

La influencia de la intelectualidad en la definición de un arte nacional. La afirmación del Perú de José de la Riva-Agüero

The influence of intellectuals on the definition of national art. José de la Riva-Agüero's assertion of the artistic identity of Peru

Feliu Franch, Joan*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2007

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 2008.

BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 187-195]

RESUMEN

El artículo utiliza la figura de José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944), intelectual peruano que destacó en los campos de la historia, la literatura, el derecho y la política, para a través de su teoría sobre un Perú resultado de la síntesis de dos culturas, analizar la lucha por lograr un arte nacional por parte de algunos arquitectos peruanos a finales del siglo XIX y especialmente en la primera mitad del XX.

Palabras clave: Nacionalismo; Independencia; Arquitectura.

Identificadores: Riva-Agüero, José de la.

Topónimos: Lima; Perú.

Período: Siglos 19, 20.

ABSTRACT

This article examines the figure of José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944), a Peruvian intellectual who distinguished himself in the fields of history, literature, law and politics. On the basis of a study of his theory of a Peru which represented a synthesis of two cultures, we analyse the struggle to achieve a national art undertaken by various Peruvian architects at the end of the 19th century and, especially, in the first half of the 20th century.

Key words: Nationalism; Independence; Architecture.

Identifiers: Riva-Agüero, José de la.

Place names: Lima; Perú.

Period: 19th and 20th centuries

* Departament d'Historia, Geografia i Art. Universitat Jaume I. e-mail: jfeliu@his.uji.es

José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944), hijo de una influyente familia limeña, destacó en los campos de la historia, la literatura, el derecho y la política. Su teoría sobre un Perú resultado de la síntesis de dos culturas ejemplifica la lucha por lograr un arte nacional por parte de algunos arquitectos peruanos a finales del siglo XIX y especialmente en la primera mitad del XX, tema del que vamos a tratar. Su labor política se canalizó a través del Partido Nacional Democrático del que fue fundador en 1915, y del movimiento cívico Acción Patriótica (1935). Logró ser alcalde de Lima (1931), Ministro de Justicia, Instrucción y Culto (1933), y presidente del Consejo de Ministros (1933), actividades que compaginó con la dirección de la Academia Peruana de la Lengua (1933), el decanato del Colegio de Abogados de Lima (1935) y la docencia en las universidades de San Marcos (1918) y Pontificia Universidad Católica (1937).

El proceso de creación de un arte nacional una vez independizados los países que fueron colonia española, o al menos la configuración de un arte al gusto de la nación o de la intelectualidad del lugar y el momento, fue un trabajo condicionado por una enmarañada red de relaciones, conceptos y emociones, muchas veces contradictorias y ambiguas, pero casi siempre paralelas al transcurso de la evolución socio-política, tal y como recientemente ha publicado Rodrigo Gutiérrez Viñuales en *Historia Mexicana*¹, y es por eso que la actitud de los gobernantes resultó totalmente condicionante.

Precisamente de la clase dirigente del Perú se quejaba el historiador y político José de la Riva-Agüero: “Nuestra mayor desgracia fue que el núcleo superior jamás se constituyera debidamente (...). Por bajo de la ignara y revoltosa oligarquía militar, alimentándose de sus concupiscencias y dispendios, y junto a la menguada turba abogadil de sus cómplices y acólitos, fue creciendo una nueva clase directora, que correspondió y pretendió reproducir a la burguesía europea. ¡Cuán endeble y relajado se mostró el sentimiento patriótico en la mayoría de estos burgueses criollos! En el alma de aquellos personajes enriquecidos ¡qué incomprensión de las seculares tradiciones peruanas, que estúpido y suicida desdén por todo lo coterráneo, que sórdido y fenicio egoísmo! ¡Para ellos nuestro país fue más que nación, factoría productiva: e incapaces de apreciar la majestad de la idea de patria, se avergonzaban luego en Europa, con el más vil rascacuerismo, de su condición de peruanos, a la que debieron cuanto eran y tenían! (...) Todos los pueblos, desde los más famosos hasta los más remotos y olvidados, reclaman puesto y voz en el fluctuante de la humanidad. Y el Perú, que en la América Meridional es la tierra clásica y primogénita, desconoce su misión, abdica de sus designios esenciales, rechaza cualquiera ambición como un desvarío, y se sienta postrado y lacio en las piedras del camino, a mirar como lo aventajan sus competidores, satisfecho en su poquedad cuando obtiene las bases mínimas de la existencia”².

El caso es que la queja sobre las autoridades gobernantes peruanas se podría extender prácticamente a toda América Latina. Según Hans-Joachim Köning, desde la propia génesis de la independencia las clases dirigentes criollas utilizaron la existencia de los indios únicamente como fines de propaganda y para legitimizar sus propias pretensiones de dominio, como americanos, frente a España y para poder declarar la eliminación de la falta de libertad como objetivo del movimiento: “La mención de la historia indiana no significaba la adop-



1 y 2. Construcciones en adobe y quincha en la Casa Punchauca, Carabayllo, sistema constructivo que llegó a estar prohibido.

ción de contenidos indios en la proyectada formación de estados. El indigenismo criollo no se ideaba como un proyecto político sino que era un instrumento político. Los criollos no construyeron sus estados nacionales basados en criterios étnicos o culturales como lengua, cultura, religión, historia”³. Porque “el deseo de emanciparse de los imperios coloniales decadentes no requería que la cuestión nacional se fundamentara en una unidad étnica dada (nacionalidad), sino en la idea de la libertad política y la autonomía”⁴.

Por lo tanto, y aunque parezca lógico pensar que la elección de un arte determinado en el siglo XIX tras la independencia de la mayoría de los países que se configuraron, eso no fue así, o no lo fue de forma homogénea, no se basó en un borrón y cuenta nueva, sino que fue una solución de continuidad en una sociedad mestiza. En mi opinión, el arte americano del siglo XIX continuó teniendo sus raíces en una tradición cultural europea, sin embargo, poco a poco fue denotando una marcada diferencia entre los aspectos en los que evidenció un recuerdo del pasado colonial y aquellos en los que fue patente la ruptura con la herencia de lo hispano⁵.

Durante muchos años la palabra mestizo ha suscitado polémicas en el mundo de la Historia del Arte peruano, sin embargo, entender la historia del mestizaje que conformó cada país americano es imprescindible para comprender los acontecimientos de la Historia del Arte latinoamericano. Hace unos años tuve la oportunidad de trabajar como comentarista de la exposición *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas* organizada por SEACEX y la Fundación Santillana, y allí se evidenció que el mestizaje americano se basó en una mutua fecundación de culturas en continua evolución, lo que no excluyó, evidentemente, que algunos aspectos se potenciaron o se ocultaron, normalmente de forma artificial⁶.

Las naciones americanas buscaron ser una comunidad de distintos, es decir, un país claramente diferente de lo que hubiese sido si hubiera continuado como una colonia española,

pero eso no significaba que fueran una tierra de nadie, pues el proceso de diferenciación con lo hispano necesitaba de la construcción de una identidad, a partir, eso sí, de una sociedad heterogénea. Pero esta identidad que tenía que estar justificada en un pasado, aunque hubiera que imaginar bases territoriales, culturales o de intereses, tenía que tener sobretodo una imagen de futuro. Fíjense qué decía José de la Riva-Agüero a este respecto: “La estrecha relación entre la historia y el patriotismo es de evidencia tal que constituye un lugar común (...) la patria es una creación histórica”⁷.

Cuando las nuevas naciones americanas no tuvieron fácil elaborar un canal de expresión propio, pues éste, para alcanzar el grado de nacional, debía institucionalizarse o estar avalado por los gobiernos y la élite intelectual, se optó por la copia de la modernidad.

Cito de nuevo a Riva-Agüero, el intelectual peruano: “En la quieta y larga gestación de la Colonia, el proceso de nuestra unidad fue el callado efecto de la convivencia y el cruce de razas; pero, realizada la emancipación, se imponía, como deber imperiosísimo, acelerar aquel ritmo, apresurar la amalgama de costumbres y sentimientos, extenderla de la mecánico e irreflexivo a lo mental y consciente, y darle intensidad, relieve y resonancia en el seno de una clase directiva, compuesta por amplia y juiciosa selección. Sin esto el Perú había de carecer infaliblemente de idealidad salvadora; y desprovisto de rumbos, flotar a merced de caprichos efímeros, de minúsculas intrigas personales, y al azar de contingencias e impulsiones extranjeras”⁸ o lo que es lo mismo “los criollos no construyeron estados en base a rasgos culturales, sino a criterios políticos”⁹.

Las instituciones marcaron no sólo unas tendencias, sino también los encargos a determinados artistas y un nuevo arte fue absorbido por la comunidad y ayudó a conformar la nueva imagen nacional. Lejos de identificar comunidades como ciudadanos de un mismo estado, y lo que es más importante, diferenciarlas de otras, en un proceso de reconocimiento de iconos propios que posibilitaran la construcción de una identidad nacional, el Perú, y especialmente Lima, se igualó a Europa, y concretamente a Francia. Sólo Riva-Agüero y antes Lastarria, Sarmiento o Rubén Darío formularon vehementes votos por que no se despojara a Lima de sus aspectos peculiares en costumbres y edificaciones, mientras que los gobiernos peruanos y otros intelectuales del entorno de Manuel Atanasio Fuentes no tuvieron sino desdén hacia las fábricas coloniales¹⁰.

En un principio parecía que la línea de pensamiento del grupo de Riva-Agüero iba a ser el dominante de una nueva modernidad, que la guerra del Pacífico iba a servir para paralizar estos movimientos de reformas afrancesadas, pero sólo lo fue para dar tiempo a más planificaciones enarbolando la bandera de la modernidad burguesa y esnobista. Es cierto que, como dice Lawrence Carrasco, tras la guerra con Chile, apareció una conciencia histórica positivista, y que antropólogos, arqueólogos e historiadores proporcionaron una mirada más acorde con la realidad social, que lejos del anterior deseo de semejarse a Francia como imagen del progreso, de negar lo hispánico-colonial y de ignorar lo prehispánico e indígena, buscaron la oposición a la cultura anglosajona volviendo a la tradición propia, a la colonial y a la prehispánica, pero no es menos cierto que esta corriente, encabezada por Riva-Agüero, no será en absoluto homogénea, sino contradictoria, heterogénea y diversa, por lo que tardará en traducirse en el ámbito artístico¹¹.

El origen del indigenismo peruano se cifra en 1888, a raíz de una conferencia de Manuel González Prada en el teatro Politeama de Lima. González de Prada se replanteaba, de forma paralela a como la generación del 98 lo haría luego en España, las causas de un desastre nacional como o había sido la guerra con Chile. Esta conferencia marcó el camino para varias corrientes de las llamadas indigenistas. Pero éstas nunca dejaron de ser únicamente una actitud más que una teoría filosófica con claras aplicaciones artísticas. Fue más un estado de ánimo manifestado desde la población no indígena, limeña en general y urbana siempre¹².

La organización de una cultura que identificara a una nación se vio además complicada cuando los puntos que unían a distintos grupos sociales y que se podrían haber constituido en las bases de la conformación de un ideario cultural nacional, se erosionaron en el proceso de independencia y perdieron las vinculaciones que antes los unían. Por ejemplo, la era industrial, la modernidad que todos los países buscaron, hizo perder también en algunos casos la fuerza de la identidad ligada a una fe y a una Iglesia, por lo que esa base cultural dejó de servir en ciertos lugares para unir la población, y obligó a buscar un nuevo referente aglutinador en un estado culturalmente intervencionista¹³.

La mayoría de los grupos cultos buscaron este referente en la educación. El objetivo fue alcanzar un nivel cultural que los diferenciara del pasado colonial y los equiparara a los países europeos. Así se expresaron desde el venezolano Andrés Bello al colombiano García del Río, pasando por el boliviano Gabriel René-Moreno o el argentino Domingo Faustino Sarmiento.

En el arte, a este periodo de modernización le sobrevino entonces el Art Nouveau. Su característica principal fue la defensa de las funciones estética y artística del arte en detrimento de su utilidad para una u otra causa concreta. Los artistas compartieron una cultura cosmopolita influida por las más recientes tendencias estéticas, como el parnasianismo francés o el simbolismo, y en sus obras influyeron lo nuevo y lo antiguo, lo nativo y lo foráneo, tanto en la forma como en los temas.

Con el modernismo se fue finiquitando la insubordinación cultural que se había ejercido contra España y todo lo hispánico, pero en el Perú se buscó una estética innovadora pero dentro de la línea parisina, antianglosajona y manifiestamente industrial.

Historiadores como Riva-Agüero creyeron que era el momento para que, pasados muchos años tras la definitiva salida de los españoles, se planteara el dilema de norteamericanizarse o reafirmarse en su carácter hispánico o, más en general, latino. Así frente a lo moderno de la América anglosajona se planteó lo modernista de la América latina, convirtiendo lo moderno en un manierismo, como con Rubén Darío, donde se encuentra el preciosismo, el exotismo, la alusión a los mundos desaparecidos, desde la Edad Media caballeresca a los emperadores incas y aztecas, etc. En cualquier caso el nuevo estilo se debía convertir en una línea divisoria entre lo anticuado y lo actualizado, y fue sólo continuidad afrancesada. Como hemos dicho, las innovaciones arquitectónicas de Lima cesaron con la guerra y la crisis consiguiente, y el gobierno de Balta dejó obras de gran audacia, como lo fue la Exposición¹⁴, pero continuó con un afán demoledor, como con los balcones cajón tallados (incluso hubo una ordenanza que impedía reedificarlos), los extensos patios de las casonas o las construcciones en quincha¹⁵



3. Alegoría de la Libertad con llama en el casco, en la plaza de San Martín de Lima.

(ilustración 1). Nuestro historiador se lamentaría de que “para apreciar el ambiente limeño, en lo que tiene de singular y característico, y la especie y eficacia de sus influjos, no se ha de pensar en la ciudad moderna, materialmente crecida pero espiritualmente mermada, depuesta de la supremacía originaria sobre el suroeste americano, a punto de perder su sello propio, olvidadas las costumbres regionales, desfigurada por edificios extranjerizos y bastardos”¹⁶. Riva-Agüero defendió entonces la importancia de lo étnico y lo atávico “pues no basta que un elemento desagrade a muchos de nuestros compañeros para que su realidad y trascendencia desaparezcan o se callen”¹⁷ y posteriormente lo español: “Los de América española, por muy mezclados que estén entre nosotros las razas, somos latinos”¹⁸. “Nuestra constelación cultural hispánica que no tiene porque ser tributaria ni tampoco antagónica de nadie, sino en todo paralela a la que componen los anglosajones por ejemplo”¹⁹. En tercer lugar defendió la vuelta a la religión como aglutinante social: “Y además de ser nosotros latinos por la civilización y el

idioma, somos católicos, que es una redoblada y superior manera de latinidad”²⁰.

Por último defenderá la unión cultural de los americanos y los latinos, lejanas ya las épocas de configuración del país: “encerradas casi todas las naciones hispanoamericanas en la angustiada obra de la fusión de sus elementos internos, apenas han dispuesto de serenidad y tiempo para mirar más allá de sus inmediatas fronteras, y trabajar con perseverancia en aquella confederación espiritual, en aquel acercamiento positivo y serio entre los miembros de una familia, a la que la comunidad de raza las llama y las obliga. Pero a medida que vayan asentándose definitivamente, tienen que acercarse más a otras por irresistible ley de las cosas, y que agruparse en derredor del centro a que las llevan los sentimientos y la tradición, en derredor de la madre venerada”²¹.

Sin embargo la traducción arquitectónica de sus teorías tardaría en llegar. Habría que esperar a la celebración del centenario de la independencia, en 1921, con el gobierno de Augusto B. Leguía (periodo que derivó en la dictadura y que se conoce como oncenio, desde 1919 hasta 1930). El gobierno de Leguía defendió el concepto de patria nueva basado en un nacionalismo de matices prehispánicos en la línea de Riva-Agüero, pero por otro lado defendió la tradicional idea de modernidad, esta vez no mirando a Francia, sino a Estados Unidos, los grandes inversores del momento. Fue entonces cuando se construyó la plaza de San Martín, con la curiosa aparición de una llama animal sobre el casco de la alegoría de la libertad, en lugar de una llama votiva (ilustración 2); también se planificaron grandes vías de ensanche, como la Leguía, actual

Arequipa o la del Progreso, actual Venezuela; y por supuesto llegaron los modelos norteamericanos en forma de grandes edificios de hormigón armado como el Gildemeister (1929) en el centro de la ciudad, y las casas retranqueadas a modo de chalet construidas mayoritariamente por las compañías Fred T. Ley y The Foundation Company, siguiendo los modelos de las revistas *Variedades* y *Ciudad y Campo*²².

Riva-Agüero consiguió reunir las dos tendencias indigenistas más radicales. Primero la de Luis E. Valcárcel, profesor universitario en el Cuzco, desde

cuya cátedra anunció la “Tempestad en los Andes” y la invasión de Lima por parte de los indios. Pero sus teorías tenían difícil aplicación arquitectónica, puesto que defendía que Lima no era el Perú, el Perú era Cuzco. La segunda corriente indigenista fue encabezada por Víctor Andrés Belaúnde, más en la línea conservadora de Riva-Agüero, pues para él la patria peruana era el fruto de dos vertientes, una española y otra de los llamados indios. El aporte español era doble, la religión católica y la lengua castellana, mientras la contribución americana habría sido sólo el paisaje. Tras Riva-Agüero se sumarían por fin, y aunque de forma poco concreta, las reflexiones arquitectónicas en favor de la tradición peruana combinada con las vanguardias europeas de Héctor Velarde (formado en Francia y Suiza) y Emilio Harth-Terré (el primer arquitecto de formación netamente peruana). Con ellos nacerán los historicismos peruanistas que traducen a la arquitectura las teorías antes mencionadas. La variante más extendida será la de la arquitectura neocolonial, entre cuya obra destaca *la casa Fari* (1914) de Rafael Marquina, y *el arzobispado de Lima* (1916) de Jaxa Malachowski²³, quizá porque no entraba en contradicción con la corriente mayoritaria de inspiración norteamericana, pues coincidía con el *mision style*, muy utilizado en Estados Unidos en las mansiones californianas.

La otra tendencia del historicismo peruanista será el neoprehispánico, del que quedan pocos ejemplos en Lima (Lince y Jesús María), además del espectacular *Museo de la Cultura* (avenida Alfonso Ugarte). Paralelamente hay ejemplos más populares dentro de esta misma línea, como la arquitectura denominada neoandina que popularizó las casas con tejados con pendiente y cubierta de tejas, sólo justificados estéticamente, pues la cli-



4. Casa particular en construcción en Los Olivos (Lima), con un sistema de jambas de inspiración prehispánica.

matografía de Lima no los hace necesarios, y de la que es el principal exponente Alfredo Benavides; y la arquitectura neoperuana, una especie de fusión entre el neocolonial y el neoprehispánico, defendida por el arquitecto Manuel Piqueras Cotoí, autor de *la fachada de la Escuela de Artes*, de configuración barroca pero con elementos decorativos iconográficos precolombinos (1920-1924).

La década siguiente, la de 1930, no continuará por los mismos derroteros, pues el gobierno del general Óscar Benavides paralizará los grandes proyectos en post de una arquitectura art déco de bajo coste para viviendas obreras, la llamada arquitectura buque, inspirada en las formas y decoraciones navales, y finalmente la llegada del proracionalismo de base compositiva académica. Sólo algunos ejemplos populares, como en el distrito de los Olivos, perviven hoy en día (ilustración 3).

Finalmente las teorías de Riva-Agüero se tradujeron a la arquitectura, pero nunca fueron tendencias únicas, y ni tan sólo llegaron a ser mayoritarias, a pesar de exigir “reciprocidad de respetos” y hallar “muy fuera de ocasión y de pésimo gusto la sistemática ignorancia y sorna de nuestras cosas y antecedentes”²⁴, aunque por un momento estas teorías florecidas en la década de 1920 terminaron convirtiéndose en un proyecto institucional y estatal cuando en 1946 se formó el Instituto Indigenista Peruano, como filial del Instituto Interamericano Indigenista con sede en México, hasta que un decreto del general Velasco cerró el Instituto Indigenista Peruano en 1969.

NOTAS

1. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica». En: *Historia Mexicana*, LIII, (México), 2 (2003), pp. 341-390. También recomendamos el texto del mismo autor «La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana LIII 1877/1921» En: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp199.asp.

2. DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Paisajes peruanos*. Lima: Instituto Riva-Agüero, cap. XI, 1995, pp. 112-120. Véase el estudio de Mc EVOY, Carmen. «—Seamos nación y no aves de pasaje—: el civilismo y su programa de nacionalización de los espacios políticos, económicos y geográficos en el Perú (1871-1876)». En: *XII Congreso Internacional AHILA*. Porto: Universidade, 1992, tomo I, pp. 427-437.

3. KÖNING, Hans-Joaquim. «Discursos de identidad, estado nacional y ciudadanía en América Latina: viejos problemas – nuevos enfoques y dimensiones». En: *XIII Congreso Internacional AHILA*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2002. Véase también KÖNING, Hans-Joaquim. «El indigenismo criollo. ¿Proyecto vital y político realizable, o instrumento político?». *Historia Mexicana* (México), 4 (1996), pp. 745-767.

4. KÖNING, Hans-Joaquim. «Discursos de identidad, estado nacional y ciudadanía...».

5. ONTIVEROS, Carlos Antonio. *En busca de lo latinoamericano*. Proyecto AECI-ALE, Universidad de Morón-Universitat Jaume I, 1999. También OLIVEIRA, Luis. «Modernidade e questao nacional». *Revista Lua Nova* (San Pablo), 20 (1990).

6. En general, las dos partes mayoritarias que conformaron el mestizaje americano fueron la nativa y la europea, pero luego hay que tomar en consideración la parte nacida del encuentro de las dos primeras, que fue un elemento más al que se sumaron posteriores aportaciones culturales de muy diverso signo. En todo caso, la imposición de una cultura ajena, la española, en la evolución natural de las nativas existentes en el continente americano significó la fagocitación de las más débiles pero no su desaparición. Las culturas nativas se mantuvieron, en ocasiones de forma casi inconsciente pero lo suficientemente latentes para ser aprovechadas luego en la conformación de un ideal estético de los países independientes. Las manifesta-

ciones culturales comenzaron a centrarse en una temática de exaltación de los pueblos libres, empezaron a desarrollar un sentimiento patriótico basado en el encuentro de lo indígena y lo criollo, nada de españolismo puro, y se mostraron en la forma preceptiva del neoclasicismo que trataba de enseñar deleitando, o lo que es lo mismo, en un lenguaje directo y pedagógico. MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. «Efímero mestizo». En: *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid: SEACEX y Fundación Santillana, 2003, pp. 49-66. También RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. «Rostros mestizos en el retrato iberoamericano». *Íbidem*, pp. 149-166. Y especialmente GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «El hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano (1900-1930)». *Íbid.*, pp. 167-186.

7. DE LA RIVA-AGÜERO, José. «Los estudios históricos y su valor formativo». *Revista de la Universidad Católica* (Lima), tomo XIII, n.º 1 (abril de 1945), pp. 19-20.

8. DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Paisajes peruanos...*, p. 112-120.

9. KÖNING, Hans-Joaquim. «Discursos de identidad, estado nacional y ciudadanía...».

10. DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Paisajes peruanos...*, p. 116.

11. CARRASCO, Laurence. «La tradición moderna en el Perú del siglo XX». En: *Investigaciones e interpretaciones sobre el Perú actual*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2005, pp. 27-36.

12. SCAGLIUSI, Catalina y FORTUNATO, Norberto. *Análisis comparativo entre estrategias del Viejo y del Nuevo Mundo para la construcción de identidades colectivas y su representación como comunidades. Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi como ideólogos de la argentinidad*. Trabajo Final desarrollado para el Seminario “La geografía como historia territorial”, a cargo de Antonio Moraes, Maestría en Políticas Ambientales y Territoriales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997. PLOTKIN, Mariano y GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo (eds). *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid: Biblioteca de Historia de América, CSIC, 2000.

13. PLOTKIN, Mariano y GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo (eds). *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid: Biblioteca de Historia de América, CSIC, 2000.

14. DE LA RIVA-AGÜERO, José. «Añoranzas». En: DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Afirmación del Perú*. Lima: Publicaciones del Instituto Riva-Agüero, 1960, tomo 2, pp. 184-185.

15. DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Paisajes peruanos...*, p. 116. DE LA RIVA-AGÜERO, José. «La antigua Lima y sus museos». *El Comercio* (Lima), (22 de enero de 1938), p. 4.

16. DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Paisajes peruanos...*, p. 116.

17. DE LA RIVA-AGÜERO, José. «Las conferencias del marqués del Saltillo (discurso de presentación)». *Mercurio Peruano*, (Lima), n.º 181 (abril de 1942), pp. 219-220.

18. DE LA RIVA-AGÜERO, José. «Rectificación sobre la ciudad de Lima». En: *Opúsculos*. Lima: 1929, vol. 1, p. 78. DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Afirmación del Perú*. Lima: Publicaciones del Instituto Riva-Agüero, 1960, vol. 2, p. 35.

19. «Entrega de una condecoración al Dr. José de la Riva-Agüero en la Embajada de España». *El Comercio*, Lima, 23 de noviembre de 1941, p. 5.

20. DE LA RIVA-AGÜERO, José. «Rectificación sobre la...». En: DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Afirmación del Perú...*

21. «El profesor Altamira» Discurso pronunciado en el Teatro Municipal, en el homenaje del Ateneo de Lima a Don Rafael Altamira, publicado en *El Comercio*, Lima, 30 de noviembre de 1909, p. 2.

22. UTIA, Fernando. «El debate de la modernidad en la arquitectura peruana del siglo XX». En: *Investigaciones e interpretaciones sobre el Perú actual*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2005, pp. 277-300.

23. La construcción del palacio fue muy importante en la difusión del estilo neocolonial por su céntrica ubicación. Ricardo de Jaxa Malachowski incluyó modificaciones en su proyecto aprovechando el segundo puesto en el concurso de Claudio Sahut, cuyas observaciones modificaron la fachada. La obra se inspira en la casa Torre Tagle, de la que tomó la arquería mudéjar. La construcción, aunque imita una cantería sutil de piedra, tiene una base de columnas y vigas de hierro, hormigón armado y paños de ladrillo.

24. DE LA RIVA-AGÜERO, José. «Rectificación sobre la...». En: DE LA RIVA-AGÜERO, José. *Afirmación del Perú...*

