Matellini y Ana Corvetto, Olga nació en Lima el 28 de abril de 1904, fue la primera de cuatro hermanos y la única en la familia con inclinaciones artísticas (C. Risso, comunicación personal, 2011). Este talento innato fue el que la llevó a inscribirse en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1923, con diecinueve años y, sin duda, como se comprueba por la calidad de la línea y el manejo del color, con una práctica previa de dibujo y pintura. Motivo por el cual desde el inicio de su etapa estudiantil sus trabajos llamaron la atención de la crítica que se ocupó de reseñar las exposiciones de los estudiantes de la Escuela.

De su calidad plástica, decantada año a año, dice mucho que sean varios los críticos quienes a lo largo de su estancia como alumna comentaron alguna de sus obras. Uno de ellos fue, Edgardo Rebagliati, quien en 1925 publicó un artículo dedicado exclusivamente a ella. Allí destacó:

> Su Retrato en Verde[142], que ilustrando estas líneas figura aunque sin tener su exuberante colorido, es una obra casi indiscutible. Está bien la gallarda postura de la figura, lo está mejor el ambiente del cuadro, es fresco y embelesador el tono verde del vestido de la mujer, el rostro acusa una perfección de maestro en la coloración de los rasgos esenciales y hay una emoción sugerente en los ojos y en la boca de atrayentes labios. Ese retrato se destaca entre el conjunto de la Exposición y es uno de los pocos cuadros presentados que alcanzan a perdonar la miseria total del concurso. (Rebagliati, 1925, s/p)

Opinión que fue sellada con "felices augurios", tal y como tituló el artículo el crítico, pues consideró a la pintora como la revelación de un portentoso "temperamento" que, a partir del aprendizaje y el tiempo, verán surgir un valor de la pintura nacional. Otra personalidad que se percató del talento de Matellini fue Elvira García y García quien, un año después de su ingreso a la ENBA, reparó en sus retratos y le dedicó las siguientes palabras:

> La postura natural de sus figuras, armoniza con el ritmo del movimiento, que se adivina, y con la riqueza del colorido; el ambiente de sus cuadros es de frescura y embeleso; la expresión del rostro es delicado y sugerente; y en conjunto, en general predomina la técnica de la artista y su emotividad, que alcanzan a crear una producción perfecta. (1924, p. 560)

Aunque en las críticas localizadas siempre se comentan sus pinturas, Olga Matellini era excelente dibujante. En esta disciplina, y de su paso como alumna de José Sabogal, han quedado una serie de retratos de hombres y mujeres indígenas elaborados al carboncillo. En ellos, el gesto y la actitud recia es lograda sin descuidar el detalle de la vestimenta típica andina, tal como se observa en *Retrato de indígena* (Figura 36), donde presenta de medio cuerpo en tres cuartos al modelo. La sencilla vestimenta en esta obra es realzada gracias a una elaborada chalina decorada con rombos, la cual cae sobre el hombro izquierdo del personaje, y un chullo cuya única ornamentación consiste en una línea contigua a la orilla del borde; como exquisita retratista, la artista no pierde la oportunidad para plasmar detenidamente los rasgos faciales de este hombre ensimismado, de cejas pronunciadas, nariz prominente y labios gruesos; su tosca mano revela a un campesino.

[142] La protagonista de esta obra es Yolanda Matellini, prima de la pintora.



Figura 36. Olga Matellini. *Retrato de indígena*
Carboncillo, *circa* 1924
Fotografía en Álbum Matellini. Colección particular.

Durante su etapa de estudiante, Matellini también inició amistades que cultivó a lo largo de los años. Este es el caso de las hermanas, Elena y Victoria Izcue quienes la frecuentaban en su casa (C. Risso, comunicación personal, 2011). En la exposición de la ENBA de 1925, que fue calificada por Daniel Hernández como la mejor de la corta vida institucional, Olga Matellini fue considerada junto con Elena Izcue, Julia Codesido, Laura Zegarra y María Rávago como las de desempeño más notable durante el año (Escuela Nacional de Bellas Artes. Memoria correspondiente …, 1926, p. 2). Es así que, a poco tiempo de su ingreso a la ENBA, se proyectaba como una de las mejores de su generación. Por ejemplo, un anónimo periodista italiano registró una positiva opinión sobre el funcionamiento del centro de enseñanza y distinguió:

> Como temperamento artístico y como estilo propio se coloca en primera fila la señorita Olga Matellini, tiene su método de estudio, tiene mucho dominio en el color, buena técnica y posee todos los elementos para llegar a ser una gran artista. Tiene sobre todo un temperamento personal, del cual dispone a voluntad en el arte, y con este, su seguridad en el porvenir no le faltará (Sobre la Escuela de Bellas Artes. Opiniones…, 1926, p. 4)

Entre los comentaristas nacionales tampoco pasó inadvertida. Clovis le dedicó un artículo a quien él llamó “una revelación” y en cuyas telas nada hay “de amanerado, ni de falso, todo en ella marca una robustez artística sana, fuerte, noble” (1926, p. 1). Escribe las

anteriores líneas cuidando de prevenir a la joven en continuar su aprendizaje, pues si bien ella ya podía considerarse una pintora, debía llegar a ser "una pintora admirable".

En tanto, Ramiro Pérez Reinoso en *Mundial*, sentenció:

> Olga Matellini prefiere entusiastamente el retrato. Es y será su tema predilecto y, aunque es difícil está seguro de dominarlo plenamente. Una producción feliz de esta alumna es la figura en aquel tema de carnaval, de colores frescos y buen ritmo. En las obras de la señorita Matellini se revela espontáneo entusiasmo y alegría de pintar. (1926, s/p)

En efecto, la producción pictórica de la joven era retratística por excelencia. Tanto en las telas que presenta en las muestras anuales como en las custodiadas por la familia, se aprecian rostros de sus seres queridos (niños, jóvenes y adultos) quienes posan en diferentes y siempre muy naturales actitudes que hacen de sus obras, verdaderas instantáneas captadas con el pincel. Es por esta época que Daniel Hernández escribió una misiva a su amiga Zoila Aurora Cáceres y en un breve recuento de los estudiantes más destacados se refirió a Olga Matellini como "la más notable" de las alumnas a la que le seguían Laura Zegarra y Elena Izcue (1927). El hecho de que Hernández brinde esta opinión en una comunicación personal constata lo sincera de su apreciación sobre el nivel pictórico que poseía la joven.

Cautivada por la fisonomía y expresión humana, Olga Matellini se perennizó con su pincel. Así, en la muestra de 1928 presentó su *Autorretrato* (Figura 37), que causó un grato impacto en el experimentado crítico Carlos Solari:

> En éstas [salas] me atrae de preferencia un bello autorretrato de la señorita Olga Matellini. Lienzo amplio. Encantadora frescura tonal. Actitud sencilla y expresiva. Triunfo de una linda gama amarilla. Pinceladas largas. Color esparcido a grandes trazos con notorio sentido decorativo. Obra dilecta tratada sin tropiezos. Más que solidez, derroche de halagos para los ojos […] (Don Quijote, 1929a, s/p)

Buena crítica aunque, al final, Solari se dejó seducir por la belleza de la retratada. Rezago de esos antiguos comentarios en los que la mirada masculina dejaba de lado los valores plásticos de la obra ejecutada por una mujer.

En su *Autorretrato*, Matellini elaboró una composición clásica, centralizada, en la que aparece sentada en primer plano y como telón de fondo la naturaleza. Luce un vestido que refuerza las dos diagonales que forman un triángulo equilátero cuya cúspide es su

cabeza. Esta construcción pictórica va de la mano con la armonía de colores pasteles siendo el verde y el amarillo los que sobresalen y dan testimonio de esa crítica que señalaba "el color, la luz, la vida, son suyos" (Clovis, 1926, p. 1). Admiradora, como su maestro Hernández[143], del "pintor de la luz", el español Joaquín Sorolla, sin duda era la calidez atmosférica la que la atraía y que reprodujo en su propia representación.



Figura 37. Olga Matellini. *Autorretrato* (1928).
Colección particular.

Sin embargo, más allá de la técnica, la ejecución de su *Autorretrato* y su decisión de exhibirlo, era una muestra de la visión moderna de la pintora:

> Cuando las artistas del siglo XX afrontan el tema de su propia imagen, plantean la posibilidad de existir de forma independiente de la mirada masculina, de crear para sí una identidad que no dependa de su cotización erótica. Así el autorretrato es el primer tema puramente femenino que encontramos en las pintoras de principios de siglo, y como tal aparece en todos los movimientos de vanguardia […]. (Serrano de Haro, 2000, p. 46)

Con una expresión mesurada, ausente de tristeza pero también de sonrisa, la pintora se muestra al espectador no como una artista, pues no tiene ningún objeto que remita a su labor con los pinceles, sino como una bella mujer que encara al espectador. Esto, que quizá

[143] En una entrevista, Hernández dice ser admirador de Joaquín Sorolla.

podría interpretarse como un desacierto, pues deja de lado su condición de artista plástica, puede tener otra connotación. Así lo explora Amparo Serrano de Haro cuando cita el caso de la pintora francesa del siglo XVIII, Elizabeth Vigée Lebrun, quien se autorretrataba con paleta y pinceles pero vestida como una elegante pastora. Para la investigadora esa opción revelaba una doble identidad: la de ser una bella mujer y la de ser una buena pintora (2000, p. 58), dado que la segunda es condición para que se cumpla la primera. Así, es su propio manejo pictórico lo que permite a Matellini perennizarse con el pincel.

Esta obra es, probablemente, el testimonio de un momento feliz por el que pasaba la autora, de allí que optara por retratarse como una mujer en armónica composición con su entorno, con su vida, con su futuro. Además, no deja de ser significativo que sea el último año de su paso por la ENBA, el momento elegido para exhibir su *Autorretrato*.

A principios del año siguiente, marzo de 1929, Olga Matellini contrajo matrimonio con Roberto Risso. Esa fecha marcó el principio de una vida familiar llena de satisfacciones, pero también el final de una prometedora carrera pictórica que, sin embargo, encontró nuevos motivos e inspiraciones, pues nuestra protagonista nunca abandonó los pinceles (C. Risso, comunicación personal, 2011). Olga Matellini falleció en Lima, el 12 de noviembre del 2000.

5.6 Eugenia Montagne Markholz

Hija de Adhemor Montagne y María Eugenia Markholz, Eugenia nació en 1884 (Geneanet). Su afición por las artes la llevó a matricularse en talleres particulares como el de Teófilo Castillo en la primera década de 1900, y luego en el menos conocido de Herminio Arias de Solís (Zeusis, 1921, s/p), pintor y escultor peruano que había recibido lecciones en Francia y a su regreso a Lima abrió, en mayo de 1913, la academia artística León Bonnat. Allí contempló una enseñanza diferenciada para hombres y mujeres (En la Academia de Bellas Artes, 1913, p. 2).

Con esta base artística, Eugenia Montagne ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1919. Allí recibió el positivo comentario de Hernández quien dijo en alguna ocasión: "Se encuentra bien dotada para la pintura" (Zeusis, 1921, s/p). A dos años de iniciado su aprendizaje en la Escuela, Montagne exhibió tres retratos al óleo en la joyería ubicada en el Portal de Botoneros, La Esmeralda. El crítico Carlos Solari le dedicó comentarios favorables, entre los cuales destacó la influencia de Sabogal: "vigoroso temperamento colorista". Dichas pinturas eran el retrato de una mujer, a la que el crítico solo consigna como C, un indio y una india; esta última fue la que llamó su atención: "es verdaderamente extraordinario de sinceridad interpretativa profunda, y de honda comprensión espiritual y pictórica. Esta tela basta para acreditar a la señorita Montagne como una segura esperanza y nos es grato consignarlo así" (Don Quijote, 1921, p. 3).

Esta misma muestra fue reseñada por Zeusis quien, desde las páginas de *Mundial*, expresó con entusiasmo sobre la pareja de indios: "Fuera de cierta dureza de ejecución, que ya desaparecerá, ¡cómo satisfacer el trazo lineal, la realidad del conjunto, la belleza del fondo, la interpretación del tipo, la fineza y el bello del colorido y los últimos detalles técnicos!" (Zeusis, 1921, s/p).

A pesar de no haber concluido sus estudios, Montagne demostró tener confianza en sus conocimientos pictóricos, pues este mismo año participó en una exposición colectiva organizada por la Sociedad de Bellas Artes. Su compañero de la ENBA, Jorge Vinatea Reinoso, escribió una crítica a esta muestra y aunque consideró que lo presentado era un "conjunto artístico mediocre", señaló algunos nombres que podían ser rescatables de tan enfática opinión:

> Entre ellos se encuentran Bernardo Rivero, Eguren Larrea y las señoritas Lecaros y Montagne de quienes dice: "tienen algunos retratos un poco planos y no seguros de construcción. Reconozco sus inteligencias artísticas: pero en la escuela de Bellas Artes trabajan con más seguridad y provecho" (Vinatea, 1921, p. 3).

Recuérdese que la Sociedad de Bellas Artes fue fundada en 1916, previo a la apertura de la ENBA, y por ello en sus muestras se lucían obras tanto de artistas con trayectoria como de jóvenes valores que se iniciaban en el campo artístico. Es por ello que

este comentario debe contextualizarse en un momento en el cual la institución artística oficial se imponía a la práctica artística de aficionados.

Sin duda, 1921 fue uno de los años más activos para Montagne a quien *Mundial* le dedicó su portada del 2 de setiembre, con el *Retrato de Margarita Lecaros* (Figura 38). En este óleo, que representa a una joven de medio cuerpo, se aprecian espacios delimitados por el rojo como fondo y el amarillo en el traje de la modelo, vestido de manga cero, escote amplio rematados con ribetes esféricos; finos bordados florales en suaves verdes ornamentan el traje; a este atuendo se suma, desplegado, un gran abanico de plumas negras, considerado, en 1929, por el escritor Luis Varela Orbegoso como "un objeto fino y sutil, artístico y amable, que realza la gracia femenina, completa la figura y le presta siempre distinción y elegancia." (Leonardini, 2015, p. 305). Sobre la cabeza de Margarita Lecaros, una fina peineta de carey de la cual cae una mantilla andaluza, de encaje negro chantilly, complemento habitual de la peineta. Su rostro en tres cuartos de perfil, facciones delicadas, gesto reservado que rehúye la mirada al espectador, está maquillado con esmerada sobriedad; de su oreja pende un recatado arete.

Pero retornemos a la mantilla andaluza, factible de ser apreciada en algunas pinturas[144] de la década de 1920, lo cual demuestra la difusión que la cultura española tenía por entonces en el Perú y Argentina[145]. La mencionada difusión fue motivada por el gobierno español a partir del siglo XX como una manera sutil de estrechar vínculos con sus antiguas posesiones (Villegas, 2015, p. 295), momento que coincide coyunturalmente con el centenario de la Independencia. A ello debe agregarse la delicadeza de la autora quien en su cuadro enfatiza la cercanía hacia España al emplear los colores de su bandera: rojo y amarillo. Luego de estos años de aprendizaje en la ENBA, la labor de Eugenia Montagne está por descubrirse. Falleció en Lima, en 1956.

[144] Como por el ejemplo los óleos de José Sabogal, *De regreso de la misa*, y el de Lozano Lozano, *La mantilla*.

[145] Rodrigo Gutiérrez señala que en esta "re-unión" entre España y las naciones americanas nacionalizadas fue relevante "la acción de los escritores y artistas españoles integrantes de la llamada Generación del 98" quienes fomentaron la recuperación cultural de Hispanoamérica (2003, p. 100).

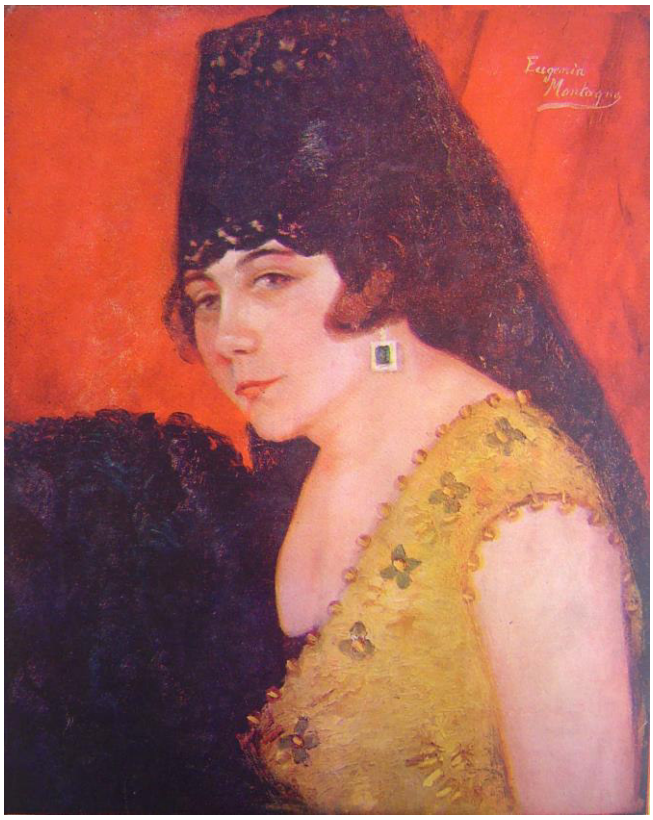


Figura 38. Eugenia Montagne. *Retrato de Margarita Lecaros.*
Portada de *Mundial* N° 68. Paradero desconocido.

5.7 Isabel Morales Macedo

Cuarta hija del matrimonio entre Carlos Morales y Matilde Macedo, Isabel nació en Lima, el 17 de septiembre de 1896. Su hogar fue escenario privilegiado para alentar la afición por el estudio de las ciencias y el arte; su hermano mayor, Carlos, se desempeñó como médico cirujano e investigador; Luisa, talentosa pianista a la que José Carlos Mariátegui le dedicó elogiosas líneas[146]; y el tercer hermano, Germán, fue un destacado profesional que llegó a la Dirección de la Escuela de Ingenieros de Minas (J. Cobreros, comunicación personal, 2011). Por ello no es casual la decisión de Isabel para formalizar su afición artística. Es así que, a los 25 años se matriculó en la Escuela Nacional de Bellas Artes donde encontró reconocimiento desde la primera exposición (En la Academia de Bellas Artes, 1920, p. 7).

[146] A propósito de una velada musical, un joven Mariátegui escribió un extenso y muy auspicioso comentario a la calidad interpretativa de Luisa Morales Macedo. De esas líneas, se citan: "Esta pianista que sabe la técnica de su arte, sabe sobre todo transmitir su emoción a la armonía que sus manos interpretan. Su alma magnetiza el piano. Y el piano interpreta su pasión amorosamente" (Mariátegui, 1991, p. 14).

Esos primeros años de aprendizaje y experiencias como parte de ese grupo pionero se ensombrecen con la muerte de sus padres. El hecho la conmociona y sus hermanos la convencen de emprender un viaje, el periplo no lo realizó sola, pues tuvo la compañía de su gran amiga Angélica Palma, escritora ya conocida en el medio cultural limeño (J. Cobreros, comunicación personal, 2011).

En 1922, luego de tres años de estudio en la ENBA, se embarcó rumbo a Europa donde continuo su aprendizaje. Primero estudió cursos de arte en París (Una pintora peruana, 1926, p. 4) para luego dirigirse y establecerse definitivamente en España. Gracias a su previa formación académica logró ingresar como alumna oficial en la Academia de San Fernando de Madrid, previo riguroso examen diferenciándose de los denominados alumnos libres quienes accedían a la enseñanza por el pago de inscripción. Entre la plana docente que le enseñó se encontraban Cecilio Plá, Moreno Carbonero, Romero de Torres, Manuel Benedito, entre otros (J. Cobreros, comunicación personal, 2011).

Morales Macedo cursó asignaturas teóricas y prácticas en la academia española donde coincidió con un grupo de artistas latinoamericanos, tales como el mexicano Enrique Asad y Lara, el ecuatoriano Alberto Coloma, y el colombiano Domingo Moreno; además de estudiar algunos cursos con la pintora española Ana María Gómez Gonzales, más conocida como Maruja Mallo, quien años después se establecería en Argentina (Villegas, 2016, p. 336).

A dos años de radicar en Madrid, Edgardo Rebagliati le dedicó un artículo en el cual destacó su "empeño de investigación, de perfeccionamiento, y de culturización" (Rebagliati, 1924, s/p). El artículo hace un recuento de su paso por la ENBA, a manera de resaltar que la base de su aprendizaje fue iniciado en el Perú; junto con estas palabras de reconocimiento fue publicada la foto de la pintora y el retrato de una dama ejecutado por su pincel.

En 1926, con el *Retrato de Josefina Serna* (Figura 39) participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, importante muestra realizada en el Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, actividad considerada como un gran acontecimiento en la vida artística y cultural. En el retrato en cuestión reproduce, en primer plano, a una elegante joven burguesa sentada en un jardín; de mirada nostálgica, su actitud recatada es visualizada a través de su pose donde, sobre su regazo, destacan sosegadas sus manos entrelazadas. Como fondo un paisaje en perspectiva, con la presencia de una imponente arquería de medio punto.

Sobre este óleo Edgardo Rebagliati, nuevamente, destaca los logros de Isabel Morales Macedo, cuando dice:

> Refleja el cuadro una suave quietud pensativa, una vaguedad ingenua y silenciosa, que viene desde la pupila serenísima hasta el indiferente desgano con que caen los brazos y que avanza más todavía, que llega a la égloga del paisaje circundante en cuyo fondo, delante del marmóreo muro, parece dibujarse el prodigio de una quieta figura escultórica. (1926, s/p)



Figura 39. Isabel Morales Macedo. *Retrato de Josefina Serna. Circa*, 1926. En *Mundial* N°322.. Paradero desconocido

A propósito de esta participación, un anónimo articulista del periódico *El Comercio* también destacó su talento desde que era alumna de la Escuela de Bellas Artes del Perú y le pronosticó un futuro prometedor: "Isabel Morales Macedo ha de alcanzarlo completo (triunfo), rotundo; acaso se haga esperar aun; no importa, la renovada brega retemplará las energías de la artista limeña, a quien su ciudad espera ver, como dice el verso de Rubén, dueña de verdes y nobles laureles". (Una pintora peruana, 1926, p. 4)

Tres años después, en 1929, se llevó a cabo la Exposición Iberoamericana de Sevilla y fue allí que quizá sea la última oportunidad en el que la pintora tenga un nexo con el arte de su país natal. Si bien las investigaciones se han centrado en la construcción del pabellón peruano y en la destacada participación de Manuel Piqueras Cotolí, Fernando Villegas reconstruye el espacio expositivo y destaca a los artistas plásticos que formaron parte de esa muestra, entre los cuales la única mujer fue Isabel Morales Macedo. Su participación, probablemente se concretó dada su residencia en España y su posible vínculo amistoso con Hernández, no pasó inadvertida pues se hizo acreedora a una medalla por su obra *La gitana*. Sobre este lienzo, Villegas señala que la elección no fue casual dado que el tema de las gitanas fue "frecuente en el imaginario romántico español" mientras que "la técnica utilizada seguía el naturalismo realista de Velázquez y Ribera" (2016, p. 496). Asimismo, sobre esta participación de Morales, parece conveniente destacar que al premiarla se hacía un doble reconocimiento, pues además de peruana era una artista formada en España.

Luego de este relevante evento, el nombre de Isabel Morales Macedo prácticamente desaparece del ámbito cultural peruano. Sin embargo, su vida profesional y personal continúa lejos de su tierra natal. Isabel concluyó su carrera e, inmediatamente, contrajo nupcias con el pintor y crítico Vicente Cobreros Uranga, de cuya unión nacieron dos hijos. Uno de ellos, José Luis, tomó el rumbo señalado por sus progenitores y se convirtió en escultor. Pero, y ¿qué pasó con la actividad artística de Isabel? Aunque se dedicó de lleno a su hogar, la pintura continuó siendo una fiel compañera durante sus días de vacaciones y de descanso, en los que solía realizar lienzos a manera de perennizar recuerdos. Tampoco se alejó por completo de la exposición pública, pues llegó a ganar un concurso y una de sus

obras formó parte de una rifa municipal. Además, continuó en el aprendizaje de nuevas disciplinas artísticas, al incursionar en el grabado (J. Cobreros, comunicación personal, 2011). Isabel Morales Macedo falleció el 13 de enero de 1986.

5.8 Carmen Saco Arenas

Hija de Alejandro Saco y Rosa Arenas, Carmen nació en Barranca, en 1882. De esos primeros años solo se sabe que estudió en el colegio San José de Cluny (Tauro, 2001, p. 2325). Carmen Saco debe ser considerada la primera escultora peruana. Si bien años antes, gracias al concurso Concha se da a conocer la labor de Angélica Pazos Varela[147], es Saco la primera que elabora una propuesta plástica y sostenida en el tiempo. Ya en Lima, en 1919, su nombre se encuentra entre las primeras 38 inscritas de la Escuela Nacional de Bellas Artes y como la única mujer en la clase de escultura, integrada por cinco alumnos[148] más. Carmen Saco fue junto con Elena Izcue y Julia Codesido las alumnas y artistas de quienes más se pronunció la prensa de la década de 1920[149].

Sus años de estudiante transcurren con la guía del escultor español Manuel Piqueras Cotolí. Y aunque de su maestro no se ha localizado ninguna referencia que la mencione, Daniel Hernández sí lo hizo en sus memorias de fin de año. En enero de 1924 un articulista de *Mundial* firmó con la letra S tres artículos sobre la Escuela de Bellas Artes, en ellos brindó interesantes propuestas para el buen funcionamiento de este centro además de tener especial interés en el trabajo escultórico. En uno de ellos se ocupa de las obras de Saco, a quien presentó como una infatigable trabajadora preocupada de "los más insignificantes detalles indispensables para su progreso" (S, 1924b, s/p). En seguida, S comentó cinco obras: *Adolescencia*, *Devota*, *India del Altiplano*, *Limosnera* y *El Knock out*. A excepción de la última, el autor anotó sus buenas impresiones acerca del acierto en representar temas

[147] Ganadora del concurso Concha de 1905. Sobre este certamen ver en esta tesis el segundo capítulo.
[148] Los otros cinco son Wenceslao Hinostroza, Ismael Pozo, Germán Suárez, Moisés Laimito y Raúl Pro.
[149] La investigadora Isabelle Tauzin-Castellanos trata el distinto devenir profesional de las tres artistas, centrándose en la manera en que Julia Codesido impulsó su profesión a partir de sus viajes y exposiciones en el extranjero. De este artículo, es destacable la manera en la que la autora vincula la crítica "ideologizada" que escribió Saco a propósito de la primera exposición individual de Codesido (2018, p. 6).

nacionales, opinión distinta le generó *El Knock out* por ser un asunto desconocido por la autora y por ello, opinó que no logró un acabado convincente. A ojos del crítico, el mayor acierto fue en la representación veraz de la figura indígena:

> Generalmente todos los escultores que han intentado hacer obra nacionalista, han esculpido indios pero con las exactas proporciones de un blanco, y de un blanco perfecto, de un griego clásico. Naturalmente han dado por resultado que sus obras representen a helenos disfrazados de indígenas, nunca a indios de verdad. Y esto es digno de aplauso en la figura de Carmen Saco. Nada de armonía en las caderas, ni de vientres combados ligeramente, ni de piernas esbeltas. La india no es así. La india es como la vemos en la sierra, como aparece en nuestras calles vendiendo maní y cancha, como la ha cogido Carmen Saco en aquella escultura. (S, 1924, s/p)

Otro cronista cultural que expresó admiración por la obra de Saco fue Luis Alberto Sánchez quien, en mayo de 1924, anunció el próximo viaje de la artista a Europa. En esas líneas resaltó la "ya definida personalidad de escultora original", además de puntualizar que el viaje lo hacía "sin apelar para ello a ningún auxilio oficial" (L.A.S, 1924, s/p). Sin duda, era una manera de poner en evidencia el poco apoyo al talento artístico nacional.

A pesar que, desde enero de 1925 la escultora se encontraba en Italia[150], en Lima su nombre continuaba mencionándose en la prensa. Fue así que en los primeros días de abril Alberto Guillen le dedicó un auspicioso artículo, en el cual la consideró como "la escultora más interesante que hoy tiene el Perú" por la manera en que transmite la carga emotiva en sus trabajos. En este mismo espacio, Guillen reprodujo una breve entrevista en la cual Carmen Saco confesó ser admiradora de Rodin, Donatello y Miguel Ángel (1925, s/p). Una interesante selección de famosos escultores que representan dos periodos claves en la historia del arte, el Renacimiento y el tránsito a una escultura del siglo XX que tiene en el francés Auguste Rodin el máximo representante.

Ese mismo año, las obras de Saco vuelven a presentarse en la exposición anual de la Escuela, la última en la que figuran. En esa oportunidad Ramiro Pérez Reinoso comentó:

> En escultura Carmen Saco con una técnica bastante libre afronta motivos de gran intensidad. Amiga de las concepciones hondas, vá hacia notas de misticismo, de dolor, etc, y deja en todas el camino abierto para que el espectador con su propia imaginación llegue hasta el fin de la idea profunda (Pérez Reinoso, 1926, s/p).

[150] El 10 de enero de 1925 *Variedades* publica su primer envío desde Italia.

La opinión de ambos críticos coincide en destacar lo emotivo de su propuesta plástica que ha quedado perennizada en fotos de piezas como *La Mendiga* o *La Limosnera*, escultura de hondo contenido social en la que una figura humana, sedente, envuelta en un gran manto extiende su mano para recibir la caridad. Aunque en la imagen no se aprecia el rostro, que aparece cubierto por el manto a manera de capucha, la pieza logra conmover.

A esta carga emotiva se une el interés por el trabajo del cuerpo femenino. Una visión de conjunto de lo expuesto por ella en las muestras de la ENBA lo corrobora, además de notarse su versatilidad en plasmarlo, pues en una misma exposición, puede exhibir esculturas elaboradas bajo el canon académico (*Salomé* y *Adolescencia*) como también hacer uso de un expresionismo que llega a ser tildado de "feo" (Guillen, 1925, s/p) como en el caso del *Manco Capac y Mama Ocllo*[151].

Luego de casi dos años viajando y nutriéndose del arte y la cultura europea, la escultora vuelve a Lima a fines de 1927 (Chioino, 1927, s/p). Sin embargo, este retorno fue breve, pues en 1929 vuelve a viajar. Ese año fue uno de los más productivos para Saco, así lo demuestran las misivas que envía desde los países que visita dando cuenta de sus experiencias como viajera, pero también de sus avances como escultora. Su estancia en el extranjero la supo aprovechar aprendiendo nuevas técnicas y al exhibir su obra en el Salón de Otoño de París en 1926 y, tres años después, en el salón del Círculo de Bellas Artes de Valencia (Notas de arte, 1929, p. 4).

A su talento artístico se une la facilidad para la escritura, pues sus viajes despiertan su disposición para expresarse también con la palabra escrita. Así, envía sus "Apuntes de viaje" a revistas limeñas como *Variedades*, *Amauta* y *Mundial*. Entre estas colaboraciones se ha seleccionado una en la que se detiene a observar a los visitantes de Montparnasse. Barrio parisino conocido por su agitada vida intelectual y bohemia, Saco lo considera una "torre de babel", un punto de encuentro de diferentes estratos sociales, nacionalidades,

[151] Ver Figura 22 en el Capítulo IV.

profesiones; pero, en especial, un espacio ideal para nutrirse de la vida cultural de la época. Allí, Saco identificó su lugar favorito de encuentro:

> Y la más amada para mí "La Rotonda" con su viejo prestigio, rendez vous de españoles y de americanos del Sur. Es delicioso entrar a un café en una noche fresca de Otoño para charlar con los amigos y los compatriotas sud americanos, con los que uno se encuentra con seguridad pasadas las diez de la noche. Juntos ante una mesa, con esa llaneza de Montparnasse, la que hace a todos amigos: mezclando las conversaciones de los artistas, de los escritores de genio, de los anticuarios, de los comerciantes de cuadros, de toda esa gente que vive del espíritu y por el espíritu. Todos nos hablamos con una simpatía fraternal y sin envidias, sin los prejuicios que hacen de la vida, una cosa tan fastidiosa porque Montparnasse tiene un reino aparte del de París, se mira allí la vida sin pesos ni medidas, teniendo este aspecto una proyección ilimitada en su libertad. (Saco, 1929, s/p)

Interesante testimonio en el que el intercambio de experiencias y el compartir tertulia con otros artistas y actores de la vida cultural enriquece la visión de la escultora de una manera inimaginable en la Lima de fines de 1920 y, más aún, si se piensa en las reservas que existían para la actividad pública de las mujeres en el Perú.



Figura 40. Carmen Saco. Dibujo de un "Habitúe de la Rotonda".
En *Mundial* N° 458.

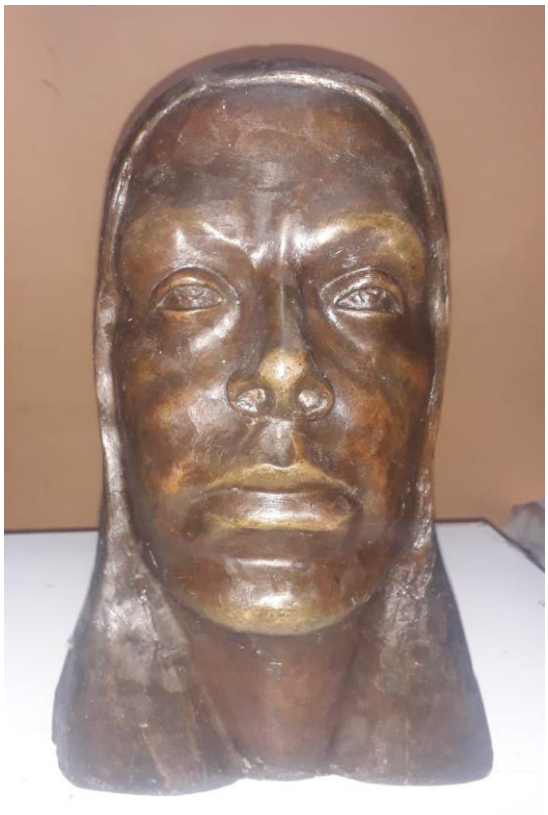


Figura 41. Carmen Saco. *Cabeza de mujer*. Bronce, 1928.
Colección Eduardo Cabrejos

En ese texto también destacó "las razas más dispares, los tipos más interesantes, los buscadores de la aventura, de la gloria o del dinero. […] otras tan bellas, algunas con sobrenombre como la vampiresa y maduras y viejas y morenas y blancas." (Saco, 1929, s/p)[152]. A propósito de esta observación, la autora ilustró su texto con dos dibujos alusivos al Café de la Rotonda del mencionado barrio. Mientras en el primero un grupo de personas departe, el segundo es una cabeza de negro en la que resalta su boca (Figura 40). Es probable que este último dibujo haya sido el motivo de inspiración para su escultura *Cabeza femenina*, (Figura 41) bronce fechado en París, en 1928. Rostro alargado, frente amplia, ceño fruncido, nariz ancha, labios gruesos, mentón prominente, cabellos ocultos bajo una manta fina, refleja a una mujer osca, mayor, de facciones africanas.

[152] Sobre esta labor en las letras, es interesante saber que Saco también incursionó en la crítica de arte, género con el cual trató la obra de una de sus compañeras de la ENBA, Julia Codesido.

En 1929, Carmen Saco regresó al Perú y el crítico Carlos Solari le dedicó una de sus "Notas de arte" en la cual comentó con satisfacción el interesante estudio de la técnica de la cerámica de Manises que la escultora había emprendido en tierras españolas. Así comentó sobre una de las piezas:

> Ha estado varios meses en Manises (Valencia) estudiando los procedimientos que en esa población se observan en la cerámica. Y los aplicó luego a obras suyas. El plato decorativo "Selva peruana" de turbulenta composición, es un genuino ejemplar de la manera en que Carmen Saco extravierte sus visiones del Perú en la cerámica decorativa. (Don Quijote, 1929b, s/p)

Para entonces, Elena Izcue tenía algunos años dedicada a estudiar la iconografía de la cerámica del Perú Antiguo y a extraerla de su contexto visual para estilizarla y lograr una imagen moderna[153]. El caso de Carmen Saco era distinto, pues va más allá de la imagen y experimentó con una técnica foránea, fusionando con ellos dos mundos: el andino y el hispano.

Además de dedicarse a este aprendizaje y su aplicación en objetos de uso cotidiano como platos y vasos, continúa elaborando obra figurativa de bulto. Es así que, en este mismo artículo, fue publicada la fotografía de *Jugadora de basketball* (Figura 42), escultura modelada en arcilla; en ella una esbelta figura femenina, vestida con shorts y camiseta de mangas cortas, levanta los brazos para encestar la pelota, asunto que le permite a Saco modelar una figura dinámica y reafirmar su predilección por el tema femenino, en este caso con una actividad deportiva que empezaban a practicar las mujeres.

Al respecto, es interesante verificar la manera en el que el deporte practicado por mujeres fue motivo de interés público. Este es el caso de Jacques Cezembre quien en su artículo "La mujer y los deportes" —publicado en 1923—, consideraba que la presencia femenina en el campo deportivo era una intromisión en el espacio masculino; además

[153] Por esa misma época, un joven peruano de 19 años, ahora desconocido, también había emprendido un aprendizaje en esta línea de reutilización de las fuentes iconográficas del Perú Antiguo. Se trataba de Julio Augusto Bonilla, quien era estudiante de la Escuela de Cerámica Artística de Madrid y en cuyos trabajos se aprecia el uso de motivos incaicos que, unidos a una manufactura de calidad, dan como resultado una pieza de gran belleza, tal como se observa en las fotografías que ilustran la breve nota (Julio Augusto Bonilla, 1929, s/p).

alertaba sobre los posibles peligros para "el temperamento o la constitución orgánica y muscular de la mujer" (1923, p. 5). Aunque no menciona el basket, el articulista sugiere que los deportes más idóneos para ser practicados por ellas eran: golf, hockey, tenis y natación. Sin embargo, esta manera de pensar sería refutada en 1928 por Beatriz Galindo en su texto "La mujer y el deporte" donde comenta las ventajas que ofrece la práctica deportiva en las damas la cual, además de modelar la silueta femenina, "nada hay que tanto influya en la formación del carácter como las pruebas de resistencia y valor, dominio de sí, claro concepto de justicia y sentimiento del honor a que obligan los deportes" (1928, p. 4).

No es casual que las anteriores opiniones representen también ese paso tenso entre el modelo tradicional y moderno de la figura femenina y tampoco lo es que, quienes las sostengan, sean un hombre y una mujer respectivamente. Sobre ese contexto, la investigadora Fanni Muñoz ilustra más sobre esa incursión del deporte como un entretenimiento asociado a lo moderno y aunque fue un asunto que empezó a tratarse desde la segunda mitad del siglo XIX, en la década de 1920 era posible identificar a las *sportwoman* junto con las universitarias entre los "nuevos papeles" (2001, p. 221) asignados a las mujeres. El interés en su difusión radicó en que: "Los ejercicios elevaban los sentimientos, profundizaban la inteligencia y fomentaban el espíritu, el esfuerzo, la voluntad y la disciplina que a la larga reforzaban la lucha por la vida." (Muñoz, 2001, p. 221). Sin duda, estas bondades del deporte, inspiró a Saco.



Figura 42. Carmen Saco. *Jugadora de basketball. Circa*, 1928.
En *Mundial* N° 458. Paradero desconocido.

Meses después, Carlos Solari vuelve a referirse a Carmen Saco y a su infatigable actividad como viajera, pues había viajado a Europa para continuar con su aprendizaje de la cerámica de Manises. El crítico brinda un dato más. "Antes de irse vi su autorretrato, talla directa en madera, y puedo decir enfáticamente que esta estupendo" (Don Quijote, 1930, s/p).

Este es apenas un esbozo de la productiva vida artística de la escultora Carmen Saco quien fallece en Lima, el 8 de marzo de 1948 (Leonardini, 2021, p. 408).

5.9 Leonor Vinatea Cantuarias

Hija del matrimonio entre Ismael Vinatea y Rosina Cantuarias, Leonor nació en Lima en 1908. Su afición pictórica la heredó de su padre Ismael Vinatea, quien durante su juventud se había dedicado a la pintura y, posteriormente, a la enseñanza del arte. Sin embargo, la vida de su padre tomó otro rumbo y dedicó todo su tiempo al comercio de abarrotes y diversidad de artículos, rubro en el cual logró estabilidad económica. Su negocio llegó a considerarse uno de los más prósperos de la ciudad de Huancayo (Una firma importante, 1923, s/p).

Protegida por la estabilidad económica y familiar, Leonor creció alentada en la práctica del arte, así lo corrobora que, a sus escasos 13 años, la revista *Mundial* publique un dibujo a pluma de su autoría. Se trataba del retrato del doctor Valle Riestra a quien se observa de perfil en un acabado dibujo en el cual sobresale el manejo de una línea rápida y corta[154]. Esta interesante muestra de su talento para el dibujo fue lo que la introdujo al mundo del arte, en el cual todavía le esperan otros reconocimientos.

En 1923, el pintor y fotógrafo limeño Luis Ugarte escribió una misiva dirigida al director de *Mundial*, en la cual da a conocer las dotes artísticas de la hija de su antiguo

[154] Meses después de publicado el dibujo de Leonor Vinatea, fue publicado en la misma revista un carboncillo con el mismo personaje y en la misma composición, pero, esta vez, firmado por J. E. Morante. Esto prueba que la fuente de ambos fue una fotografía.

amigo Ismael Vinatea[155]. En la carta, publicada con fotos de Leonor y sus obras, Ugarte cuenta algo del autoaprendizaje llevado a cabo por la disciplinada joven:

> Leonorcita, que ha poco cumpliera quince años, es ya toda una artista y se dedica con verdadera pasión al estudio de la pintura, cuyos secretos escudriña en su bien nutrida biblioteca de arte, dividiendo su trabajo entre el natural al aire libre y la copia de los mejores clásicos. Rubens y Velásquez, cuyas obras guarda en una completa colección de fotos y tricomías son por el momento sus favoritos; los estudia con arrobamiento en los menos detalles […] (Ugarte, 1923, s/p).

A propósito de este método de estudio, es precisamente la copia de *Los Faunos* del pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, ejecutada por el pincel de Leonor, la portada de este mismo número de la revista. Sin duda, el artículo y la portada significan para la adolescente un importante aliciente y quizá la prueba definitiva de su futuro profesional.

En 1924, Elvira García y García la incluyó en su libro *La mujer peruana a través de los siglos* en el cual con lisonjeras palabras le augura un prometedor futuro en las artes peruanas (1924, p. 557). La breve biografía de Leonor se difunde con la reproducción de la tela *La casa en que vivió el General Sucre en Ayacucho*, lienzo que acababa de concitar el interés de la prensa por haber sido apreciado con gran interés por el presidente Leguía, gesto que la joven pintora retribuye obsequiándole la tela[156].

Tiempo después, el cronista José Chioino escribió, en 1926, un artículo en el que hizo un escueto recuento de la trayectoria artística de Leonor para luego detenerse a comentar una obra inspirada en la sierra peruana. La que consideró superior a muchas realizadas por "inescrupulosos pintores mercachifles de nacionalidades dudosas", a lo que añadió: Lejos de ello, la artista que nos sugiere este justísimo comentario, tiene para cada paisaje y para cada tipo serrano, una expresión externa novedosa, y una tonalidad original dentro del colorido dominante y característico de la región que interpreta (Chioino, 1926, s/p).

---

[155] Luis Ugarte e Ismael Vinatea compartieron la enseñanza del dibujo en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe.

[156] Carecemos de datos para confirmar si esta pintura fue recibida por Leguía, pero sí sabemos que años más tarde, en 1926, forma parte de la exposición en Entre Nous.

De esta manera, el autor hizo un deslinde entre la pintura que circulaba no solo en las aulas de la Escuela de Bellas Artes sino en las escasas salas de exposición en las que, en ocasiones, artistas extranjeros exhiben obras basadas en temas peruanos, algunos de los cuales no pasan de ser trabajos oportunistas que buscaban la rápida venta valiéndose de su nacionalidad extranjera. El caso de Leonor Vinatea era distinto; recuérdese que ella vivió su niñez en Huancayo. Allí, al contacto con las costumbres del valle del Mantaro y de la naturaleza, a través de su obra, valoró y apreció a los pobladores de la zona, hecho que se observa en la pintura *India de Huancayo* (Figura 43), publicada en la carátula de la revista *Mundial* N.° 324. En ella, una mujer carga a su hijo en la espalda, envuelto en una manta (forma tradicional que las mujeres del pueblo llevan a sus criaturas). La colorida imagen de la india de sonrosado rostro producto del clima frío y seco de la sierra, con el cabello recogido, de pie, en tres cuartos, se encuentra semidetenida a la espera de ser retratada; mira abstraída al espectador, en tanto su guagua con gorrito rojo voltea sus ojos hacia atrás. La importancia de la manta, elaborada en diversos colores según la zona, radica en que esta prenda les permite a las madres continuar con sus quehaceres sin alejarse de sus pequeños que se encuentran protegidos. En el segundo plano, después del descampado, con un dibujo esfumado y colorido donde predominan sepias y rojos para los techos de tejas, la iglesia matriz de Huancayo con su única torre lateral. Si bien el título de la tela alude a una huancaína, los colores de la manta, así como el de la blusa, recuerda a las indias de Huancavelica. Asimismo, llama la atención la carencia del sombrero, prenda indispensable del vestuario femenino indígena, vacío recurrente en la pintura indigenista de la década de 1920.

En diciembre del mismo año, el mismo medio periodístico y articulista le dedicaron una página a su muestra inaugurada en la sala de la biblioteca del grupo cultural Entre Nous. Allí, Chioino resaltó la juventud de la pintora que, sin maestros especializados y sin visitas a museos famosos ha sabido nutrirse siendo su principal valor: “A mi juicio, es precisamente en esta diversidad de maneras y de temas, que ofrece la artista, donde debe hallarse el certificado de las facultades privilegiadas, de quien solo ha tenido a su disposición la paternal enseñanza de un notable aficionado (Chioino, 1926).

Concluye su apreciación vaticinando un futuro artístico exitoso.

Seis años después de incursionar en el ámbito artístico, Leonor Vinatea ingresó en 1927 a la Escuela de Bellas Artes. Desde entonces fue una de las alumnas que más atención recibió de la crítica. Un año después, la portada N.° 397 de *Mundial* reprodujo una obra de su autoría, se trataba del retrato del torero limeño Carlos Sussoni. La pintura fue comentada, brevemente, por el crítico Carlos Solari quien parece desconocer la trayectoria



Figura 43. Leonor Vinatea. *India de Huancayo*. *Circa*, 1926.
Portada de *Mundial* N° 324.. Paradero desconocido.

de la pintora, pues escribió: "La señorita Vinatea desde hace un año es alumna de la Escuela de Bellas Artes y sorprende lo que ha conseguido en tan corto lapso" (Don Quijote, 1928, s/p).

¿Qué pasó con Leonor Vinatea luego de su salida de la Escuela Nacional de Bellas Artes? Se sabe que continúo con su profesión artística, pues en la década de 1940 participó en exposiciones individuales y colectivas, tanto en Lima como en el interior del país[157]. Además, se conoce que realizó labor para espacios púbicos, tal es el caso de los murales que pintó para la Municipalidad de Miraflores y, en la década de 1940, pintó "lienzos de gran formato para el Hotel de Turistas de Huancayo" (Lavarello, 2002, p. 437).

Leonor Vinatea falleció en Lima, en 1968.

5.10 Uniendo experiencias

Las experiencias vitales entregadas en las líneas precedentes dan a conocer distintas rutas emprendidas por un grupo de estudiantes en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, en algunos casos, su posterior consolidación en la carrera artística. Por ello, estas nueve vidas contribuyen a reconstruir el proceso de profesionalización de las artistas plásticas en el Perú de la década de 1920.

Desde el inicio, es necesario precisar que para que las mujeres emprendieran ese camino profesional, el entorno íntimo fue determinante. Los casos de Consuelo Cisneros, Isabel Morales Macedo y Leonor Vinatea son ilustrativos para entender la manera en que el respaldo familiar y un círculo social vinculado con el quehacer intelectual y/o artístico alentaron el ingreso al campo de las artes plásticas. Esto le sucedió a Leonor Vinatea quien se inició en el arte desde niña y que, gracias a la venia de su padre, sus obras empezaron a ser difundidas en una de las más prestigiosas revistas de la época. Como consecuencia de lo anterior su quehacer fue reconocido y apreciado antes que buscase la profesionalización en las aulas de la ENBA.

[157] A diferencia de otras de nuestras protagonistas, la obra de Leonor Vinatea Cantuarias ha podido verse en las salas de exposición en los últimos años. Una de esas oportunidades fue en el año 2009, en la muestra dedicada a José Sabogal curada por Elida Román en la sala del Centro Cultural Británico.

Otro factor relacionado con el círculo cercano de la protagonista fue el sector social al que pertenecían. En ninguna de las nueve vidas se ha encontrado que la estudiante provenga de una familia humilde sino, todo lo contrario, el nivel de vida de varias de ellas les permitía acceder a este aprendizaje sin tener presión económica. Aunque esto, no necesariamente, significara una mayor posibilidad para llegar a ser una artista profesional dado que este estatus económico podía convertirse en un escollo, una mayor barrera a la que tenían que enfrentarse, pues el pertenecer a familias adineradas las comprometía a seguir la pauta social pensada para ellas, de esposa y madre. Respecto a este asunto quizá la vida que encaje de manera precisa sea la de Esther Lozano y Lozano quien era hija de un diplomático colombiano; lo cual y pese a sus aptitudes para el arte, la alejó de las aulas de la Escuela debido a sus múltiples compromisos sociales.

Además de gozar de una condición económica favorable, el caso particular de Leonor Vinatea es paradigmático por dos motivos más. El primero, porque se corrobora lo que Linda Nochlin escribió al referirse a la manera en que algunas mujeres ingresaban al campo artístico, esto es a partir del vínculo con una figura masculina relacionada al medio. Es así que el padre de Leonor incursionó en la pintura y en la enseñanza del dibujo, por lo que esas conexiones juveniles fueron las que beneficiaron a la adolescente artista cuando mostró sus primeras obras (dibujos y copias de pinturas famosas) en las páginas de la revista *Mundial*. Esto se relaciona con el segundo motivo relevante en estas historias de vida, el papel de la prensa en la difusión de la obra realizada por las estudiantes, desde entonces consideradas como futuras profesionales de las artes peruanas.

Es así que la prensa es la fuente primordial para conocer la actividad de este grupo de pioneras. Al casi carecer de testimonios en las que ellas, con "voz propia", expresen sus sentires, experiencias y expectativas, es la palabra escrita por los críticos y anónimos comentaristas la que permite conocer sobre ellas y sus obras. En ocasiones, estas opiniones trascienden el ámbito nacional, al hacer eco de los éxitos logrados por las artistas peruanas en el extranjero. Esto sucedió con Carmen Saco cuya búsqueda de aprendizaje la llevó a estudiar cerámica en Valencia (España) y a exhibir su obra en Francia, país que adquiere

una de sus obras; logros de la escultora que fueron dados a conocer por la revista *Mundial*. Sobre Saco es necesario precisar que fue la primera de las egresadas de la ENBA que logró tener proyección en el extranjero.

Estos datos sobre Saco son fundamentales, pues en la carrera artística profesional la participación en exposiciones es crucial dado que la obra debe llegar al público para que se considere terminada. Esta interacción con el receptor permitirá que la artista ingrese al mercado del arte al ser su obra adquirida y además reconocida por la comunidad artística. Al respecto, es conveniente percatarse que fue en la década de 1920 cuando las mujeres empiezan a participar de manera más frecuente en las salas de exhibición, para lo cual no fue necesario concluir sus estudios en la ENBA, este fue el caso de Eugenia Montagne quien, segura de su calidad plástica, luego de un par de años de aprendizaje presentó sus lienzos a juicio del público.

Las exhibiciones de arte dentro y fuera de la ENBA también permiten que las artistas formadas en la Escuela se proyecten como creadoras de obras con mérito suficiente para ingresar a las colecciones de los museos. Estas tradicionales instituciones otorgan prestigio a los artistas pues sus obras son conservadas como patrimonio de una nación. Esto sucedió con el lienzo *La ejecución de María Andrea Parado de Bellido* que Consuelo Cisneros elaboró a solicitud de Jorge Guillermo Leguía, director del entonces Museo de Historia. Sobre este caso en particular, es necesario acotar que el interés que concita esta pintura no se ha visto compensada en la atención brindada a su creadora; a lo que se añade que no debe dejarse de lado que al ser una pintura de tema histórico, su exhibición haya sido y sea de interés para el museo que la custodia. Destino diferente al que ha tenido la mayoría de obras realizadas por manos femeninas.

También relacionado con la elección de temas es la relevancia que la figura femenina adquiere en la producción de estas primeras estudiantes y egresadas de la Escuela. Es así que la representación de la mujer en las pinturas y esculturas realizadas en el arte

peruano se renueva, pues más allá de una visión idealizada o vinculada al modelo indigenista; interesa destacar la imagen de la mujer moderna plasmada por esta generación de artistas pioneras. Es decir, estas obras son testimonio del nuevo papel que experimentaban sus contemporáneas y ellas mismas, lo cual es posible constatar en obras como *En la Herradura* de Consuelo Cisneros y *Jugadora de basketball* de Carmen Saco, cuyas protagonistas asumen la libertad de acción en el espacio público con la práctica de deportes todavía poco habituales para las mujeres o, en el caso del lienzo de Cisneros, con la imagen de una joven en traje de baño que luce su silueta moderna en la playa. Así, en esta década de 1920 la noción del cuerpo puede aplicarse en el análisis de la producción visual, pues se trata de un periodo de redefinición del cuerpo femenino. Para ello, es oportuno aclarar que el cuerpo al que se alude trasciende lo biológico y se refiere al cuerpo como "un portador de símbolos sociales donde concurren las nociones culturales y sobre el que recaen los límites que expresan (…) de manera dispar la anatomía de hombres y mujeres" (Serrano, Serrano y Ruiz, 2016, p. 11).

Es en este sentido del cuerpo y su nexo con el poder que se ejerce en él, no tanto externo, sino el autorregulado y organizado desde el interior del sujeto (Nead, 2013, p. 24) que cobra especial interés el *Autorretrato* de Olga Matellini, pues es posible considerarlo como el testimonio más certero de la conciencia como creadora y de aplicar su derecho a auto-representarse sin un filtro masculino. Aunque el lienzo tiene un estilo conservador donde prevalecen lo figurativo y una pincelada mesurada; el gesto de despedirse de la vida pública, de las exposiciones de arte, con su imagen perennizada sobre su lienzo, dice mucho del cambio de pensamiento que estaba operando en muchas de estas primeras estudiantes de Bellas Artes.

CONCLUSIONES

Desde el último cuarto del siglo XIX se produce una renovación de los roles tradicionales de las peruanas, siendo el campo educativo el motor impulsor. Es así que, luego de que algunas mujeres como Trinidad María Enríquez y Margarita Práxedes Muñoz ingresaron —a partir de gestionar permisos— a estudiar a la universidad, el paso determinante fue dado en 1908, cuando en su primer mandato el presidente Augusto B. Leguía expidió la Ley N.° 801, la cual brindó el libre acceso de las mujeres a las universidades y el posterior ejercicio profesional. La consideración de estas mujeres pioneras como Trinidad María Enríquez, quien ingresa a la educación superior en 1873, es clave para la comprensión de la profesionalización como un proceso complejo y paulatino.

Así, se vincula la idea de proceso de profesionalización tratado en estudios sociológicos, con la experiencia de las primeras mujeres en aulas universitarias, fenómeno que generó opiniones divididas, como lo muestran dos tesis presentadas en dos momentos del siglo XX. En la primera, titulada *El rol que le corresponde a la mujer en la sociedad es el que determina su educación* (1901), Esther Festini consideró que, aunque ellas deberían acceder al sistema educativo superior, todavía no estaban preparadas para asumir derechos políticos. Diecinueve años después, y ya con alumnas en las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Miguelina Acosta sustentó su tesis *Código civil común peruano tendientes a hacer efectiva la igualdad civil y jurídica del hombre y la mujer* (1920) en la que propuso modificar el Código vigente desde 1852, y con ello plasmó los cambios referidos a un rol femenino más participativo.

Sin duda, el papel de María Jesús Alvarado y sus ideas materializadas en su colectivo Evolución Femenina fueron antecedentes indiscutibles para que se replantearan asuntos como una educación laica con fines utilitarios y de aplicación laboral. A su fundación, llevada a cabo en 1914 se le sumó diez años después, el grupo Feminismo Peruano liderado por la intelectual Zoila Aurora Cáceres. Ambas representan una etapa de sensibilización del tema de las mujeres difundido en conferencias y artículos destinados también a hombres, pues eran ellos quienes tenían el poder institucional para gestionar los cambios.

Por lo antes expuesto, se considera a la Ley N.° 801 y a las ideas feministas en el ambiente limeño como dos antecedentes de indiscutible relevancia en la incursión de las mujeres en la profesionalización artística, pues cuando se abre la Escuela Nacional de Bellas Artes, la idea de la coeducación superior ya formaba parte de una realidad educativa. Por ello no existió resistencia a su ingreso a ese espacio de aprendizaje. En tanto, el segundo elemento, se relaciona a la concientización de las ideas feministas que circulaban en el medio, pues con ello se amplió el horizonte de acción de las peruanas quienes ya tenían acceso a información que daba cuenta de sus limitaciones en la sociedad y de las conquistas logradas por las mujeres en otros lugares del mundo.

Gracias a los textos publicados por un grupo de prestigiosas escritoras y educadoras tales como Clorinda Matto y Teresa Gonzales, se ha podido constatar que el binomio mujer/arte fue una combinación que se alentó desde el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo, el gran cambio surgió cuando a este quehacer se le otorgó un valor profesional, es decir, una actividad que necesitaría una educación especializada por un centro que la avalara y por cuyo producto se recibiría un estipendio, con lo cual el arte ingresaría como otra posibilidad de cambio social al alcance de las mujeres. A diferencia de otros países de la región que contaban con academias o escuelas de arte, en Perú la profesionalización de los artistas plásticos se manifestó de manera simultánea, es decir, hombres y mujeres accedieron a esa educación en el mismo momento. No obstante, las implicancias de este acceso para las mujeres se vivieron de manera distinta dado que les significó alcanzar un

estatus que, para entonces, apenas lo habían gozado unas cuantas mujeres, siendo la pintora Rebeca Oquendo la más representativa de todas.

Fue así que, en un contexto de modernización fomentado por los cambios políticos, sociales y culturales, la apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919 y las propuestas de dos de sus principales profesores, José Sabogal y Manuel Piqueras Cotolí, sintonizaron con el discurso reivindicativo —indígenas y el legado histórico— de la Patria Nueva con que se iniciaba el gobierno del Oncenio (1919-1930). Ante ello, Augusto B. Leguía utilizará a esta institución artística como una plataforma para su propaganda política, en este caso como protector de las artes nacionales. Estrategia que es posible apreciarla cuando asume su papel de anfitrión en las ceremonias anuales de la ENBA, en las que tomó la palabra y asumió compromisos para mejorar la infraestructura del centro y el aprendizaje del grupo estudiantil. No obstante, como se ha podido constatar, esos ofrecimientos quedaron solo en palabras, pues solicitudes tan urgentes como el concluir los arreglos de los ambientes de la Escuela o los pedidos –tan coherentes– de becas para viajar al interior del Perú y adquirir la obra de los más destacados estudiantes fueron desatendidas.

En este vínculo del gobierno del Oncenio con la Escuela Nacional de Bellas Artes fue notorio el interés de Leguía por respaldar la propuesta estética de identidad nacional desarrollada por Sabogal y Piqueras Cotolí, dado que ambas buscaban un diálogo y una reivindicación con el pasado histórico peruano. Por ello, no dudó en darles la "vitrina de exhibición" a la obra realizada por los tres principales artistas de la plana docente –Hernández, Sabogal y Piqueras- y a sus más destacados estudiantes –Elena Izcue entre ellos-, quienes participaron en los preparativos del centenario de la Batalla de Ayacucho y asistieron a exposiciones internacionales en el transcurso de la década de 1920. De esta manera, la figura de Leguía como protector de las artes peruanas cobró notoriedad.

Al respecto, es fundamental el papel que cumplieron los medios de prensa (nacionales y los extranjeros replicados en el medio peruano) al difundir, a partir de estas exhibiciones, las nuevas actividades en las que las mujeres incursionaban, contribuyendo a que sus lectoras tuvieran la posibilidad de pensar en otros proyectos de vida. Para el caso específico de la actividad artística practicada por mujeres en el medio peruano, la palabra escrita se complementa con la imagen fotográfica como dos canales con los que el público fue asimilando y asociando la producción de pinturas y esculturas a nombres femeninos. Estos comentarios, pero en especial la crítica de arte, se mostraron auspiciosas y con expectativa con lo que sucedía en la Escuela y, por ello, en esos primeros once años de funcionamiento, era habitual la publicación de extensos artículos donde se comentaban los trabajos de los estudiantes de ambos sexos. Entre dichas publicaciones es significativo el interés por los avances del aprendizaje artístico de las estudiantes quienes eran infaltables en las tomas fotográficas que los ilustraban.

Esta imagen de la mujer asociada a la práctica artística era novedosa en Perú; aunque antes de 1919 se habían comentado pinturas realizadas por ellas, nunca se les había visto posar al lado de su obra, absortas en su labor creativa y con sus implementos de trabajo en las manos. Con ello, la imagen de la mujer que estudia y se prepara en el primer y único centro de arte oficial peruano contribuye a sentar las bases de un arte realizado por mujeres en las mismas condiciones que sus condiscípulos. Los rostros de esas primeras estudiantes de la Escuela de Bellas Artes empiezan a desplazar la idea de la aficionada del arte, estereotipo largamente asociado a la práctica artística femenina.

La impulsora indiscutible de la actividad estudiantil y luego profesional de las artistas peruanas fue Elvira García y García quien, durante la década de 1920, realizó una meritoria labor como cronista cultural. Dichos artículos y la publicación de su libro *La mujer peruana a través de los siglos* son las fuentes fundamentales para reconstruir el tránsito de las aficionadas a las profesionales de las artes plásticas peruanas. Gracias a ella se conocen algunos de los obstáculos que tuvieron que superar esas primeras estudiantes

bellasartinas, para las que el ambiente social y el mundo familiar eran igual de determinantes.

A la pluma de Elvira García y García se añaden los comentarios de un grupo de intelectuales y periodistas como José Chioino, Edgardo Rebagliati, Carlos Solari, Luis Varela y Orbegozo, Luis Alberto Sánchez y María Wiesse. En líneas generales, es gracias a ellos que se tiene la posibilidad de conocer la manera en que las primeras inscritas en Bellas Artes ingresaron en el sistema artístico. Eso incluye saber cómo se organizó el aprendizaje del alumnado dentro del espacio educativo y constatar la pervivencia de modelos académicos europeos decimonónicos que marcaban una diferencia entre el aprendizaje de hombres y mujeres. Así, a pesar de que el acceso de las mujeres a la ENBA se produjo sin mayor resistencia, las condiciones en las que se impartió la enseñanza mantenían cierta distinción entre el sexo del alumnado, en especial en lo referido a la clase del desnudo, que fue el baluarte más difícil de conquistar por las mujeres que accedían al aprendizaje académico. A pesar que, a medida que avanzaba el siglo XX esta idea era superada, en el Perú, el reglamento con el cual se inauguró la Escuela estipuló la necesidad de un consentimiento de los padres de las estudiantes para asistir a las clases con modelo vivo. Si bien la desfasada norma no parece haber durado mucho, el que haya sido contemplada dice bastante sobre el clima conservador dentro del cual se erigió la institución. Aunque esto no impidió los buenos comentarios que recibió Julia Codesido quien, desde sus primeros años como estudiante, se distinguió por su talento para plasmar el desnudo femenino.

Otro caso de enseñanza diferenciada entre los sexos estuvo relacionado con los trabajos de campo. Hay indicios que evidencian la ausencia de las estudiantes en lugares de aprendizaje ajenos a la Escuela, así se observa en la única foto de una visita de campo a Amancaes y en los firmantes que apoyaron una solicitud a fin de que el gobierno financiara viajes al interior del Perú, a los más destacados estudiantes. Esto revelaría que, si bien las estudiantes compartían los mismos aprendizajes dentro del espacio de la Escuela, su presencia no estaba contemplada fuera de ese ámbito "permitido" socialmente. Asimismo, se constató que esta división de espacios entre hombres y mujeres se aplicó también al

distribuir y exhibir los trabajos en las muestras anuales, quizá como una manera que sus destrezas sean evaluadas entre sus pares.

Pese a que la gran mayoría de las estudiantes no trascendieron las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pues al concluir sus estudios es evidente su ausencia en el ámbito artístico cultural, todas hicieron uso del poder de decisión a lo largo de su aprendizaje. Así, una vez dentro de las aulas, se adhirieron a la propuesta plástica de alguno de los profesores y, a partir del aprendizaje de la técnica eligieron los géneros con los cuáles se identificaron, para finalmente, tomar la principal elección: optar por el camino profesional o familiar. Es por ello que, estas decisiones personales sumadas a factores externos como la clase social y las instituciones que las apoyaron, intervienen en el proceso de profesionalización.

Otras cuestiones que salen a relucir en esta visión de conjunto del grupo femenino que integró las aulas de la Escuela, es el estrato social al que pertenecían. Se ha constatado que formaban parte de familias con poder adquisitivo, es decir, sin ninguna urgencia de poner en práctica lo aprendido para sostenerse económicamente. Esto explicaría la ausencia de sus nombres en el ámbito artístico cultural de la época, pues es probable que las normas sociales hayan sido el freno para sus deseos de convertirse en artistas profesionales. Aunque también es posible que para muchas de ellas el aprendizaje del arte haya sido percibido como un pasatiempo, como un adorno social, este es el caso de Carmen Rosa Jaramillo, que ingresó en 1919 y todavía en 1928 continuaba exhibiendo obra en las exposiciones de la Escuela pero sin mayor actividad fuera de este espacio institucional.

En tal sentido, Elena Izcue constituye una excepción sobresaliente dada su condición de hija natural y huérfana de padre, pues buscó desde joven la manera de sostenerse a sí misma. Así realizó su aprendizaje creativo a la par de su labor como profesora. Otra estudiante que trabajó mientras estudiaba en la Escuela fue Rosa Angélica Romero, quien sacrificó horas de aprendizaje pictórico por su labor docente, actividad que

quizá fue la que, finalmente, prevaleció dado sus estudios truncos y su posterior ausencia del ámbito artístico.

La referencia a Izcue es pertinente para tratar el asunto de la temática abordada por las estudiantes. Si bien es cierto que varias optaron por plasmar el tema nacional a partir de modelos indígenas retratados con gran interés en las características del traje tradicional, una búsqueda distinta fue la planteada por Elena Izcue quien se inspiró en la iconografía del arte del Antiguo Perú y la incorporó a objetos contemporáneos. Propuesta creativa que la llevó a ser identificada y reconocida por Daniel Hernández y por el presidente Leguía quien la hace acreedora a una pensión de dos años para continuar estudios en Europa, aliciente que puede considerarse la primera beca otorgada por el Estado peruano a una mujer artista.

Sin embargo, hay otro camino que ha sido ignorado en investigaciones relacionadas al periodo de estudio, este es el caso del retrato femenino y la elección de mujeres como protagonistas de situaciones cotidianas. De estos asuntos tratan las obras de Olga Matellini y Consuelo Cisneros, pintoras que plasman mujeres modernas en espacios cotidianos, como se aprecia en la tela *En la Herradura* de Cisneros cuya protagonista se muestra desinhibida, con ropa de baño y en gesto despreocupado; con ello representa una importante transformación en la percepción y el tratamiento del cuerpo femenino, al igual que una manera distinta de manejarse en el espacio público. En tanto, el *Autorretrato* de Matellini ofrece un cambio de percepción en el que ella es la creadora y la creación a la vez, antecedente temprano de lo que las artistas contemporáneas desarrollarán con avidez en diversas expresiones artísticas. La mención de Matellini y Cisneros es también oportuna para destacar uno de los principales propósitos de esta tesis: contribuir a ampliar la perspectiva de una historia tradicional en la que solo algunas pocas mujeres "excepcionales" forman parte del relato, mientras que muchas otras han quedado al margen. Esta idea, cuestionada desde la epistemología feminista, es la que ha permitido proponer una lectura más realista y compleja de todo el grupo de mujeres que ingresaron a la Escuelas Nacional de Bellas Artes en esos primeros años de vida institucional.

Este poco interés en la obra retratística o de temática cotidiana con protagonista femenina llevada a cabo de manera numerosa por estas primeras estudiantes de la ENBA constata la continuidad de una línea de investigación histórica-artística en la que se ha privilegiado un tema, el indigenista. Ya sea porque era el arte avalado por el Estado y/o por la importancia de la propuesta reivindicativa de lo nacional, la idea del canon se puede aplicar también en esta predilección por un tema que se supone más relevante. Sin embargo, como señala Vincenc Furió, los valores artísticos son variables y relativos, y por eso es que se hace necesario replantear el arte realizado en Lima de 1920 y visibilizar la creación plástica de las estudiantes y primeras egresadas de la Escuela de Bellas Artes y así conocer la manera en que la imagen de la mujer moderna fue plasmada por ellas; con ello, como señala Sandra Harding, se "abre la posibilidad de un conocimiento más completo y menos perverso" de la vida social (1996, p. 25).

Es significativo destacar que, entre las 38 alumnas inscritas en 1919, quince concluyeron su aprendizaje. De este grupo solo tres llegaron a consolidarse en los cuatro últimos años de la década de 1920. Se trata de Julia Codesido, Elena Izcue y Carmen Saco, quienes, a partir de viajes, exposiciones y la venta de sus obras, sentaron los cimientos de las siguientes generaciones de mujeres peruanas en el campo de las artes plásticas. A propósito de estas tres creadoras, es necesario señalar un dato fundamental que, si bien atañe a su vida íntima repercute en el desempeño como profesionales dado que se consagraron, "sin culpas", a sus carreras. En referencia a la soltería de las tres artistas, pues se tiene certeza que Izcue y Codesido no contrajeron nupcias, mientras en el caso de Saco es seguro que, por lo menos, durante la década de 1920 tampoco lo hizo.

A diferencia de sus dos compañeras de promoción, Carmen Saco, no ha recibido la debida atención en los estudios actuales. Única alumna de la sección de escultura durante los primeros seis años, destacó desde ese periodo formativo por la independencia de su propuesta artística, la que logró proyectar fuera del medio peruano cuando a partir de sus viajes por Europa, llegó a exponer y venderla. En sus esculturas perennizadas por la prensa, hoy con paradero desconocido, se aprecia el especial interés por el cuerpo femenino que

trabajó con independencia y con una variedad de estilos y temáticas, que en esa década de 1920 la llevan a conquistar méritos tan importantes como el de exponer en Europa y que una de sus piezas sea adquirida por el Estado francés. Logro que la coloca como la egresada con mayor proyección a fines de la década del veinte.

En Perú, las mujeres tuvieron que acceder al aprendizaje institucional para ser consideradas artistas, y aunque su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes les otorgó las credenciales académicas, fueron también sus decisiones de vida lo que les permitió alcanzar el estatus de artistas profesionales. Sus historias constituyen el antecedente para la apertura del campo de las artes plásticas a las artistas académicas y no académicas, pues fueron ellas las que abrieron el camino para una visibilidad y valoración equitativa del arte producido por mujeres.

REFERENCIAS

Acosta, M. (2020). *Miguelina Acosta Cárdenas. Escritos selectos*. Joel Rojas (edición). Heraldos Editores.

Actas de Evaluación Escuela Nacional de Bellas Artes. (1919-1946). Archivo de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Aguilar, R. (2019). Acción colectiva transnacional por los derechos políticos femeninos en la Octava Conferencia Internacional Americana. Perú, 1938. En C. Rosas (Editor.). *Género y mujeres en la historia del Perú. Del Hogar al espacio público* (pp. 441-461). Fondo Editorial de la PUCP.

Alcántara La Torre, J. (1921). Autógrafo en el cuaderno de firmas de Juanita Martínez de la Torre. Colección particular.

Algunos "specimen" de la labor artística de una notable pintora neoyorquina. (10 de febrero de 1918). *La Prensa*, p. 1.

Alvarado, M. (2013). El feminismo, 1911. En M. Mannarelli *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930* (pp. 303-334). Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.

Ames, M. (2009). *El oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)*. Tesis de licenciatura en Historia UNMSM.

https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/2138/Ames_zm.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ana Seminario Viuda de Mac Sorley. (29 de noviembre de 1890). *El Perú Ilustrado* 182, p. 1159.

Arango-Keith, F. (2002). Del "ángel del hogar" a la obrera del pensamiento": Construcción de la identidad sociohistórica y literaria de la escritora peruana del siglo XIX.

Historia de las mujeres en América Latina (pp. 377-396). Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia (eds.). UM y CEMHAL.

Arendt, H. (1974). *La condición humana*. Seix Barral S.A.

Artísticas. Un pequeño salón. (11 de marzo de 1921). *Mundial* 46, s/p.

Aurora San Cristóbal. (1892). *La Exposición de Lima. Revista Ilustrada*, p. 122.

Báez, E. (2010). La enseñanza de las Bellas Artes en México en el siglo XIX. En A. de los Reyes (Coord.), *La enseñanza del arte* (pp. 39-58). UNAM e Instituto de investigaciones Estéticas.

Ballarín, P. (1993). La construcción de un modelo educativo de "utilidad doméstica". En G. Duby y M. Perrot (Coord.). *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad* (pp. 293-306). Taurus Ediciones.

Ballauri, L. (30 de diciembre de 1914). *El Comercio*, p. 2.

Barney-Cabrera, E. (1980). Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil. *El arte en Colombia. Temas de ayer y hoy* (pp. 93-112). Ediciones Fondo Cultural Cafetero.

Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Coord.). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones* (pp. 67-77). UNAM.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf

Basadre, J. (2005). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Empresa Editora El Comercio, 18 Tomos.

Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Artes Gráficas Soler.

Belvedresi, R. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas (pp. 5-17). *Epistemología e Historia de la ciencia*, 3, (1).

https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865/21594

Benéficos resultados en la Escuela de Bellas Artes (4 de febrero de 1923). *El Comercio*, p. 8.

Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI de España Editores S.A.

Bernabé, M. (2006). *Vida de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Instituto de Estudios Peruanos.

Blazquez, N. (2012). Epistemología feminista: temas centrales. En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Coord.). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones* (pp. 21-38). UNAM.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf

Bonan C. y V. Guzmán (2007). Aportes de las teorías de género a la comprensión de las dinámicas sociales y los temas específicos de asociatividad y participación, identidad y poder. Centro de Estudios de la Mujer-CEM. www.cem.cl/pdf/aportes.pdf

Borsellino, E. (2013). Un obsequio muy peculiar: el Museo de Arte Italiano de Lima. *Illapa Mana Tukukuq* 10, 98-109.

Boucher, F. (2009). *Historia del traje en Occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Editorial Gustavo Gil.

Bouquet, A., Cooper, J., Mingo A. y H. Moreno (2013). *Intrusas en la Universidad*. UNAM.

Burga, M. y A. Flores Galindo (1991). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Rikchay Perú

Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?*. Paidós Ibérica.

Burke, P. (2007). La historia cultural y sus vecinos. *Alteridades* 33(17), 111-117. https://www.redalyc.org/pdf/747/74712772013.pdf

Cabello de Carbonera, M. (2017). En Pinto, I. (Edit.). *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Cáceres, A. (1909). *Mujeres de ayer y hoy*. Casa Editorial Garnier Hermanos.

Cáceres, A. (1929). *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Renacimiento.

Cáceres, Z. (2 de octubre de 1924). Programa de principios del feminismo peruano. *La Prensa*, p. 9.

Calvo, F. (2000). Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (pp. 155-171). Visor.

Campillo, M. y J. Saez (2013). La universidad desde sus imágenes. Profesionalización, desprofesionalización o proletarización en la universidad contemporánea. *Athenea Digital*. Vol. 13(1), 121-137. https://atheneadigital.net/article/view/v13-n1-campillo-saez

Cao, Marián (2000). La creación artística: un difícil sustantivo femenino. En M. Cao (Coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 13-48). Narcea Ediciones.

Carrillo, S. (2018). Las mujeres en el gobierno universitario peruano. Equidad de génro en la educación superior. En S. Carrillo y R. Cuenca (Editores), *Vidas desiguales. Mujeres, relaciones de género y educación en el Perú*, (pp. 169-197). Instituto de Estudios Peruanos.

Casalino C., Rivas J. y C. Toche (Julio-Diciembre 2018). La Reforma Universitaria y el movimiento universitario en el Perú de 1919. Análisis de sus dimensiones institucionales, sociales y políticas. *Estudios* 40, 33-55.

https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/20950/20539

Castañeda, L. (1981). *Vestido tradicional del Perú*. Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Castillo, T. (2 de noviembre de 1918). Arte y artistas. *Variedades* 557, pp. 1053-1055.

Castillo, T. (27 de noviembre de 1915). Notas de Arte. Luis Ugarte. *Variedades* 404, p. 2895.

Castillo, T. (30 de setiembre de 1916). Interiores Limeños. Casa de la señorita María Isabel Sánchez Concha. *Variedades* 448, pp. 279-280.

Castillo, T. (28 de diciembre de 1914). Concurso Concha después del fallo. *La Crónica*, p. 6.

Castrillón, A. (2004). Consideraciones provisionales sobre el fin del arte. *Illapa*, N.° 1, pp. 41-56.

Cavalcanti, A. (2017). De invisibles a profesionales: mujeres artistas en Brasil (1844-1922). En M. Rosas y S. Novoa (Edit.), *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte* (pp. 19-49). Ediciones Metales Pesados.

Cezembre, J. (18 de febrero de 1923). La mujer y los deportes. *El Comercio*, p. 5.

Chaparro, A. (2021). Feminismo, género e injusticias epistémicas. *Debate Feminista* 62, 1-23.https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2269/2039

Chioino, J. (13 de noviembre de 1925). Una escultora notable. *Mundial* 283, s/p.

Chioino, J. (27 de agosto de 1926a). Nuestra portada. *Mundial* 324, s/p.

Chioino, J. (24 de diciembre de 1926b). En Entre Nous. La Exposición Vinatea Cantuarias. *Mundial* 341, s/p.

Chioino, J. (4 de marzo de 1927), La Mujer peruana Sabe Triunfar. *Mundial* 351, s/p.

Clovis (Luis Varela Orbegoso). (26 de enero de 1923). En la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 16.

Clovis (Luis Varela Orbegoso). (17 de febrero de 1925). En la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 1.

Clovis (Luis Varela Orbegoso). (8 febrero de 1926). Olga Matellini, pintora. *El Comercio*, p. 1.

Conferencia de Evangelina. (2 de setiembre de 1911). En *Variedades* 183, p. 1075.

Contreras, C. y M. Cueto (2013). *Historia del Perú Contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.

Conversando con la señorita Mary Doris Clark. (17 de febrero de 1925). *El Comercio*, p. 6.

Cornelio, J. (2010). Julia Codesido: una pintora sin ataduras. *Maestros de la pintura peruana*. *Julia Codesido*. Empresa Editora El Comercio.

Corsani, P. (2014). El espacio doméstico de una escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora. *Comunicaciones. VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres* Jaén, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 99-116.

https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/vi_congreso_mujeres/comunicaciones/vi_congreso_virtual_hist_mujeres.pdf

Cortes, J. (1876). *Diccionario Biográfico Americano*. Tipografía Lahune.

Cosas de hombres y mujeres. Todo está bien, pero que no parezcan hombres (18 de octubre de 1929). *Mundial* 487, s/p.

Cotler, J. (1986). *Clases, estado y nación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Crespo, B. (2015). El dibujo, un cuerpo de doctrina. Líneas y trazos revisionistas del concepto de dibujo. *Observar* 9, 58-74.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6369771

Crónica General (1 de diciembre de 1891). *La Ilustración Sud Americana* 7, p. 74.

Cruz, P. (2018). La enseñanza artística y el ideal académico en el Perú republicano. *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018*. (pp. 17-45). ENSABAP.

Cuadros. (6 de diciembre de 1892). *El Comercio*, p. 2.

De Azúa, F. (2002). *Diccionario de las artes*. Anagrama.

De Diego, E. (1987). *La mujer y la pintura del XIX Español*. Ensayos Arte Cátedra.

De las Heras, S. (2009). Una aproximación a las teorías feministas. *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*. 9. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8876/aproximacion_heras_RU_2009.pdf

Del Águila, A. (1997). *Callejos y mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Fondo Editorial de la PUCP.

Del Castillo. M. A. (1999). Fuentes históricas para el estudio del anarquismo en el Perú 1890-1930. En *Diálogos* N° 1. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/dialogos/n1_1999/a11.pdf

Del hogar a los talleres. (31 de octubre de 1908). *Cinema* 5, pp. 99-103.

Delgado, M. (2014). *Sensibilidades en torno al cinematógrafo y los inicios del cine en el Perú: el caso de María Wiesse*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Denegri, F. (2003) Estudio introductorio: La insurrección comienza con una confesión. En Flora Tristán. *Peregrinaciones de una paria* (pp. 35-64). Fondo Editorial de la UNMSM.

Denegri, F. (2004). *El Abanico y la cigarrera*. Instituto de Estudios Peruanos.

Denegri, F. (2020). "La suerte de ser mujer en el Perú". Género, trabajo y dinero en las cartas de Clorinda Matto a Ricardo Palma. En F. Denegri y A. Peluffo. *Su afectísima discípula, Clorinda Matto de Turner. Cartas a Ricardo Palma, 1883-1897*. Fondo Editorial de la PUCP.

Díaz, P. (2011). *Historia de las escuelas normales en el Perú y las políticas educativas*. [Tesis de Magíster]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Don Quijote (Carlos Solari) (18 de febrero de 1921). Notas de arte. *El Comercio*, p. 3.

Don Quijote (Carlos Solari) (18 de enero de 1927). Las obras exhibidas. *El Comercio*, p. 11.

Don Quijote (Carlos Solari). (20 de enero de 1928). Carátula. *Mundial* 397, s/p.

Don Quijote (Carlos Solari). (25 de enero de 1929a). Notas de arte. En la Escuela de Bellas Artes. *Mundial* 449, s/p.

Don Quijote (Carlos Solari). (4 de octubre de 1929b). Notas de arte. Carmen Saco. *Mundial* 485, s/p.

Don Quijote (Carlos Solari). (13 de diciembre de 1929c). La exposición de la señorita Julia Codesido. *Mundial* N.° 495, s/p.

Don Quijote (Carlos Solari). (1 agosto de 1930). Notas de Arte. *Mundial* 528, s/p.

Drinot, P. (2018). Introducción: La Patria Nueva de Leguía a través del siglo XX, pp. 1-22. https://www.academia.edu/1347131/Introducci%C3%B3n_La_Patria_Nueva_de_Legu%C3%ADa_a_trav%C3%A9s_del_siglo_XX

Eco, U. (2005). *Cómo se hace una tesis doctoral. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Editorial Gedisa. http://www.upv.es/laboluz/master/metodologia/textos/umberto_eco.pdf

EGO. (26 de enero de 1929). La exposición de la Escuela de Bellas Artes. *Variedades* 1091, s/p.

El arte en Lima. Una academia de pintura. (11 de agosto de 1906). *Actualidades* 176, pp. 828-829.

El Feminismo en Europa y el Feminismo en el Perú. Conferencia de la señora Zoila Aurora Cáceres (Evangelina). (8 de setiembre de 1924). *La Prensa*, pp. 6-7.

El monumento a Santa Rosa. (19 de junio de 1915). *El Comercio*, p. 2.

El tercer centenario de Santa Rosa. (28 de agosto de 1917). *La Mujer Peruana*, p. 25.

El trabajo de la mujer en Lima (25 de setiembre de 1920). *Variedades* N.° 656, pp. 1001-1002.

En la Academia de Bellas Artes. (29 de mayo de 1913). *El Comercio*, p. 2.

En la Academia de Bellas Artes. (5 de febrero de 1920). *El Comercio*, p. 7.

En la Academia de Bellas Artes. El resultado obtenido en un año de estudios (29 de enero de 1920). *La Prensa*, p. 3.

En la Escuela de Artes y Oficios. (13 de noviembre de 1916). *El Tiempo*, p. 3.

En la Escuela de Bellas Artes. (30 de enero de 1920). *La Crónica*, p. 8.

En la Escuela de Bellas Artes. (22 de enero de 1922). *La Prensa*, p. 8.

En la Escuela de Bellas Artes. Brillante conferencia del notable escritor irlandés señor Fritz Gerald. (192?). Recorte de periódico en el Álbum de Zoila Aurora Cáceres. Museo Cáceres.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes. (1 de febrero de 1925). *El Comercio*, p. 8.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes. (22 de enero de 1926). *El Comercio*, p. 8.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes. (18 de enero de 1927). *El Comercio*, p. 11

En la Escuela Nacional de Bellas Artes. Segunda (de 1922). , p. 2.

Eguren Larrea, D. (23 de octubre de 1920). Los pintores peruanos. *Variedades* 660, pp. 101-102.

Elmore, P. (2015). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Fondo Editorial de la PUCP.

Enlace Martin Lozano (18 de julio de 1930). *Mundial* 526, s/p.

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 (1919-1930)*. [Tesis de magister]. Pontifica Universidad Católica del Perú.

http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12910

Escudero, A. (8 de enero de 1928). La apreciable labor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *La Crónica*, p. 15.

Escuela Nacional de Bellas Artes. (1 de enero de 1922). *Mundial* N.° 85, s/p.

Escuela Nacional de Bellas Artes. Memoria correspondiente al año 1925 leída por su director señor Daniel Hernández. (22 de enero de 1926). *El Comercio*, p. 2.

Escuela Nacional de Bellas Artes. Memoria del año 1926. (4 de enero de 1927). *El Comercio*, p. 8.

Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú 1918-2009. (2009). Fondo Editorial ENSABAP.

Espinoza, J. (2019). Promover ciudadanos y ciudadanas modernos: estereotipos de género, estatus social y modelo de civilidad en la revista Variedades (Lima, 1908-1919). En C. Rosas (Editor), *Género y mujeres en la historia del Perú. Del Hogar al espacio público* (pp. 251-270). Fondo Editorial de la PUCP.

Estrada, U. (jul-dic 2015). El ingreso de las mujeres a las academias de arte de Brasil y México: un panorama comparativo. *19&20* 2, pp. 1-12.

http://www.dezenovevinte.net/uah2/utel.htm

Evangelina (Zoila Aurora Cáceres). (15 de setiembre de 1918). Daniel Hernández. *El Comercio*, pp. 4-5.

Falcón, J. (1987). Una paloma en su vuelo. *Julia Codesido*. Instituto Sabogal de Arte.

Fernández, C. (2012). Introducción. *Mis primeros ensayos. Margarita Práxedes Muñoz*. Hipocampo Editores, pp. 9-35

Fernández, L. (2012). Género y Ciencia: entre la tradición y la transgresión. En *Epistemología feminista: temas centrales*. En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Coord.). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones* (pp. 79-110). UNAM.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf

Ferreira, R. (2018). Clorinda Matto de Turner. Infatigable obrera del pensamiento. *Libros & Artes* 89-90, 2-9.

Festini, E. (2013). El rol que le corresponde a la mujer en la sociedad es el que determina su educación. En M. Mannarelli*, Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930* de (pp. 195-206). Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.

Fleming, L. (2010). *El pozo de Yocci y otros relatos*. Estudio introductorio (pp. 11-88). Ediciones Cátedra.

Fowks, J. (octubre 1996). La identidad y lo subjetivo. Experiencia y vida en la sociología de las emociones. *Debate Feminista* 14, 295-308.

https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/349/288

Freidson, E. (2001). La teoría de las profesiones. Estado del arte. *Perfiles Educativos*, 23 93, 28-43. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982001000300003

Friedan, B. (2018). *La mística de la feminidad*. Ediciones Cátedra.

Furió, V. (2012). *Arte y Reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. UAB.

Galí, M. (2002). *Historias del Bello Sexo. La introducción del Romanticismo en México*. UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas.

Galindo, B. (25 de enero de 1928). La mujer y el deporte. *El Comercio*, p. 4.

Gálvez, J. (1966). *Estampas Limeñas.* UNMSM.

Garb, T. (2007). La contemplación prohibida: las artistas y el desnudo masculino a fines del siglo XIX en Francia. En K. Cordero e I. Sáenz (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 219-228).. IBERO y UNAM.

García Bryce, J. (1980). La arquitectura en el Virreinato y la República. *Historia del Perú*. Editorial Juan Mejía Baca.

García, I. (2008). *República con ciudadanos: los artesanos de Lima, 1821-1879*. Instituto de Estudios Peruanos.

García y García, E. (1 de febrero de 1923a). Una exposición original. *El Comercio*, p. 3.

García y García, E. (18 de febrero de 1923b). Actividad femenina. El feminismo en acción. *El Comercio*, p. 10.

García y García, E. (1924). *La mujer peruana a través de los siglos*. Imprenta Americana. II Tomos.

García y García, E. (4 de enero de 1924). En el taller de una artista peruana. *El Comercio*, p. 7.

García y García, E. (7 de enero de 1924). Una artista ignorada. *El Comercio*, p. 2.

García y García, E. (1 de julio de 1927). El arte peruano. *Mundial*, 368, s/p.

García y García, E. (1928). *Actividad Femenina*. Casa Editorial "La Opinión Nacional".

García y García, E. (25 de febrero de 1929a). La mujer peruana y el arte pictórico. *El Comercio*, p. 3.

García y García, E. (2 de agosto de 1929b). Arte y patriotismo. *Mundial*, 476, s/p.

García y García, E. (2013). En M. Mannarelli, *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930* (pp. 207-297). Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.

Gargurevich, J. (2014). Del grabado a las fotografías. Las ilustraciones en el periodismo peruano (pp, 133-150). https://www.researchgate.net/publication/267253903.

Gastón Roger (Ezequiel Balarezo). (12 de enero de 1918a). Reportajes. Luis Ugarte. *Sudamérica* 4, s/p.

Gastón Roger (Ezequiel Balarezo). (4 de marzo de 1918b). En la Sociedad de Bellas Artes. *La Prensa*, p. 6.

Geneanet (Francisco Javier Carbone). Eugenia Montagne Markholz.

https://gw.geneanet.org/fracarbo?lang=en&pz=alfredo+victor&nz=pinillos+barreda&ocz=0&p=eugenia&n=montagne+markholz

Glosario de la semana. La Escuela de Bellas Artes (27 de enero de 1928). *Mundial* 398, s/p.

Gluzman, G. (2018a). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Editorial Biblos.

Gluzman, G. (Septiembre de 2018b). Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna. *Boletín de Arte*18, 1-13.

http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/594/972

Gómez, Y. (2019). *Lima en concreto, una historia en transformación: obras públicas, modernización urbana y segregación espacial, 1821-1968*. UCAL.

https://ucal.edu.pe/sites/default/files/yuri-cap1-compressed.pdf

Gonzáles, O. (2005). *Los orígenes del populismo en el Perú: el gobierno de Guillermo E. Billinghurst 1912-1914*. Mundo Nuevo.

Gonzáles, O. y Paredes, J. (2005). *Abraham Valdelomar y Luis Varela y Orbegozo. Vidas y cartas*. Universidad San Martín de Porres.

González, T. (2013). Educación femenina (1898). En M. Mannarelli, *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930* (pp. 127-168). Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.

Grau, E. (1998). Feminismo: pensar la política desde la diferencia femenina. En J. Antón (Editor), *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*. (pp. 331-348). Editorial Tecnos.

Guardia, S. (2013). *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia*. CEMHAL.

Guardia, S. (2019). Historia de las mujeres: un derecho conquistado. En C. Rosas (Editora), *Género y mujeres en la historia del Perú. Del Hogar al espacio público* (pp. 353-367). Fondo Editorial de la PUCP.

Guerra, M. y L. Leiva (2001). *Historia de la educación peruana en la República (1821-1876)*. Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional y UNIFE.

Guillen, A. (3 de abril de 1925). La escultora Carmen Saco. *Mundial* 251, s/p.

Gutiérrez, R. (2003). *Argentina y España*. Diálogos en el Arte (1900-1930). CEDODAL.

Gutiérrez, R. (2010). La arquitectura en torno al centenario. *Temas de la Academia: Las artes entorno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 91-99.

Harding, S. (1996). *Ciencia y feminismo*. Ediciones Morata.

Hernández, D. (1927). Carta a Zoila Aurora Cáceres. Correspondencia de Feminismo Peruano. Biblioteca Nacional del Perú.

Holguín, A. (2020). Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando de Madrid. En L. Morales, E. Grau y F. Villegas, *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano* (pp. 37-60). Fondo Editorial de la UNMSM.

Honour, H. (2007). *El Romanticismo*. Alianza Editorial.

Huerto, José. (2000). *Huellas de Bellas Artes. Reseña histórica 1917-1999*. Editora Magisterial.

Illán, M. (2019). Medallas, honores y fama. Mujeres artistas iberoamericanas en los salones (1852-1914). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático* (pp. 11-26). Edit. Universidad de Sevilla.

https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/90733/Ill%c3%a1n%20Mart%c3%adn.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Jaime, M & Lima, I. (2018). El cuerpo femenino en la obra de Izcue y Codesiso: Aproximaciones a la plástica peruana de mediados del siglo XX. En *Revista UI* (3), N° 4, pp. 34-49.

Jiménez, J. (2010). *Teoría del arte*. Editorial Tecnos.

Julio Augusto Bonilla Rambla. (18 de octubre de 1929). *Mundial* 487, Lima, s/p.

Käppeli, A. (1993). Escenarios del feminismo. En G. Duby y M. Perrot (Dir.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad* (pp. 191-225). Taurus Ediciones.

Klimpel, F. (1962). *La mujer chilena (El aporte femenino al Progreso de Chile) 1910-1960*. Editorial Andrés Bello.

L.A. (10 de marzo de 1937). Con Consuelo Cisneros. *El Comercio*, p. 5.

L.A.S. (Luis Alberto Sánchez). (2 de mayo de 1924). Carmen Saco se vá. *Mundial* 207, s/p.

La brillante actuación de ayer en la Escuela de Bellas Artes (24 de enero de 1928). *La Crónica*, p. 6.

La Escuela de Bellas Artes. (18 de diciembre de1920). *Variedades* 668, pp. 263-264.

La exposición anual de la escuela de Bellas Artes. (23 de enero de 1928). *El Comercio*. p. 10.

La Exposición de la Escuela de bellas Artes. Un verdadero éxito. Juicio crítico de las obras exhibidas. (25 de enero de 1926). *El Comercio*, p. 10.

La Exposición Ramírez Gordillo (10 de septiembre de 1926). *Mundial* 326, s/p.

La clausura del año escolar en la Escuela de Bellas Artes. (24 de enero de 1928). *El Comercio*, p. 10.

La valiosa colección de cuadros para la galería nacional de pinturas. (1 de abril de 1928). *El Comercio*, p. 19.

Laos, C. (1929). *Lima "La ciudad de los virreyes" (El libro peruano)*. Editorial Perú.

Las fiestas de hoy. (28 de julio de 1869) *El Comercio*, pp. 3-7.

Laso, F. (2003). Algo sobre Bellas Artes. *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos* (pp. 889-95). Estudio introductorio, edición y notas de Natalia Majluf. IFEA.

Lavarello, G. (2002). *Diccionario de Artistas plásticos en el Perú siglos XVI-XVII-XVIII- XIX-XX*. Editorial Pacasmayo.

Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul.

Leguía, G. (6 de diciembre de 1929). La Bellido. *Mundial* 429, s/p.

Leonardini, N. (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Leonardini, N. (2003). *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico*. Fondo Editorial de la UNMSM.

Leonardini, N. (2015). *Crónicas de Arte. Luis Varela Orbegoso (Clovis)*. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.

Leonardini, N. (2021). *Escultura en el Perú republicano (Siglos XIX-XXI)*. Fondo Editorial de la UNMSM.

Ley N° 801. Opción de grados académicos por las mujeres. En Archivo Digital de la Legislación del Perú. https://leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/00801.pdf

Libro de Actas del Gran Jurado Concha. (1898-1923). Archivo Municipalidad de Lima.

Llovacar (30 de enero de 1924). En la Escuela Nacional de Bellas Artes." *La Prensa*, pp. 1 y 8

Lo que hoy pueden ser y hacer las mujeres. (3 de marzo de 1929). *Mundial* 463, s/p.

López, M. (2018). Natalia Iguiñiz en una genealogía de solidaridad y supervivencia. Arte, activismo y feminismo desde la tierra de la misoginia. En *Energías sociales/ Fuerzas vitales. Natalia Iguiñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018)*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Ludeña, W. (2002). Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal. En EURE, 28 (83), 45-65. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/3910

M. W. (María Wiesse). (22 de enero de 1921). La Exposición en la Escuela de Bellas Artes. *Variedades* 673, pp. 339-340.

Majluf, N. (mayo-junio 1993). Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve. *Sequilao*.

Majluf, N. (2003). Estudio introductorio. *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos de Francisco Laso*. Museo de Arte de Lima e IFEA.

Majluf, N. (2004). La batalla por el arte moderno. En *Enciclopedia temática del Perú. Arte y Arquitectura*. Empresa Editora El Comercio.

Majluf, N. (2019). Izquierda y vanguardia americana. José Carlos Mariátegui y el arte de su tiempo. *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina*. B. Adams y Majluf N. (Edits). pp. 66-89. Museo de Arte de Lima y Blanton Museum of Art.

Majluf, N. y L. Wuffarden. (1999). *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna.* Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica.

Majluf, N. y L. Wuffarden. (2013). *Sabogal*. Museo de Arte de Lima.

Majluf, N., Schwarz, G. y L. Wuffarden. (2000). *Documentos para la historia de la fotografía peruana. Perú 1842-1942*. Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.

Mallqui, Flor (2019). "Un escándalo con proporciones gigantescas: modernidad, miedo y delito en el caso Magdala". *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)* (pp. 233-248). (Francesca Denegri, Edit.). Fondo Editorial de la PUCP.

Mannarelli, M. (1999). *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Centro de la Mujer Flora Tristán.

Mannarelli, M. (2013). Estudio introductorio. *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930* (pp. 3-71). Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.

Mannarelli, M. (2018a). *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Estación La Cultura.

Mannarelli, M. (2018b). Las mujeres en la universidad (1874-1908): permisos y sexos confundidos. En S. Carrillo y R. Cuenca (Editores), *Vidas desiguales. Mujeres, relaciones de género y educación en el Perú* (pp. 17-57). Instituto de Estudios Peruano.

Mariátegui, J. C. (1928). Carta a Carmen Saco. En Archivo José Carlos Mariátegui.

http://archivo.mariategui.org/uploads/r/archivo-jose-carlos-mariategui/f/b/b/fbb783db417e0e0a81549817d7d0013f6a4a5f4d8cce4549c10753e81b2bd6ad/C-1928-6-8.pdf

Mariátegui, J. C. (1991). *Escritos juveniles (La edad de Piedra)*. Tomo III. Biblioteca Amauta.

Margarita Práxedes Muñoz (25 de octubre de 1890). *El Perú Ilustrado*, N.° 181, p. 994.

Martínez de la Torre, R. (18 de enero de 1921). En la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 6.

Matto de Turner, C. (15 de febrero de 1890). Nuestros Grabados. *El Perú Ilustrado* 145, p. 1442.

Matto de Turner, C. (2013). En M. Mannarelli, *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930* (pp. 169-192). Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.

Mayayo, P. (2003). *Historia de mujeres*, *Historia del arte.* Ediciones Cátedra.

Mayer, D. (2018). En Joel Rojas (Comp.), *El sol que disipa las nubes. Textos esenciales*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mayer, E. y N. Leonardini (2000). *Guía Nandel*. Rubicán Editores.

Memorial de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes al Jefe de Estado. (17 de diciembre de 1927). *La Crónica*, p. 10.

Merino, A. (2017). *Representación social de la imagen de la enfermera peruana*. [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/6097/Merino_la.pdf?sequence=1

Mesa, J. de y T. Gisbert (1982). *Historia de la pintura cusqueña*. Fundación Augusto N. Wiesse.

Miller, L. (1987). La mujer obrera en Lima, 1900-1930. En S. Stein (Director), *Lima Obrera 1900-1930*. Ediciones El Virrey.

Miseres, V. (2019). Trabajo periodístico, género y emotividad: Clorinda Matto de Turner, directora de El Perú Ilustrado. En F. Denegri, (Edit.), *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925),* (pp. 185-204). Fondo Editorial de la PUCP.

Monteverde, L. (2019). *Entre la posguerra con Chile y el plebiscito para recuperar a "Las Cautivas": Espacio urbano y escultura pública dedicados a los próceres y héroes de la patria, Lima 1883-1929*. [Tesis de magíster]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial. (1922). Lima.

More, G. (31 de diciembre de 1927). El Regreso de Carmen Saco. *Mundial* 394, s/p.

Moyano, G. (2020). "Indias Huancas" de Julia Codesido. *Espacio, Tiempo y forma* 8, 221-249. http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/27408/22212

Muñoz, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Muñoz, F. (2018). Margarita Práxedes Muñoz: la primera bachiller en Ciencias del Perú (1848-1909). En S. Carrillo y R. Cuenca (Editores), *Vidas desiguales. Mujeres, relaciones de género y educación en el Perú* (pp. 59-87). Instituto de Estudios Peruanos.

Muñoz, M. (2012). *Mis primeros ensayos. Margarita Práxedes Muñoz*. Hipocampo Editores.

Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos.

Nochlin, L. (2007) ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero e I. Sáenz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). IBERO y UNAM.

Norka Rouskaya baila en el Cementerio de Lima. (10 de noviembre de 1917). *Variedades* 506, p. 1161.

Notas de arte. Carmen Saco en España. (19 de julio de 1929). *El Comercio*, p. 4.

Notas de arte. Hoy se inaugura la exposición de la Escuela de Bellas Artes. (17 de enero de 1927). *El Comercio*, p. 12.

Notas de Arte. Exposiciones artísticas. (15 de enero de 1935). *El Comercio*, p. 13.

Núñez, T. (1983). *Pintura contemporánea. Primera parte 1820-1920*. Banco de Crédito del Perú.

Obra pictórica. (10 de setiembre de 1892). *El Comercio*, p. 2.

Obra de arte. (7 de mayo de 1896). *El Comercio*, p. 1.

Olivera, D. y Llontop-Castillo, M. (2020). Mujer arquitectura e interiorismo en el Perú durante el siglo XX. Una presencia no reconocida. *Mapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanística*, 4 (19), pp. 120-139.

http://revistamapa.org/index.php/es/article/view/213

Ortega, J. (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Centro de Estudios para el desarrollo y la participación.

Pachas, S. (2006). *Los concursos Concha de arte (1891-1917)*. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.

Pachas, S. (2007a). *La enseñanza artística en Lima de la República aristocrática. Academia Concha (1893-1918)*. Fondo Editorial de la UNMSM.

Pachas, S. (2007b). *Luis Ugarte y la Sociedad de Bellas Artes del Perú*. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.

Pachas, S. (2008). *Las artistas plásticas de Lima (1891-1918)*. Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.

Pachas, S. (2014a) ¿Y las heroínas peruanas? El lienzo de María Parado de Bellido en la sala de patriotas del Museo Bolivariano. *Las mujeres en los procesos de Independencia de América Latina*. (pp. 219-226). CEMHAL, UNESCO y USMP.

Pachas, S. (2014b). La crítica enfrentada por la obra femenina. A propósito del concurso Concha de 1914. En I Jornadas Interdisciplinarias sobre estudios de género y estudios visuales "La producción visual de la sexualidad". Universidad Nacional de Mar del Plata.

Pachas, S. (2014c). Rebeca Oquendo. Un legado pictórico por descubrir. En *Illapa* 7, pp. 11-20.

Pachas, S. (2019a). Las primeras profesionales del arte peruano en los escritos de Elvira García y García. En *Letras* 90 (132). pp. 71-93.
http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v90n132/a03v90n132.pdf.

Pachas, S. (2019b). Adelinda Concha, mecenas del arte republicano peruano. En C. Rosas (editora), *Géneros y mujeres en la Historia del Perú. Del Hogar al espacio público* (pp. 395-408). Fondo Editorial de la PUCP.

Pachas, S. (2019c). *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de Feminismo Peruano*. Jurado Nacional de Elecciones y Fondo Editorial de la UNMSM.

Pachas, S. (2019d). La enseñanza del desnudo en Lima. De la ENBA a la ENSABAP. En Actas del Congreso Bellas Artes. La educación artística para el Perú y Latinoamérica. Ensabap, pp. 150-154.

https://ensabap.edu.pe/wp-content/uploads/2020/12/Memoria_CBA/Memoria_Congreso_Bellas_Artes_2019.pdf

Pachas, S. (2020). Aurora San Cristóval. Una litógrafa en el Perú del siglo XIX. *Boletín de Arte* 20, pp. 1-11. http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/1113/1370.

Padilla, C. (2019). *Cultura, espectáculo e institucionalidad política en el Perú: El proceso electoral general de 1931*. [Tesis de licenciado]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Pavez, A. (2012). Género y emociones en el ejercicio de la ciudadanía cotidiana. En C. Gregorio y M. Castañeda (coordinad.), *Mujeres y hombres en el mundo global. Antropología feminista en América Latina y España* (pp. 322-333). Siglo XXI Editores y UNAM.

Paulet, P. (1 de julio de 1909). La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Artes y Oficios. *Ilustración Peruana* 13, pp. 309-312.

Pérez, J. (2000). El pintor y la modelo, historia de una desigualdad. M. Cao (Coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 73-86). Narcea Ediciones.

Pérez, M. (2014). *En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930*. [Monografía de grado para optar el título de Historiadora]. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.

https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/8989/PerezHerrera-MariaSue-2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pérez Reinoso, R. (5 de febrero de 1926). La exposición anual en la Escuela de Bellas Artes. *Mundial* 295, s/p.

Perrot, M. (1993). Salir. *Historia de las mujeres.* En G. Duby y M. Perrot (Dirección), *El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad* (pp. 155-190). Taurus Ediciones.

Perrot, M. (1997). *Mujeres en la ciudad*. Editorial Andrés Bello.

Pevsner, N. (1982). *Academias de arte: pasado y presente*. Ediciones Cátedra.

Pollock, G. y D. Cherry (2013). La mujer como signo en la bibliografía sobre el prerrafaelismo. La representación de Elizabeth Siddall. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (pp. 165-212). Fiordo.

Pollock, G. (2007a) Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero e I. Sáenz (compiladoras).*Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-158). IBERO y UNAM.

Pollock, G. (2007b). La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judith. En K. Cordero e I. Sáenz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 161-196). IBERO y UNAM.

Portocarrero, R. (1999). Sensualidad y estética en los escritos de Juan Croniqueur. *Mujeres y Género en la Historia del Perú* (pp. 373- 393). Margarita Zegarra (edit.). CENDOC-Mujer.

Poulsen, K. (2018). *¡Somos ciudadanas! Ciudadanía y sufragio femenino en el Perú*. Fondo Editorial del JNE y PUCP.

Prado, M. (4 de enero de 1879). Decreto. *El Comercio*, p. 2.

Quiñones, C. (2007). *El Perú en la vitrina. El progreso material a través de las exposiciones (1851-1893)*. UNI.

Quiroz-Pérez, L. (2019). Del hogar al espacio público: las obstetrices peruanas del siglo XIX. En C. Rosas (editora), *Género y mujeres en la historia del Perú. Del Hogar al espacio público* (pp. 297-316). Fondo Editorial de la PUCP.

Ramírez, V. (marzo 2020). Las mujeres y la divulgación de la ciencia en Chile: mediadoras de la circulación del saber en revistas culturales (1870-1900). *Meridional* 13, pp. 15-40. https://revistas.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/54415/58321

Ramón, G. (2001). El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940. Ensayos en Ciencias Sociales. UNMSM-FSSCC, pp. 9-33.

https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/CSociales/ensayos_ciencias/v1n1/a02.pdf

Ramos, C. (2016). *Ley y justicia en el Oncenio de Leguía*. Fondo Editorial de la PUCP.

Ramos, C. y M. Baigorria. (2005). *Trinidad María Enríquez. Una abogada en los Andes*. Palestra Editores.

Rebagliati, E. (24 de octubre de 1924). Los felices augurios. *Mundial* 232, s/p.

Rebagliati, E. (20 de febrero de 1925). Los felices augurios. *Mundial* 246, s/p.

Rebagliati, E. (13 de agosto de 1926). El primer laurel. *Mundial* 322, s/p.

Registro de alumnos matriculados 1919-1930. Archivo de la ENSABAP.

Rengifo, D. (2018). La Patria Nueva y el reestreno de la Ópera OLLANTA: Lima 1920. En P. Drinot (Editor), *La Patria Nueva. Economía, sociedad y cultura en el Perú 1919-1930*. (pp. 199-233). Editorial contracorriente.

Rifa. (30 de enero de 1895). *El Comercio*, p. 2.

Robles, E. (2004). Las primeras escuelas normales en el Perú. *Rhela* 6, pp. 57-86.

https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinamerican/article/view/2374/2301

Rocha, V. (mayo-octubre 2017). Entre el taller y la exposición: materialidades fotográficas y género en la irrupción de la artista visual moderna en Chile, 1900-1930. *Meridional*, pp. 91-111.

https://revistas.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/47399/49440

Rodríguez, A. (2012). Cuidados, dependencias y relaciones de género: algunos nuevos interrogantes. *Mujeres y hombres en el mundo global. Antropología feminista en América Latina y España* (pp. 310-321). Carmen Gregorio y Martha Castañeda (coordinad.). Siglo XXI Editores y UNAM.

Rohner, F. (2019). De la intimidad del salón a la esfera pública. Música impresa y género en Lima (1870-1900). En C. Rosas (editora), *Género y mujeres en la historia del Perú. Del Hogar al espacio público* (pp. 409-418). Fondo Editorial de la PUCP.

Rojas, J. (2020). Estudio preliminar. En *Miguelina Acosta Cárdenas. Escritos selectos* (pp. 9-15). Heraldos Editores.

Rojas, M. (2006). *Estudio de las percepciones de la obra de Magdalena y Aurora Mira Mena en la pintura chilena del siglo XIX*. [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Román, E. (2009). *Sabogal, su entorno y su tiempo*. Asociación Cultural Peruano Británica.

Rosas, C. (2019). Introducción. *Género y mujeres en la historia del Perú. Del Hogar al espacio público* (pp.11-23). Fondo Editorial de la PUCP.

S. (1 de enero de 1924a). En la Escuela nacional de Bellas Artes. *Mundial* 189, s/p.

S. (11 de enero de 1924b). La escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. *Mundial* 191, s/p.

S. (25 de enero de 1924). Habla Piqueras Cotoli… *Mundial* 193, s/p.

Saco, C. (29 de marzo de 1929). Notas de arte. *Mundial* 458, s/p.

Samanez, R. y Kuon, E. (2019). Patrimonio Cultural Inmueble. En *Patrimonio Cultural de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú*. Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Sánchez, L. A. (1993). *Leguía el dictador*. Pachacútec.

Sánchez, M. y J. Sáez (2009). El estudio de las profesiones: la potencialidad del concepto. Monografic: *El estudio de las profesiones, la potencialidad del concepto de profesionalización*, pp. 103-117. https://dialnet.unirioja.es/revista/1462/A/2009.

Serrano, H., Serrano, C. & E. Ruiz (2016). El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género. En Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte (11), N° 20. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5923192

Serrano de Haro, A. (2000). *Modelos de mujer. Mujeres en el arte*. Plaza & Janes Editores.

Schor, M. (2007). Linaje paterno. En K. Cordero e I. Sáenz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-130). IBERO y UNAM.

Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Siglo Veintiuno Editores.

Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). PUEG.

Secada, A. (29 de diciembre de 1914). Sobre el premio de pintura Concha. *El Comercio*, p. 2.

Señorita Felicitas Balbuena (7 de diciembre de 1889). *El Perú Ilustrado*, p. 1159.

Serrano de Haro, A. (2000). *Modelos de mujer. Mujeres en el arte*. Plaza y Janés Editores.

Sobre la Escuela de Bellas Artes. Opiniones de un periodista extranjero. (26 de enero de 1926). *El Comercio*, p. 4.

Spencer, H. (1992). Origen de las profesiones. Capítulo primero. *Reis*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas 59, pp. 315-325. http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_059_16.pdf

Stein, S. (1986). *Lima Obrera 1900-1930*. Ediciones El Virrey.

Suarez, M. (2019). Sacerdotisas del sentimiento: exilio, feminidad y emoción en las escrituras de Carolina Freyre y Margarita Práxedes Muñoz. En F. Denegri (Edit). *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)* (pp. 205-232). Fondo Editorial PUCP.

Taller tipográfico para niñas. (1 de setiembre de 1877). *El Comercio*, p. 2.

Tauro, A. (2001). *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Editorial Inca S. A. XVI Tomos.

Tauzin-Castellanos, I. (2018). L'art indigéniste au féminin: Julia Codesido, Elena Izcue et Carmen Saco. En *Artelogie* 12, pp. 1-20. https://journals.openedition.org/artelogie/1983.

Tello, J. (1913). *Presente y futuro del Museo Nacional*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología.

Un buen cuadro. (29 de noviembre de 1892). *El Comercio*, p. 2.

Un triunfo artístico. (13 de enero de 1906). *Actualidades* 146, p. 42.

Una firma importante. (1 de enero de 1923). *Mundial*, s/p.

Una pintora peruana. (22 de mayo de 1926). *El Comercio*, p. 4.

Ugarte, L. (14 de setiembre de 1923). Página de arte. Nuestra portada. *Mundial* 174, s/p.

Ulloa, L. (29 de diciembre de 1914). Sobre el premio de pintura Concha. *El Comercio*, p.2.

Urashima. (10 de febrero de 1923). En la Escuela de bellas Artes. *Variedades* 780, s/p.

Val Cubero, A. (2013). La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011). Papers: revista de sociología 98 (4), 677-696.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4578871

Valentina Casorati. (25 de junio de 1896). *El Comercio*, p. 2.

Valladares, O. (2012). La incursión de las mujeres a los estudios universitarios en el Perú: 1875-1908. *CIAN. Revista de historia de las universidades* 15 (1), 105-123. https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CIAN/article/view/1544/758

Vargas, C. (2015). Influencias identitarias en la producción de tres artistas peruanas durante el siglo y el presente. *Anales del Museo de América XXIII*, 184-209. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5612877

Vega, J. (2016). *La Plaza Bolognesi en el contexto del desarrollo urbano de Lima a fines del siglo XIX e inicios del XX*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Velázquez, M. (2009). Introducción. *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (pp. 11-42). Fondo Editorial UCH.

Villavicencio, M. (1990). *Breve historia de las vertientes del movimiento de mujeres en el Perú*. Centro de la Mujer Flora Tristán.

Villavicencio, M. (1992) *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*. Ediciones Flora Tristán.

Villegas, F. (2006). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo. Nacionalismo, modernismo y nostalgia en la Lima del 900*. Asamblea Nacional de Rectores.

Villegas, F (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Villegas, F. (2020). *José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)*. Fondo Editorial de la UNMSM.

Vinatea Reinoso, J. (10 de setiembre de 1921). Notas de arte. *El Comercio*, p. 3.

Viñao, A. (1995). Historia de la educación e historia cultural. Posibilidades, problemas, cuestiones. *Revista de Educación* 306, 245-269. https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:9bea36d8-a667-4168-b627-88d42d70b6fc/re3060700494-pdf.pdf

Wuffarden, L. (2013). Un académico a contracorriente. Baca Flor frente a su leyenda biográfica. *Carlos Baca Flor. El último académico*, (pp. 2-41). Museo Arte de Lima.

Wuffarden, L. (2018). La primera década: nacionalismo e indigenismo bajo la "Patria Nueva" 1918-1930. *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018*., (pp. 47-91). ENSABAP.

Wuffarden, L. y G. Buntix (2005). Pinacoteca municipal Ignacio Merino. Historia de un legado. *Catálogo de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino* (pp. 15-37). EDILIBROS.

Zegarra, M. (2016). *María Jesús Alvarado. La construcción de una intelectual feminista en Lima (1878-1915)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Zeusis. (11 de marzo de 1921). Artísticas. Un pequeño salón. *Mundial* 46, s/p.

Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Fundación Autor.

Anexo I
Primeras alumnas matriculadas en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú 1919

1. Isabel Morales Macedo
2. Elena Izcue
3. Sofía Schofield
4. Hortencia Lecaros
5. Carmen Elizalde
6. Beatriz Neumann
7. Rosa Hurwitz
8. Juana Porras Barrenechea
9. Berenice Villegas
10. Rosa Barrenechea Ezeta
11. Sara Benites Cuevas
12. María I. Arenas Loayza
13. Adela Barrios Llosa
14. Juanita Martínez de la Torre
15. René Vega León
16. Daría Nevares Monsante
17. Sara Long
18. Ana Justus
19. Rosa María Rojas G.
20. María Rojas G.
21. Julia Codesido
22. Cristina Ayllón Torre U.
23. Esperanza Ayllón Torre U.
24. María Teresa Cevallo
25. Laura Zegarra
26. Marieta Puente
27. Rosa Belón García
28. Eva Curiel
29. María T. Casanave
30. Carmen Saco
31. Teresa Granda Pezet
32. María Rávago V.
33. Ricardina Romero
34. Ana Manzanares
35. María A. Fernández
36. Eugenia A. Montagne
37. Hortencia León
38. Carmen J. de Infante

Anexo II

Alumnas inscritas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1924)

Cuadro realizado sobre la base del *Registro de alumnos matriculados 1919-1930*. Archivo de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Elaboración propia.

N°	Nombre	Lugar de nacimiento	Años matriculados					
			1919	1920	1921	1922	1923	1924
	Total de matriculadas por año		38	17	20	18	19	16
1	Abadia Equi, María Jesús					x		
2	Alva, Eva			x				
3	Alva, Sarah			x				
4	Arenas Loayza, María Isabel		x	x	x			
5	Aurelio, Balbina						x	
6	Ayllón Torre Ugarte, Cristina		x	x	x	x	x	
7	Ayllón Torre Ugarte, Esperanza		x					
8	Barrenechea Ezeta, Rosa		x	x	x			
9	Barrios Llosa, Adela		x	x	x	x	x	
10	Basadre Martínez, Laura			x				
11	Basurto, Rosa María						x	
12	Bazo Velarde, Irene			x				
13	Belon García, Rosa	Lima	x	x	x	x	x	
14	Benites Cuevas, Sara	Lima	x	x	x	x	x	
15	Barriola Sassone, Herminia	Lima			x	x	x	
16	Bowden, Hortensia			x	x			
17	Bresani, Augusta				x	x		
18	Bryce, Gertrudis					x		
19	Bustamante Vernal, Alicia			x	x	x	x	
20	Camino, Eulalia					x	x	
21	Canaval Alvarez Calderon, Ane			x				
22	Candia, Rufina				x			
23	Carmelino, Rufina			x	x	x		
24	Carvallo, María Teresa		x	x	x	x	x	x
25	Casanave, María Teresa		x					
26	Catanzaro, Leda						x	
27	Cebrecos, Angelita						x	
28	Cisneros, Consuelo			x	x	x	x	
29	Cisneros M. Topin, Laura			x	x			
30	Codesido, Julia	Lima	x	x	x	x	x	x
31	Crosby, Gabriela			x	x			
32	Crosby, Teresa			x	x			
33	Curiel, Eva María		x	x	x	x	x	x
34	Debernardis, María G.	Lima			x			
35	Del Solar, María T.						x	
36	Delgado, Luzmila						x	
37	Denegri, Carolina					X	x	

N°	Nombre	Lugar de nacimiento	Años matriculados					
			1919	1920	1921	1922	1923	1924
38	Ego Avil, Lía Jesús	Huánuco			x	x	x	
39	Elizalde, Carmen		x					
40	Emaldia, Angela				x	x		
41	Fernández, María Antonieta		x	x	x			
42	Fernandini, Anita	Lima			x			
43	Gamboa, Graciela						x	
44	García, Brulinda	Lima			x	x		
45	Granda Pezet, Teresa		x					
46	Gonzales, Mercedes					x		
47	Guerrero, Rosa María				x			
48	Guinand Stolle, Carmen					x		
49	Henried, Marcela					x	x	
50	Herrera, Filomena						x	
51	Hurwitz, Rosa		x	x	x	x	x	x
52	Izcue, Elena		x	x	x	x	x	x
53	Izcue, Victoria						x	
54	Jaramillo de Infante, Carmen R.		x	x	x	x	x	
55	Jaramillo Infante, María Teresa			x	x	x	x	
56	Jaramillo, María			x				
57	Justus, Anita		x	x	x			
58	Lazo, Carmen						x	
59	Lecaros, Hortensia		x	x	x			
60	León, María Hortencia		x	x				
61	Letts, Leonor			x				
62	Levi Renden, Blanca Estela					x	x	
63	Levi Renden, Carmen Rosa						x	
64	Lolly Lourinan, Carmen			x	x			
65	Long, Sara		x	Anotación: falleció en agosto 19/1919				
66	Loredo Mendívil, María					x	x	
67	Lorza, Rosa Marina	Lima			x	x	x	
68	Lozano y Lozano, Esther	Colombia			x	x	x	
69	Luza, Elvira					x	x	
70	Málaga, Clorinda					x	x	
71	Malatesta, Teresa					x		
72	Manzanares, Ana	Moyobamba	x	x	x	x	x	x
73	Martínez de la Torre, Juanita		x	x	x	x	x	
74	Matellini, Olga						x	x
75	Medina, Rosa Amelia	Callao			x			
76	Montagne, Eugenia		x	x	x			
77	Morales Macedo, Isabel		x	x	x			
78	Napoli, Delia					x	x	
79	Neumann, Beatriz		x	x	x			
80	Nevares Monsante, Daria		x					
81	Oliva, Clara					x		
82	Ortega, Juana	Trujillo			x	x	x	
83	Paco, Carmen	Lima				x		
84	Palma, Rene			x				

N°	**Nombre**	**Lugar de nacimiento**	**Años matriculados**					
			1919	**1920**	**1921**	**1922**	**1923**	**1924**
85	Parreño, María					x		
86	Pastor, Clara Victoria						x	
87	Porras Barrenechea, Juanita		x	x	x			
88	Puente Arnao, Marieta		x	Anotación: no asistió				
89	Rávago Velarde, María		x	x	x	x	x	x
90	Roig, Juana						x	
91	Rojas Guerrero, Marina		x	x	x	x	x	
92	Rojas Guerrero, Rosa María		x	x	x	x	x	
93	Romero, Ricardina		x	x	x	x	x	x
94	Romero Sotomayor, Rosa	Lima			x	x		
95	Saco, Carmen		x	x	x	x	x	x
96	Salaverry, Leonor						x	
97	Schofield, Sophy		x	x	x	x		
98	Serpa, María Elisa				x			
99	Tealdo, María				x	x	x	
100	Tealdo, Hilda				x	x	x	
101	Tello, Angélica				x	x		
102	Tupiño Agüero, Raquel						x	
103	Valencia, Mary						x	
104	Valverde, Angélica					x	x	
105	Vega León, René		x					
106	Velarde Álvarez, Justina	Ayacucho			x	x	x	
107	Vignolo, Raquel	Lima			x	x	x	
108	Villegas, Berenice	Lima	x	x	x	x	x	x
109	Zegarra, Laura		x	x	x	x	x	X
110	Zerpa, María Elisa	Trujillo			x			

Anexo III

Alumnos inscritos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1924)

Cuadro realizado sobre la base del *Registro de alumnos matriculados 1919-1930*. Archivo de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Elaboración propia.

N°	Nombre	Lugar de nacimiento	Años matriculados					
			1919	1920	1921	1922	1923	1924
	Total de matriculados por año		58	50	49	46	32	45
1	Abad, Juan							x
2	Alcántara La Torre, José		x	x	x	x		
3	Aliaga, Luis				x	x		
4	Almandos, Oswaldo							x
5	Alminagorta, Ulises						x	
6	Allaín, Teófilo						x	x
7	Apesteguía, Efrén		x					
8	Aquino, Andrés		x					
9	Amézaga Balbi							
10	Archimbaud, Luis	Trujillo		x				
11	Arias, Carlos				x	x		
12	Arispide, Alfredo	Mollendo				x		
13	Arroyo, Efraín							x
14	Balta, José Augusto				x	x		
15	Baquerizo, Jacinto							x
16	Berreda, Ernesto		x					
17	Barrios Angulo, Carlos						x	
18	Barrios Chávez, Julio						x	
19	Beltrán , Adán				x			
20	Benites Cuevas, Carlos		x					
21	Bianchi, José					x		
22	Blas, Camilo						x	x
23	Bollen Pardo, Carlos					x		
24	Camino, Enrique					x	x	x
25	Canales, Sergio							x
26	Cantero Guerrero, Eugenio		x					
27	Cañas, Luis Eduardo		x					
28	Caro, Benjamín						x	x
29	Castagnino, Carlos			x	x			
30	Castilla, Julio		x	x	x			
31	Castillo, Raúl		x					
32	Castro Bullen, Beltrán							x
33	Chávez Barrios, Julio	Moquegua	x	x	x	x		
34	Chávez, Joaquín					x		
35	Coello, Manuel A.		x	x	x	x		
36	Cuvas, Eleuterio		x					
37	Dávila, José		x					

N°	Nombre	Lugar de nacimiento	Años matriculados					
			1919	1920	1921	1922	1923	1924
38	Delgado Bedoya, Gabriel					x	x	
39	Díaz Montoya, Alberto							x
40	Dueñas, Manuel C.		x	x	x	x		
41	Espinoza Saldaña, Antonio				x	x	x	
42	Flórez, Ernesto					x	x	x
43	Flórez, Ricardo E.			x	x			
44	Figari, Héctor				x			
45	Figueroa, Samuel D.	Huánuco			x			
46	Fuentes, Alberto							x
47	Galdós, Feliciano							x
48	Galván, Manuel		x					
49	Gálvez, Francisco			x				
50	Garay, Belisario		x	x	x	x	x	x
51	Garland, Luis		x					
52	Gonzales, Alejandro		x	x	x	x		
53	Gonzales, Moisés A.	Recuay		x	x	x	x	x
54	Goyburu, Emilio		x	x	x			
55	Granchy, Emilio							x
56	Guerrero M., Tobías		x	x				
57	Gutiérrez, José		x					
58	Henríquez, Javier			x				
59	Hinostroza, Wenceslao	Jauja	x	x	x	x	x	x
60	Hochkoppler, Emilio	Alemania	x		x			
61	Izcue y La Fuente, Augusto de		x	x				
62	Jauregui, Leonardo J.<					x		
63	Katz, Ernesto				x	x		
64	Kooper, Oscar A.					x	x	x
65	Laimito, Moisés A.			x	x	x	x	
66	Landaeta, Amadeo	Puno			x			
67	La Torre, Amadeo	Cusco		x	x	x	x	x
68	Legua, Luis Felipe	Ica			x	x		
69	Leguía y Martínez, Julio		x	x	x		x	
70	León, Max Agustín		x	x	x			
71	León, Antonio		x	x	x			
72	Lola Santiago, Jorge		x	x				
73	López Moreno, Manuel	Loreto		x	x			
74	Lores, Abel		x	x				
75	Lozada, Pedro		x					
76	Luna Victoria, Juan de Dios							x
77	Luna Ramos, Santiago		x					
78	Madueño, Augusto		x					
79	Márquez, Moisés		x	x				
80	Marcos Sarrín, Juan		x					
81	Mack, Alejandro		x					
82	Marcerano, Luis			x				
83	Martínez, Eleodoro					x	x	x

N°	Nombre	Lugar de nacimiento	Años matriculados					
			1919	1920	1921	1922	1923	1924
84	Martínez, José	Cajabamba		x	x	x		
85	Medina, Juan G.		x	x				
86	Meiggs, Manfredo F.			x				
87	Molero, César					x		
88	Molina, Máximo							x
89	Moncloa, Manuel			x	x	x	x	x
90	Moreno, Jorge	Trujillo		x	x			
91	Muelle, Jorge					x	x	x
92	Núñez Melgar, Salomón	Puno/Arequip			x			
93	Palomino, Aurelio		x					
94	Paredes, Bernardino	Huamachuco	x	x	x	x		
95	Pareja, Armando						x	x
96	Peña, Max							x
97	Pimentel Valencia, Ricardo		x	x				
98	Pozo, Ismael		x	x	x	x	x	x
99	Pro, Raúl		x	x				
100	Puntriano, César A.					x		x
101	Quispez Asín, Carlos		x	x	x			
102	Ramírez, César		x			x		
103	Ramírez Núñez, Pedro					x		
104	Reyes, Manuel Ignacio					x	x	x
106	Rivas, José			x	x	x		x
107	Rivera Eyzaguirre, Agustín		x				x	x
108	Rivero, Bernardo		x	x				
109	Rivero, Luis			x	x	x		
110	Rivero Tremouille, Enrique				x			
111	Rivero R. Agustín	Cusco		x	x	x		
112	Rodríguez Alama, Alejandro				x	x		
113	Rodríguez, José Luis	Cusco		x	x			
114	Romero, Juvenal	Huancayo		x				
115	Rondón, Alberto							x
116	Rozas, Luis Alberto					x	x	x
117	Salinas, José César	Casma			x			
118	Salvatierra, Fortunato						x	x
119	Sanguinetti, Luis		x					
120	Santiago Solá, Jorge		x					
121	San Cristóbal, Gerardo		x	x				
122	Seoane, Jorge		x	x				
123	Sifuentes, Manuel							x
124	Solari, Augusto		x					
125	Spiers, Héctor		x	x	x	x		
126	Stagnaro, Rómulo				x			
127	Suárez, Germán		x	x	x	x	x	x
128	Tagle Buenaño, Carlos					x		
129	Tapia, Oscar					x		

N°	Nombre	Lugar de nacimiento	Años matriculados					
			1919	1920	1921	1922	1923	1924
130	Tello, Luis							x
131	Tolsá, José		x					
132	Tudela, Augusto		x					
133	Ulloa, Pedro Francisco		x	x				
134	Ungaro, Mario						x	x
135	Vallejo, Aristide						x	x
136	Vargas Mata, Eduardo							x
137	Vázquez Paz, Daniel	Junín			x	x	x	x
138	Vélez, Tomás			x		x		
139	Villalba Oliva, Arturo		x	x	x	x		
140	Villanueva, Manuel							x
141	Vinatea Reinoso, Jorge		x	x	x	x	x	x
142	Vizcarra, Raúl						x	
143	Wehrle, Carlos		x					
144	Zuleta, Augusto		x					