



HAL
open science

Representaciones del Inca Garcilaso de la Vega por José Sabogal

Isabelle Tauzin

► **To cite this version:**

Isabelle Tauzin. Representaciones del Inca Garcilaso de la Vega por José Sabogal: Sabogal pintor indigenista. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2017. hal-01846780

HAL Id: hal-01846780

<https://hal.science/hal-01846780>

Submitted on 22 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TAUZIN-CASTELLANOS Isabelle, « Representaciones del Inca Garcilaso de la Vega por José Sabogal », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2017, n° 85, pp. 429-443.

Representaciones del Inca Garcilaso de la Vega por José Sabogal

Congreso internacional El Inca Garcilaso en dos orillas: conmemorando los 400 años de su muerte

Asociación Internacional de Peruanistas - Universidad de Alicante

23-25 de noviembre de 2016

Resumen

Garcilaso de la Vega salió del Perú en 1560 y vivió medio siglo en España. El artista plástico José Sabogal (1888-1956) regresó al Perú después de años en Europa y Argentina. Se instaló primero en Cusco, lugar originario del Inca, antes de convertirse en heraldo del indigenismo a finales de los años 20. Sabogal contribuyó a la dignificación del arte popular andino como patrimonio cultural. De un expresionismo inicial pasó a representaciones alegóricas. En esa etapa de su trayectoria es cuando pinta un fresco dedicado a Garcilaso. En 1949 crea el lienzo más conocido de Garcilaso. El análisis iconográfico se completará aquí con el iconológico, para cotejar los rostros del cronista y del pintor, desvelando el mensaje implícito de Sabogal.

Garcilaso de la Vega left Peru in 1560 and lived in Spain for a half century. Visual artist José Sabogal (1888-1956) returned to Peru after spending years in Europe and Argentina. First he moved to Cuzco, where the Inca was born, and then he became the herald of Indigenism toward the end of the 1920s. Sabogal was instrumental in dignifying popular art as cultural patrimony. From a youthful expressionism he turn to allegorical representation. It is at this stage of his trajectory when he painted a fresco of Garcilaso. In 1949 he created the best known painting (lienzo) of Garcilaso. Iconographic analysis will be compared to the iconographer in order to compare the features of the chronicler and the painter, revealing Sabogal's implicit message.

José Sabogal, Inca Garcilaso de la Vega, indigenusness, cultural studies, Peru.

José Sabogal, Garcilaso de la Vega, indigénisme, estudios culturales, Peru

2016, año del cuatricentenario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega, coincide con los 60 años de la muerte de José Sabogal, nacido en 1888 en Cajabamba y fallecido en Lima el 15 de diciembre de 1956. El padre de la pintura indigenista peruana fue ensalzado por José Carlos Mariátegui como el "primer pintor peruano" en la revista que cofundaron y cuyo nombre *Amauta* se debió a una sugerencia de Sabogal en lugar del título previsto: "Vanguardia":

Sabogal representó al menos en seis ocasiones y con tres soportes distintos a Garcilaso, definido por Raúl Porras Barrenechea como "espiritualmente, el primer peruano": hubo una xilografía o grabado en madera, un fresco en el Cusco en 1945 y tres óleos a finales de los 40, uno de los cuales pasó a ser emblemático de la transfiguración del mestizaje por el artista plástico. Reconstruiré el contexto y analizaré las representaciones de Garcilaso por Sabogal, apoyándome en los trabajos de investigación y catálogos que se publicaron con motivo del centenario del nacimiento de Sabogal en 1988 y la exposición invaluable de 2013. A partir de los escritos de Natalia Majluf, de Fernando Villegas, de artículos periodísticos archivados por el International Center for the Arts of the Americas de Houston, a partir de textos y entrevistas del artista plástico, profundizaré el análisis iconográfico del grabado, del fresco y de los cuadros dedicados a Garcilaso por Sabogal.

El grabado en madera

Si bien el cajamarquino estuvo cinco años en Europa, en España e Italia entre 1908 y 1913, la estadía en Argelia y Marruecos reivindicada sin más aclaraciones se explica probablemente por embarcarse desde un puerto mediterráneo francés para llegar a aquellos países colonizados en el siglo XIX. Sabogal menciona que estuvo en Francia pero no permaneció en el París de Picasso y Juan Gris. Aquel período en el viejo continente fue sobre todo de supervivencia, curiosidad artística e infinitas caminatas. La falta de medios no permitió que siguiera una formación en Europa y llegó a Buenos Aires como grumete de un velero. Allí aprendió las técnicas del grabado cuando "el aguafuerte y la xilografía eran un 'arte nuevo' " en el Río de la Plata (Dolinko, "Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina " sp). En Buenos Aires también fue donde admiró las obras del vasco Zuloaga y del catalán Anglada-Camarasa en una exposición del Centenario (Villegas

Torres, Vínculos artísticos entres España y Perú... 178). En 1918, después de diez años de exilio voluntario, Sabogal regresa al Perú por vía terrestre, desde Jujuy donde fue profesor de dibujo, pasando por Tiahuanaco donde "entr[a] en trance de evocación arcaica [contemplando] los auquis de la mitología aborígen, como 'manes' de [su] peregrinación" (Wiesse, Letra y música de María Wiesse 21). Se instala unos meses en la ciudad natal del Inca, cuando no había estado antes de su partida. El indigenismo pictórico ya se había iniciado¹ gracias a artistas plásticos cusqueños. Coincide en el Cusco con Valdelomar, narrador y dibujante eximio desde las tempranas caricaturas de *Monos* y *monadas*. En una entrevista de 1923 a la pregunta sobre pintores preferidos, la respuesta de Sabogal es imprecisa: "flamencos e italianos, más Tiziano o el Greco, el divino Morales y Goya que [me] atrae mucho" y sobre prosadores sólo da el nombre de Cervantes junto con el de Benvenuto Cellini ("Instantáneas. Breves entrevistas". Variedades 16). Veinte años más tarde, dialogando con Mara Ontañón, insiste en Picasso y Gauguin: "Picasso siempre – y haga lo que haga- está bien [...] entre los modernos, hacia quien nosotros, los americanos, nos sentimos más ligados es Gauguin" ("José Sabogal en México", Obras Literarias Completas 435)².

En México, en 1922-1923, según cuenta María Wiesse, la escritora recién casada con Sabogal, éste impulsa el renacimiento del grabado en madera:

Desde Guadalupe Posada, el gran dibujante, los artistas mexicanos no habían vuelto a intentar la xilografía. José Sabogal anima, aconseja, dirige a varios de sus compañeros de profesión y amigos a retornar al noble arte del grabado en madera. Les enseña el procedimiento. Sus xilografías han despertado el interés de los artistas. Y comienzan a grabar en madera. José no escatima sus conocimientos en aquel arte; generosamente se los comunica" (Wiesse, José Sabogal, el artista y el hombre 35)

Los datos proporcionados por Wiesse, al poco tiempo de la muerte del pintor, son fidedignos aunque a veces imprecisos, por reunir los recuerdos oídos y las notas dispersas de Sabogal. En cambio, el catálogo de la exposición Sabogal del Museo de Arte de Lima brinda una asombrosa colección de xilografías y litografías realizadas a lo largo de treinta años, desde la visita a México de 1923 hasta 1953. Natalia Majluf pormenoriza el trabajo

¹ "Corvacho, González Gamarra y Vega Enríquez se adelantaron a [Sabogal] en la temática indígena" (Tamayo Herrera, Historia del indigenismo cuzqueño, 276)

² El muralista francés Fernand Léger forma parte de los modelos contemporáneos de Sabogal quien rinde homenaje a Rivera y sobre todo también a Orozco.

del francés Jean Charlot y del mexicano Fernando Leal, ambos con un discurso estético y una profesionalización como xilógrafos de los que el peruano saca provecho en aquellos meses fuera de la patria.

Sabogal estiliza primero a los "peladitos" mexicanos, luego rumbo al Cusco, representa tipos arequipeños, puneños y cusqueños que exhibirá en Montevideo y en Buenos Aires antes de reunir esas obras ante la crítica limeña. En el primer número de *Amauta* en 1926 aparece una "Cabeza de indio" definidora de la orientación de la revista³. Precisamente en 1926 se inician las gestiones del largo proceso de repatriación de los restos del Inca.

Para Sabogal, dedicarse a la xilografía es una primera forma de acercarse a la tradición popular, tallando en madera a semejanza de los cinceladores de mates; es llegar a las "primicias de una cultura genuina y radiante".

Después de presentar veinticinco xilografías en las capitales del Río de la Plata, luego en Lima y en Nueva York, Sabogal sintetiza las afinidades que busca:

Los mates burilados y policromados de los artistas ayacuchanos y huanteños son piezas fuertes de ingenuidad y de carácter andino. Traducen la vida y el paisaje serrano con la fuerte sencillez de los primitivos. (*Amauta*, 1929, 26, 18-20).

El grabado que representa a Garcilaso es reproducido en 1956 en una edición de *La Florida*⁴ donde aparece firmado. Se trata de un retrato de tres cuartos, lo que favorece una asimetría del rostro, coincidente con la del conocido óleo que describiré más adelante. Domina la tinta negra en el cabello, los ojos, el bigote y la perilla, un conjunto negro absoluto reflejado en la vestimenta azabache y el cuello sin forma a lo romántico. Las cejas delimitan la alta frente y se unen con el ala de la nariz prominente, mientras la mirada es impenetrable e inquisitiva hacia el espectador.

En respuesta a Teófilo Castillo, para la revista *Variedades* en 1919, Sabogal ya había expuesto su concepción del retrato:

³ Es curiosa la analogía entre esa cabeza de indio orejón y la dama de Elche con las espectaculares trenzas, un hallazgo arqueológico alicantino de finales del XIX que inspiró a artistas y polemistas.

⁴ Gracias a una reseña de *La Florida* de Cristián Fernández es como lo he ubicado. En cambio no está en el catálogo de la exposición de 2013.

Mis retratos son preferentemente carácter, espíritu, raza: representan más que una mezquina individualidad, toda una genealogía, un proceso entero biológico, documentación de una época de nuestra historia. No me interesa la semblanza de nadie por exclusivo mérito de exactitud lineal⁵.

El fresco fracasado

La obsesión por la figura del Inca Garcilaso se traduce en la variedad de las representaciones.

El viaje a México de finales de 1922-1923 no sólo permitió que Sabogal se dedicara al grabado en madera, sino que también iba en busca de "la gran experiencia artística mexicana" (Wiese, 1957, 29). María Wiese rememora el encuentro con Diego Rivera y lo actualiza como realidad inmediata:

Diego Rivera lo acoge amistosamente; el artista peruano se entera de la técnica del mural. Visita los talleres de sus compañeros de profesión; no se le oculta secreto alguno y en su cuaderno de apuntes puede anotar las recetas de la técnica del mural (cal y encáustica)...

Pintar un fresco es variar de soporte, dignificar por las dimensiones mayores de éste una obra que se inscribe en la tradición de un arte entre religioso y popular, dedicado a la inmensa mayoría contra el arte puro emergente y elitista.

Al regresar a Lima, en 1923, Sabogal vio rechazada su propuesta de un mural en el Palacio de Torre Tagle⁶. Una nota de protesta salió en *El Tiempo* por la discrepancia entre la aprobación del ministro de Relaciones Exteriores y la objeción puesta por el presidente de la República, Leguía⁷. Después de esa negativa Sabogal obtuvo el encargo de decorar la iglesia de San Carlos dedicada a los próceres de la Independencia, pero con un plazo de doce días⁸. Plasmó con cuatro alegorías de estilo neoclásico⁹ la celebración de la

⁵ "Respuesta de José Sabogal a Teófilo Castillo". Entrevista en *Varietades*, n° 594, Lima, 19 de julio de 1919, 588.

⁶ Véase el óleo sobre cartón de inspiración medievalista (Majluf, 2013, 289). El boceto fue adquirido por Claudio Sahut, uno de los arquitectos comisionados del proyecto del parque de la Reserva de quien queda un hermoso retrato (Majluf, 2013, 142). El mural fue encargado a Felipe Cossio del Pomar (*op. cit.*, 308).

⁷ Véase Falcón (1988, 54) La nota de protesta salió el 12 de julio de 1923 con el título "Lo que ocurre a un pintor másculo y nacional – por originales y buenos fueron rechazados sus proyectos" y fue redactada por Ladislao Meza.

⁸ "Conversación con José Sabogal por Guillermo Rouillon D.", *La Prensa*, 20 de enero de 1946, 11.

⁹ Fueron pintadas al temple con fondo de oro.

Independencia. Dos de las alegorías (Templanza, Prudencia) son vírgenes de túnicas de color crudo envueltas en un manto celeste y las otras dos (Justicia, Fortaleza) ostentan los mismos tonos azul y blanco, presentan brazos musculosos y rasgos duros, una apariencia hombruna completada por emblemas bélicos (espada y escudo).

Gracias al apoyo de uno de los arquitectos encargados del proyecto del Parque de la Reserva a partir de 1926¹⁰, Sabogal realizó la huaca ornamental en 1929 (Falcón, 1988, 55). Pero no obtuvo en Lima el permiso para pintar una capilla de la catedral en homenaje a Atahualpa, ni tampoco pudo hacerlo en Cajamarca cuando lo propuso en 1933. En momentos de la exposición homenaje de 1937, el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes anunció el inicio de una nueva era en la creación plástica: "La etapa plástica que mañana comienza tendrá mayor alcance [...] Con la etapa de mañana comienza la pintura mural" (Falcón, 57). Pero se le cerraron las puertas para exaltar la historia del Perú y como muralista, debió dedicarse a adornar casas particulares con tipos y escenas criollas (Majluf, 2013, 293-295).

En la segunda estadía en México (1942), Sabogal vuelve a visitar los talleres de Rivera y Orozco y le escribe a María Wiesse en Lima: "mis estudios de fresco van muy bien y están casi terminados" (Wiesse, 1957, 52).

Destituido del cargo de director de la ENBA (1943)¹¹, tardó dos años en concretar el proyecto de pintar murales fuera de Lima en el Cusco, en el hotel de turistas también conocido como El Cuadro u hotel Cusco. El proyecto fue auspiciado en 1944 por el Ministerio de Educación y se realizó en 1945. En el terremoto de 1950 no desaparecieron los frescos. Siguió en el mismo hotel, repetidamente amenazados de destrucción¹² pero salvados y visibles en la actualidad¹³.

¹⁰ El francés Claude Sahut desempeñó un papel fundamental en la construcción de edificios públicos de Lima, entre los cuales el Palacio de Gobierno en el oncenio de Leguía.

¹¹ La destitución se dio por negarse Sabogal al nombramiento de un profesor sin ser consultado como director.

¹² Falcón reproduce esta nota de *El Comercio* (19 de agosto de 1966) : "En el hotel de Turistas Cuzco, se están desintegrando la colección de frescos con temas incaicos y virreinales del eminente maestro Cajarmarquino don José Sabogal" (69). En 2000, el hotel fue concedido a la empresa Consetur, los familiares del pintor protestaron por las amenazas que se cernían.

¹³ Parece que la historia del muralismo en el Perú es una larga historia de enfrentamientos y destrucciones ordenadas por las autoridades como ocurrió en 2015 contra los murales del centro de Lima. Por suerte los frescos de Sabogal en el Cusco siguen a salvo (información personal de Natalia Majluf, 12/11/2016)

El 15 de marzo de 1944 en Arequipa, rumbo al Cusco, Sabogal dio una conferencia sobre el proyecto y los estudios preliminares. En ese discurso¹⁴ recordó su primera llegada a la antigua capital del imperio inca con solemnidad y nostalgia, una llegada fundacional que en algo se parece a la de la pareja mítica representada en el fresco cusqueño:

Hace un cuarto de siglo en este año [...] que yo entré a estas tierras del Sur peruano por el lago Titicaca [...] Cusco me deslumbró con la sugestión de su río sagrado, su trunca ciudad de primorosas piedras con la arquitectura superpuesta de los invasores hispanos [...] En resumen sentí un Perú en puro almácigo.

En Arequipa, Sabogal expone reticencias hacia el turismo emergente que brinda un apoyo indirecto al muralismo y representa un peligro a la vez por esa segunda invasión extranjera predecible por el tamaño del "enorme Hotel del Cuzco":

En este momento se presentan en edificios públicos esta oportunidad, pero se presentan en el campo de los Hoteles llamados de Turismo. El hecho es que en estos establecimientos debemos acusar más nuestro propio ritmo peruano para contrarrestar la atmosfera cosmopolita que prima en esos lugares.

Para Sabogal, pintar murales tiene un inequívoco significado nacionalista:

En esos muros se dirá que detrás de esas representaciones existe un país de pasado terriblemente elaborado hacia el camino del hombre y que nosotros tenemos en el fondo del alma una fuerza en potencia capaz de construir una entidad digna, viril y de cooperación mundial.

Se trata de hacer "pinturas murales en el Perú con un contenido integral de calidad pictórica y de contenido peruano" pero Sabogal no menciona en esa charla a Garcilaso sino que sintetiza posibles representaciones:

El temario de Cuzco, es sugerente en los aspectos de los nebulosos tiempos de Manco Cápac, en el del Imperio Inca; en los tiempos de la invasión española, en los tremendos días de Túpac Amaru...

La lectura de la Conquista por Sabogal es anticolonialista, en completa oposición con el discurso europeísta dominante en las relaciones diplomáticas. Revive en carne propia las violencias y trastornos con los artesanos entre las víctimas silenciadas. En el cuaderno de apuntes "Artes populares peruanas" (1940) escribe: "...la vieja alfarería cesa, cortada por la

¹⁴ "José Sabogal. Pintura mural y Arequipa arquitectónica". Manuscrito digitalizado de la Biblioteca Nacional del Perú.

invasión; es necesario producir ladrillos en cantidades monumentales para atender a la gran edificación, tejas, tinajones y botijas"¹⁵. Ya en "La cúpula en América" (1939), había teorizado y contrastado "la línea estética india" con la cúpula, "símbolo de la cruzada plástica constructiva [...] Es una enardecida guerra plástica"¹⁶. Cruzada, invasión y guerra son los términos que plasman la lectura decolonial de la historia que hace Sabogal muy cercano a Valcárcel desde que se conocieron en 1918¹⁷.

Con uno de sus discípulos, Pedro Azabache¹⁸, realiza los cuatro frescos cusqueños que enlazan la mitología inca a la conquista, la quinta parte del proyecto inicial, desde Manco Capac y Mama Ocllo saliendo del lago Titicaca, con una cita de los *Comentarios reales* a modo de presentación¹⁹; el antiguo rito de la *ttinka* "o sea la imprecación a los auquis antes de tirar la dorada chicha incaica"²⁰ - según explica Sabogal en una entrevista; Francisco de Carvajal montado en una mula bermeja -una stampa duplicada del fresco "Alegoría a la bebida" de 1941 y retomada por la marca de pisco "El demonio de los Andes"; el cuarto mural del hotel de turistas es el Inca Garcilaso de la Vega²¹.

El fresco que representa al Inca Garcilaso de la Vega es del mismo tamaño que el de la fundación del incario²² de proporciones mayores que los otros dos frescos.

Las curvas son numerosas, repetidas y pronunciadas desde la forma semicircular del marco y el estarcido de una cúpula en la parte superior²³. Los perfiles del par de caballos encabritados, un estarcido entre *La batalla de Anghiari*, fresco copiado por Rubens y las esculturas equinas de Bourdelle admirado por Sabogal, las volutas de polvo que envuelven

¹⁵ "Artes populares peruanas" (1940), ff. 68-69.

¹⁶ José Sabogal, "La cúpula en América", en *El Arquitecto peruano*, setiembre de 1939.

¹⁷ "Sabogal poseía atributos que difícilmente se reúnen en un solo hombre: honestidad, pulcritud y austeridad. Sin el más leve desliz, se condujo siempre por la línea recta de una conducta ejemplar. En su trato era jovial, bondadoso, buen camarada. Quienes estuvimos cerca de él pudimos apreciar sus magníficas cualidades de di-rector, que él ignoraba, pues prefirió la actitud modesta, ajena a toda forma de ostentación y exhibicionismo". Valcárcel (1981, 360)

¹⁸ Pedro Azabache, pintor indigenista oriundo de Moche (1918-2012), fue encargado de preparar el soporte y los pigmentos de los murales del Cusco.

¹⁹ "Nuestro Inca se llamó Manco Capac y nuestra Coya Mama Ocllo Huaco. Fueron como te he dicho, hermanos, hijos del Sol y de la Luna, nuestros padres".

²⁰ Conversación con José Sabogal por Guillermo Rouillon", *La Prensa*, 20 de enero de 1946, 11. Agrega en esta larga entrevista: "Estoy pintando con el fresco auténtico, el clásico, el de los viejos italianos del cuatrocientos".

²¹ Véanse las reproducciones en Majluf (2013, 206)

²² Mide 2m x 2m.

²³ La misma cúpula está en la "Alegoría a la bebida en el Perú" de 1941

las monturas, tantas sinuosidades yuxtapuestas producen una sensación de torbellino y violencia desenfadada.

Una ola arrasa un vestigio de columna jónica, otras líneas onduladas son peligrosas lenguas de fuego. En medio de ese caos y de esa oscuridad brota en una forma ovalada, como manto refulgente, el inca Garcilaso, armado con una pluma-espada redentora, variante del índice divino de la Capilla Sixtina. El retrato de cuerpo entero y de frente del padre de los *Comentarios reales* causa extrañeza por la escasa calidad estética que contrasta con tantos retratos del pintor infinitamente precisos y empáticos. Esta vez, la mirada no es expresiva sino ausente, más allá del espectador, la cara con rasgos mestizos -cabello lacio, frente despejada, tez trigueña, fino bigote y mosca en la barbilla- está encajada en un figurín como cuerpo asexuado, vestido con jubón y calzas ordinarios, "de serio porte y negra vestidura", como escribiera Machado acerca del "Caballero de la mano en el pecho"²⁴.

La débil silueta desenrolla un manuscrito, que reza "Los Comentarios reales de los Incas". A mano derecha, en la penumbra asoma la fauna emblemática de los Andes, dos pacíficas llamas y un puma que contempla al Inca como a san Francisco de Asís lo mirara el lobo de Gubbio. La relación con san Francisco se justifica además por la antigua admiración de María Wiesse hacia el santo italiano, por lo que el pintor ilustrara las *Glosas franciscanas* de su esposa en 1926. El fresco cusqueño tiene una finalidad a la vez didáctica y laudatoria: se trata de celebrar en el Cusco la figura del hijo preclaro de la ciudad.

Los óleos

En febrero de 1949, un periodista de la revista *Semanario Peruano* informa sobre el lienzo que está haciendo José Sabogal:

Lo titula 'Garcilaso'. En el rostro de la figura defínense gracias a un hábil efecto de luz, las dos razas. Sigue el pintor empeñado en la obra que hace tiempo inició y que hoy se ha convertido en credo y escuela de raigambre netamente peruana²⁵.

²⁴ En la entrevista con Teófilo Castillo en 1919 Sabogal subrayaba su preferencia por "el Greco, el divino Morales y Goya que [le] atrae mucho".

²⁵ *Semanario Peruano, con las noticias que hacen historia*, n° 9, 28 de febrero de 1949, 22.

El reportero no sigue describiendo el retrato sino que marca su apoyo incondicional al pintor con una indirecta contra los partidarios de la pintura pura y adversarios del indigenismo en torno de Ricardo Grau:

Los descontentos son quienes se muestran partidarios de las influencias europeas. "No hay mayores indigenistas que los franceses dice José Sabogal, y nosotros no queremos ser extranjeros en Francia".

Gracias al catálogo de la exposición de 2013, es posible observar los dos óleos previos al lienzo definitivo que representa al cronista²⁶. Ambos son casi del mismo tamaño, de forma rectangular en lugar del retrato más conocido de forma cuadrada. El fondo color de barro crudo hace del Inca un hombre del terruño. En el óleo sobre madera, el fondo no es uniforme: se distinguen tres formas geométricas como herencias prehispánicas, imitación de los símbolos pintados en los *keros*. El rostro del primer Garcilaso está de perfil, de labios invisibles, enmarcados por el bigote y una barba en collar. El ojo almendrado que realza una sombra color adobe, se ubica en el centro del cuadro; atrae la mirada pero apenas le da vida a esa figura fantasmal, de boca cerrada y vestimenta anacrónica.

En el segundo óleo de Garcilaso, con fondo ocre uniforme, la mirada azul armoniza con el anaranjado complementario que ilumina del todo una media faz del cronista mientras la otra de perfil queda en la penumbra, color pardo. El rostro está de frente, encarando impávido al espectador. La barba en collar se ha reducido a una mancha de sombra en el cuello, mientras el Inca viste una camisa celeste que hace juego con la mirada ultramarina. Sabogal introduce el recurso de la asimetría en el rostro (ojo, bigote, barba, nariz, oreja), asimetría que llevará al paroxismo en el tercer óleo.

En el tercer cuadro muchas veces reproducido, el retrato del Inca es de medio cuerpo. Con magnanimidad nos observa la figura ovalada a la que el espectador identifica como el inca, por el título del lienzo. Del lado izquierdo, el rostro lleva la barba tipo candado, o española, un ojo almendrado y la tez pálida; la otra mitad de la cara es barbilampiña, con el ojo igualmente achinado y la tez ocre, oscurecida a contraluz. Esa asimetría asombra pero no asusta. Exalta el mestizaje como hermoso.

²⁶ Los tres cuadros son propiedad de los herederos de José Sabogal.

La cara es recortada como en el otro óleo por una línea quebrada que guía la mirada y separa verticalmente el cuadro trazando una línea divisoria. La fragmentación del rostro no llega a la desintegración de los cuadros de Picasso. Sabogal mantiene una intensa unidad en esa composición triangular gracias a las líneas que se confunden con los índices de ambas manos, esas líneas paralelas a los bordes del cuadro y que enfocan la mirada hacia los ojos del "primer peruano". Las invisibles líneas directrices causan una impresión de orden y estatismo, un hieratismo que sacraliza al Inca. Tiende las manos abiertas como Cristo, palmas igualmente asimétricas que simbolizan en primer plano la vocación de escritor, con la pluma, huella del mural cusqueño, de donde sale una voluta de color de fuego, parecida a un arabesco del pintor, domando con ese pincel-pluma el incendio que destruía el viejo mundo tan visible en el fresco. El pincel define a san Lucas el Evangelista retratado como santo patrón de los pintores precisamente por el Greco y por otros muchos artistas, entre los cuales Mario Urteaga, cajamarquino e indigenista muy querido y respetado de Sabogal aunque más inspirado por cuadros de costumbres colectivos que retratos individuales. .

Implícitamente el retrato de Garcilaso es un autorretrato de Sabogal. La otra mano es colorada y gruesa, como mano de alfarero, arcilla color de la sangre derramada. De esa mano brota una flama, símbolo de la memoria y del recuerdo. Un halo de luz envuelve la cara del escritor y lo convierte en hierofante. El cabello ya castaño ya azabache forma un semicírculo que consagra al Inca como santo. La boca no es invisible como en el primer óleo, los hermosos labios colorados invitan a la dulzura. Por último, la vestimenta arcaizante o anacrónica y oscura ha sido reemplazada por una túnica luminosa que realza el cuello escultural, ofrecido como todo el cuerpo a la mirada.

El decorado del entorno se limita a una forma trapezoidal, sombra de una *huaca* adosada al cerro e iluminada por la cabellera del inca. El óleo se inscribe en la tradición de la pintura alegórica, esa tentación final, liberación del realismo que arrebató a Sabogal y por la que representa en los mismos años 50 una "alegoría a Bolívar" (Majluf, 117, fig. 140) y una "alegoría andina" (Majluf, 119, fig. 141) que sacraliza la alfarería de la vida cotidiana, vuelta a los orígenes artísticos del pintor indigenista fascinado desde niño por la labor humilde y extraordinaria de los imagineros.

Las sucesivas representaciones del Inca por Sabogal, cusqueño de corazón, se explican por el sentirse mestizo, por identificarse con la cultura de dos mundos, anteponiendo el Perú al resto del mundo, denunciando "la invasión" hispánica y admirando indefectiblemente al Inca. Con motivo del IV centenario del nacimiento de Garcilaso, Sabogal envió una nota lírica al *Comercio*²⁷, muestra del implícito parentesco entre ambos mestizos, un escrito en prosa infrecuente de parte del artista plástico:

Garcilaso de la Vega, Inca por estirpe imperial de tus ancestros indios, en ti confluyen los cauces culturales del arcaico Tahuantinsuyu y de la vieja y legendaria Iberia.

Primicia y simiente es tu obra original, abres el surco del pensamiento en el nuevo mundo con el verbo cálido, sonoro y claro de la paternidad hispana.

Revelas al mundo, otro mundo misterioso e inédito, el de la tierra materna. Apareces intenso y sobrio, vienes de los artistas del "aríballo" quechua, de los "qqqueros", policromados y de los campos de la cantuta lozana. Burilas tu estilo con el "champi" indio y lo relieves vigoroso con la savia renacentista.

Hijo del viril guerrero hispano y de la tierna "Ñusta", eres el prototipo del nuevo hombre peruano. A los cuatro siglos de tu aparición cuando la plástica nueva en Perú se anuncia vigorosa siguiendo la natural y genuina ruta que tú iniciaste, te rendimos nuestra admiración y nuestro homenaje"

En Sabogal como en Garcilaso, tal vez rezago de la cultura dominante hispanista, pese a todo, late el orgullo de una ascendencia española contradictoria con el posicionamiento intelectual. En 1941, en una entrevista de la revista *Turismo* orgullosamente recordó su ascendencia asturiana²⁸; en 1954 volvió a evocar la estadía por España ocurrida más de treinta años atrás: "... fui a Francia y al África. Entré a España y recorrí la península con la rara sensación de ser o no ser así, un hijo pródigo de la bravía tierra española"²⁹.

Esa dualidad la expresaba con la frase "La poesía de Vallejo tiene origen Bretón" en la misma entrevista: plasma el sentimiento de una asimetría y la búsqueda de otro equilibrio. La expresión de Fernando Villegas sobre "una narrativa de identidad mestiza" y el

²⁷ *El Comercio*, 16 de abril de 1939, José Sabogal, "A Garcilaso de la Vega", 2. La nota termina con la indicación "Valles de Nasca, 1939, en el día de Garcilaso".

²⁸ "Tengo 52 años; he nacido en Cajabamba (Cajamarca): mi ascendencia es asturiana", en *Turismo : revista peruana de viajes, artes, letras y actualidad* (Lima, Perú). -- Vol. 16, n°. 161 (mar. 1941)

²⁹ "La poesía de Vallejo tiene origen bretón, dice Sabogal" en *La Crónica. Dominical*, 10 de enero de 1954. Entrevista de Manuel Jesús Orbegoso.

concepto de "horizonte indigenista" planteado por Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden permiten abarcar esa última etapa de la obra de José Sabogal.

Bibliografía consultada

Escritos de Sabogal y testimonios contemporáneos de Sabogal

- 1919: "Respuesta de José Sabogal a Teófilo Castillo", *Variedades*, n° 594, 19 de julio, 587-590
- 1923: "Instantáneas. Breves entrevistas". *Variedades*, 16 de junio, 16
- 1929: *Amauta*, 1929, 26, setiembre, 18-20
- 1939: "A Garcilaso de la Vega", por José Sabogal, *El Comercio*, 16 de abril, 2.
- 1939 : "La cúpula en América", en *El Arquitecto peruano*, III, 26, setiembre, Callao, 14-15
- 1940: "Artes populares peruanas". Cuaderno de apuntes digitalizado por la Biblioteca Nacional del Perú.
- 1941: "José Sabogal: maestro pintor", por Macera, César Francisco, *Turismo : revista peruana de viajes, artes, letras y actualidad*, marzo v. 16, n° 161, 8-9.
- 1943: Mara Ontañón. "José Sabogal en México", recopilado en *José Sabogal Dieguez, Obras Literarias Completas*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1989, 433-435
- 1944: "José Sabogal Pintura mural y Arequipa arquitectónica". Manuscrito digitalizado por la Biblioteca Nacional del Perú.
- 1946: "Conversación con José Sabogal" por Guillermo Rouillon, *La Prensa*, 20 de enero, 11.
- 1949: *Semanario Peruano*, con las noticias que hacen historia, n° 9, 28 de febrero, 22.
- 1954; "La poesía de Vallejo tiene origen bretón, dice Sabogal", por Manuel Jesús Orbegoso, *La Crónica. Dominical*, 10 de enero, 3.
- 1956: *El desván de la imagería peruana*, Lima, Mejía Baca.
- 1957: Wiese, María, *José Sabogal, el artista y el hombre*, Lima, Impresiones y Publicidad.
- 1989: Sabogal Diéguez, José, *Obras Literarias Completas*, Lima, Prado Pastor-Concytec.

Biografías y catálogos de exposiciones

- Buntinx, Gustavo y Wuffarden, Luis Eduardo, *Mario Urteaga. Nuevas miradas*, Lima, MALI, 2003.
- Falcón, Jorge, *Simplemente Sabogal*, Lima, Instituto Sabogal de Arte, 1988.
- Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis Eduardo, *Sabogal*, Lima, MALI, 2013.
- Maestros de la pintura peruana: José Sabogal*, Lima, El Comercio, 2010.

Fuentes secundarias

- Campuzano Arteta, Álvaro, "Mariátegui y las imágenes de la tradición en movimiento", *Pacarina del sur*, 2010, abril
- Dolinko, Silvia, "Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina ", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 5 de julio de 2016
- Kuon Arce Elizabeth, Gutiérrez Viñuales Rodrigo, Gutiérrez Ramón, Viñuales Graciela María, *Cusco-Buenos Aires,. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, UMSMP, 2009.
- Lauer, Mirko, *Vanguardistas. Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*, Lima, PUCP, 2012.

- Poole, Deborah, *Visión, raza y modernidad*, Lima, Sur, 2000.
- Tamayo Herrera, José, *Historia del indigenismo cuzqueño*, Lima, INC, 1980.
- Tauzin-Castellanos, Isabelle, "La caricatura en la prensa satírica peruana", *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 35, Lima, 2009, 273-291.
- Villegas Torres, Fernando, *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, tesis doctoral, Madrid, 2013.
- Valcárcel, Luis E., *Memorias*, Lima, IEP, 1981.
- Wiese, Ricardo, *Letra y música de María Wiese*, Lima, IEP, 2014.