

# El Perú antiguo como identidad cultural y moderna en las artes peruanas hacia la primera mitad del siglo xx

Ancient Peru as a Cultural and Modern Identity in the Peruvian Arts in the First Half of the 20th Century

FERNANDO VILLEGAS TORRES

Pontificia Universidad Católica del Perú

*fernando.villegas@pucp.pe*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3899-240X>

**Abstract:** How was ancient Peruvian art brought into the debate about the process of modernism and avant-garde in modern Peruvian art at the beginning of the 20th century? In this article we want to address the change of meaning which occurred regarding this type of ancient art from objects primarily considered as archaeological artefacts to artistic objects in their own right. This paradigm shift began with artists such as Teófilo Castillo and the historian Horacio Urteaga. We consider its incorporation in the first graduating classes of the Escuela de Bellas Artes in Lima and the importance of several prominent local personalities from the museum field, such as the historian and anthropologist Luis E. Valcárcel, the painters José Sabogal and Elena Izcue, and the anthropologist Julio C. Tello in furthering this paradigm shift. In this way, the art of ancient Peru will be linked to different points of view which figured prominently in the artistic debates of that time.

**Keywords:** Emilio Gutiérrez de Quintanilla; Luis E. Valcárcel; Horacio Urteaga; Teófilo Castillo; José Sabogal; Elena Izcue; Ancient Peruvian Art.

**Resumen:** ¿Cómo el arte del Perú antiguo fue incorporado en el debate del proceso de modernismo y vanguardia en el arte peruano? En el presente artículo nos interesa abordar

el cambio de sentido de los objetos considerados como arqueológicos en objetos artísticos. Se inició por artistas como Teófilo Castillo y el historiador Horacio Urteaga. Nos interesa estudiar su incorporación en las primeras promociones de la Escuela de Bellas Artes y la importancia que tuvieron diversas personalidades locales desde el ámbito de los museos, tales como el historiador y antropólogo Luis E. Valcárcel, el pintor José Sabogal, la pintora Elena Izcue y el antropólogo Julio C. Tello. De esta manera se vincula el arte del Perú antiguo con distintas miradas.

**Palabras clave:** Emilio Gutiérrez de Quintanilla; Luis E. Valcárcel; Horacio Urteaga; Teófilo Castillo; José Sabogal; Elena Izcue; Arte del Perú antiguo.

Al efectuar un análisis de los trabajos pioneros sobre las obras y objetos del Perú antiguo emerge entre ellos el Catálogo y colección de acuarelas y dibujos de Emilio Gutiérrez de Quintanilla formado por cincuenta y cuatro ilustraciones realizadas a partir de piezas de cerámica, textiles y otros pertenecientes al Museo Nacional. Dichas ilustraciones fueron parte de un proyecto que incluía la publicación de un libro sobre antigüedades peruanas que no llegó a concretarse (Rodríguez 2014, 149). Los diseños muestran un trabajo de gabinete que buscaba estudiar al objeto o sus fragmentos, un procedimiento cuyo antecedente se encuentra en las ilustraciones gráficas de temas arqueológicos de Tschudi, compilado como *Antigüedades peruanas* por Mariano E. Rivero, entonces director del Museo Nacional de Lima, en 1851.

Gutiérrez de Quintanilla fue uno de los pioneros en estudiar el pasado peruano, y es así que en 1889 publica, en la revista *El Perú Ilustrado*, “La cerámica antigua del Perú”, ilustrado con láminas y dibujos al carbón. Años después, en 1923, logró publicar *Preliminares para el estudio del Perú precolombino*, aunque sin ilustraciones por motivo de presupuesto. Lo que propuso fue un análisis descriptivo del objeto con el interés de un estudio científico. Para ello utilizó cerámica nazca y moche, además de textiles paracas. Cabe precisar que, en el texto escrito cuando refiere a la pieza textil la denomina como semicultura al compararla con la cultura de Europa (Rodríguez 2020, 150-161),

La formación de juicios valorativos y estéticos hacia objetos provenientes del Perú antiguo fue posible por su difusión a través de las revistas ilustradas tales como *Ilustración Peruana y Variedades* y el trabajo de artistas como el del pintor y crítico de arte Teófilo Castillo y el historiador Horacio Urteaga.

Castillo fue el primero en otorgar al objeto prehispánico un valor artístico comparable con la cultura de Europa, ya que reconoció en un huaco retrato moche el carácter naturalista y mimético, cuya perfección le permite diferenciarlo de otros ceramios de poca calidad:

(...) en la portada del presente número, un espléndido, hermosísimo ejemplar de arte; de aquel arte muy nuestro, esencialmente nacional, ya desgraciadamente desaparecido y que él solo constituye para nosotros timbre de legítimo orgullo, desde que acusa el abolengo de

nuestra raza, la única en Sud-América que supo llevar a otros tiempos a límites elevados el culto de la forma y la línea (Castillo 1912, 226).

En el caso de Horacio Urteaga, el historiador estableció una comparación entre el Perú antiguo y el antiguo Egipto utilizando ocho ilustraciones de vasos, en su mayoría procedentes de la costa norte moche, vicús y chimú, y otros idealizados y adaptados a lo que quería validar (Urteaga 1912, 166-168). Urteaga refiere que el carácter “verista” de la cerámica mochica se debe a que “el arte encontró los materiales adecuados después de los múltiples ensayos” (Urteaga 1938, 5). De esta manera, establece la representación por sus temas y usos en los que se reconocen representaciones míticas de seres zoomorfos, plantas, “escenas de vicio” y figuras grotescas y obscenas como los “huacos pornográficos”. Sin embargo, reconoce a la cerámica nazca como admirable y propia de pueblos civilizados: “Feliz ese día en que hace su aparición el arte, (...) la civilización tiene aquí su aurora” (Urteaga 1916, 997).

Al igual que Castillo, Urteaga abordó el arte del Perú antiguo a través de la cerámica. Estableció criterios naturalistas para resaltar la cerámica moche y se basó en Hippolyte Taine para explicar que las condiciones del medio geográfico propiciaron el desarrollo del arte con la especialización de los ceramistas. Es cierto que la realidad que presenta Urteaga sobre la cerámica del antiguo Perú aún se encuentra indiferenciada y no presenta los estilos que conocemos hoy, sin embargo, utiliza un criterio básico de carácter positivista para diferenciar el arte solo en los pueblos civilizados. Además, fue el primero en reconocer en 1919 la diferencia entre el norte escultórico en cuanto la cerámica moche y el sur pictórico de la cerámica nazca. Así nos dice:

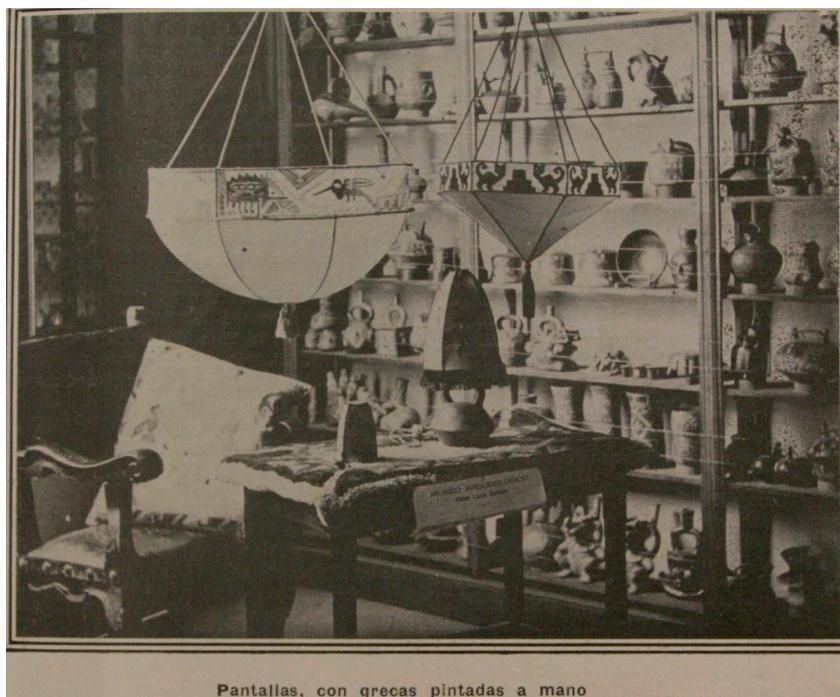
Otro contraste que ofrece esta cerámica nazquense con el norte llamado chimú es que mientras en ésta el artista da una gran variedad de forma a sus vasijas y ofrece representaciones escultóricas, escenas de familia y huacos retratos, aquella ofrece en un 80 por ciento de sus cántaros, figuras de un contenido con doble gollete, en cuya superficie se ostenta la policromía de un símbolo mítico complicado (Urteaga 1919, 12).

Hacia 1924, en la hacienda Hermita, cerca de Cusco, el sr. Santiago Astete descubre treinta y nueve piezas de figuras humanas talladas en piedra y de una altura que varía de tres a cinco centímetros. Un año después Urteaga escribe en la revista sobre el hallazgo mencionando que se trataría de distintos dignatarios del período inca diferenciados por el tipo de gorros y bonetes que llevan. Una de las figuras aparece atada y arrodillada. Llama la atención que en el artículo publicado por el historiador en la década de 1920 las figuras sean calificadas como piezas arqueológicas y no artísticas. Al respecto el autor nos dice que estas esculturas son útiles como fuentes para el estudio de la arqueología (Urteaga 1925b, 182-184).

En otro artículo comentaba la publicación “El secreto de los quipus peruanos” del etnólogo noruego Erland Nordenshiold donde da cuenta, citando crónicas, sobre su valor ideográfico de contar historias además de ser un sistema contable (Urteaga

1925a, 1244). Cuando escribe sobre la cerámica moche y nazca el título del artículo es “Arqueología nacional: la representación de los frutos en la cerámica peruana”; en años anteriores había resaltado el valor artístico de estas piezas. Asimismo, señala también que no tuvieron la afición de representar plantas y flores, y solo en escasos ejemplares observó la representación de la planta del maíz, del pacay o del molle. No existe representación de flores: no tuvieron afición por las flores o los jardines como fue el caso de los mexicanos, aunque si solían representar los frutos como el maíz o la papa o representaciones de dioses de los frutos y granos (Urteaga 1925c, 2006-2008).

Es importante rescatar también el trabajo de la pintora Elena Izcue, en 1923, en el Museo Arqueológico fundado con la colección de Víctor Larco Herrera. La artista realizó en conjunto con su hermana Victoria, artes decorativas basadas en diseños tomados de la colección del museo. Es el caso de lámparas donde utilizan grecas con motivos nazcas (fig. 1) o cojines bordados y pintados al óleo (fig. 2), especialmente de la cerámica nazca o tejidos paracas. A iniciativa del mecenas, ellas se dedicaron a enseñar a las niñas a dibujar estos diseños tomados de las formas de los diseños del Perú antiguo (Otero 1923, 3510).



Pantallas, con grecas pintadas a mano

Fig. 1. Lámparas con grecas pintadas a mano con diseños nazca y paracas realizados por Elena Izcue, 1923. En *Varietades*, Lima, n.º 823, 8 de diciembre de 1923, p. 3511 (foto del autor).



Almohadones, bordados y pintados al óleo

Fig. 2. Cojines bordados y pintados con diseños nazca y paracas realizados por Elena Izcue, 1923. En *Variedades*, Lima, n.º 823, 8 de diciembre de 1923, p. 3513 (foto del autor).

Los propios alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú representaron en sus obras una continuidad de tiempos entre el presente del indio y su pasado. Son los casos de Jorge Vinatea Reinoso, Julia Codesido y Elena Izcue. De esta última en *India tejedora* (1924) no solo aparece un mate burilado en primer plano sino también textiles con motivos precolombinos en el fondo (fig. 3). Probablemente los tejidos habrían sido realizados en los talleres indígenas fomentados por el gobierno de Augusto B. Leguía como el de Cotahuasi en Arequipa. Este último taller exhibió en el pabellón peruano como parte de las celebraciones por el Centenario de la Independencia de Bolivia en 1925 (fig. 4). Codesido hace lo propio en *India con aribalo* (1929) tomado de la cultura inca y Vinatea Reinoso muestra en *Tipo indio* (1923) con una “china” chancay (fig. 5). Este objeto es un motivo recurrente de representación en los bodegones que hacen los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes entre los años 1933 y 1941, época de la dirección de José Sabogal. Conocemos los nombres de algunos de los artistas como es el caso de Leonel Velarde alumno de segundo año de pintura en 1935 (fig. 6), Rosa Rodríguez y Gregorio Ramírez ambos alumnos de tercer año de pintura en 1936 (figs. 7 y 8). Con posterioridad a la dirección de Sabogal podemos mencionar al estudiante Garagath alumno de primer año en 1953 (fig. 9).



Fig. 3. Elena Izcue, *La tejedora* (1924). En *Mundial*, n.º 189, 1 enero de 1924, cubierta.



SECCION INDUSTRIA MANUFACTURADA.—Tejidos de Cotahuasi.

Fig. 4. Sección industria manufactura tejidos de Cotahuasi. En *Catálogo de la Exposición Internacional del Centenario de Bolivia*. Lima: Ministerio de Fomento y Obras públicas, 1925, s. p. (foto del autor).

Es importante resaltar que, en este período, setiembre de 1938, la Escuela Nacional de Bellas Artes cuenta con un taller de cerámica equipado con un horno a cargo de Pablo Iturry. Entre los alumnos figuraban María Abadía, Leda Catanzaro, Clementina de Barúa, Carmen Rosa de Infante, Francisco Pacahuala, María y Caridad Quispe (Cruz 2018, 229). Podemos ver una fotografía del director José Sabogal en el taller de cerámica lleva en la mano una cerámica en forma de quero (fig. 10). Otra fotografía de las cerámicas producidas por el taller de la Escuela nos permite argumentar que realizaron piezas con formas de queros (fig. 11) o como el que se conserva en la Casa Museo de Julia Codesido, pintado por la propia artista (fig. 12). Además de la forma incluyeron en estas piezas elementos iconográficos precolombinos en la decoración.

Desde la creación del Instituto de Arte Peruano (IAP) en 1931, se buscó el desarrollo del arte nacional en las diversas manifestaciones artísticas principalmente del arte prehispánico, (Reglamento del Museo Nacional 1931, 345) y las artes populares.<sup>1</sup> En

<sup>1</sup> Rodríguez Pastor, C. Carta al director del Museo Nacional, 24 de noviembre de 1931. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Correspondencia Oficial, vol. 103-210, 016-2001, folio 42.

sus inicios estuvo a cargo de la dirección José Sabogal, quien se desempeñó *ad honorem*, y del Área de Investigación Dibujada el también pintor Alfonso Sánchez Urteaga, conocido con el seudónimo de Camilo Blas.



Fig. 5. Jorge Vinatea Reinoso, *Tipo indio* (1923). En *Varietades*, Lima, n.º 780, 10 de febrero de 1923, s. p. (foto del autor).



Fig. 6. Leonel Velarde, *Sin título*, segundo año, pintura (1935). XV exposición escolar. Álbum n.º 1 “ENBA Exposiciones escolares, 1919-1936”, p. 56. Archivo fotográfico de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), Lima (foto del autor).



Fig. 7. Rosa Rodríguez, *Sin título*, tercer año, pintura (1936). XVI exposición escolar. Álbum n.º 1 “ENBA Exposiciones escolares, 1919-1936”, p. 57. Archivo fotográfico. Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), Lima (foto del autor).

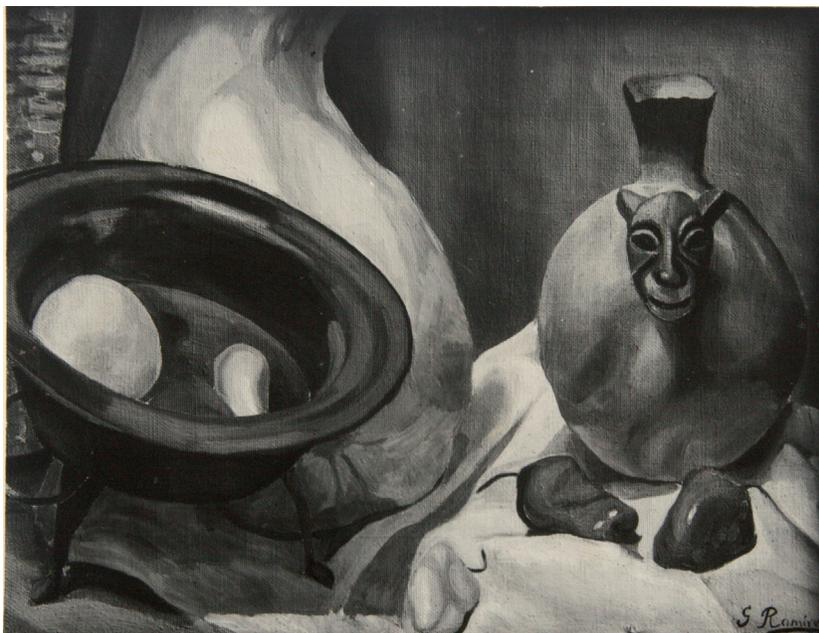


Fig. 8. Gregorio Ramírez. *Sin título*, tercer año, pintura (1936). XVI exposición escolar. Álbum n.º 1 “ENBA Exposiciones escolares, 1919-1936”, p. 57. Archivo fotográfico. Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), Lima (foto del autor).



Fig. 9. Garagath, *Sin título*, primer año de pintura (1953). Álbum n.º 4 “ENBA Exposiciones escolares, 1952-1955”, p. 22. Archivo fotográfico. Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), Lima (foto del autor).



Fig. 10. José Sabogal en el taller de cerámica de la Escuela de Bellas Artes del Perú (1939). Álbum n.º 2 “ENBA Exposiciones escolares, 1937-1948”, p. 24. Archivo fotográfico. Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), Lima (foto del autor).



Fig. 11. Obras en cerámica realizadas en el taller de cerámica de la Escuela de Bellas Artes; destacan las formas con queros y diseños precolombinos (1940). Álbum n.º 2 “ENBA Exposiciones escolares, 1937-1948”, p. 33. Archivo fotográfico. Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), Lima (foto del autor).



Fig. 12. Quero realizado en el taller de cerámica de la Escuela de Bellas Artes, diseños pintados por Julia Codesido (c. 1940). Casa Museo Julia Codesido, Lima (foto del autor).

Los objetivos del IAP coincidieron con los estudios del arte del pasado peruano de dos personalidades del Museo Nacional: el jefe del Área Arqueológica Eugenio Yaco-

vleff y Jorge C. Muelle. El primero destacó en las investigaciones sobre la iconografía nazca, reconociendo en la representación de la orca a un ser mitológico. El segundo se formó inicialmente en la Escuela de Bellas Artes, fue discípulo del arqueólogo Max Uhle e introdujo el concepto de estilo al estudio del arte del Perú antiguo

Entre los encargos que recibieron los miembros del Instituto estuvo la realización de una serie de seis estampillas inspiradas en las culturas chavín, tiahuanaco, paracas, moche, nazca e inca. Los dibujos estuvieron a cargo de José Sabogal, Camilo Blas y Alejandro González Trujillo *Apurimak*. En el caso de Blas, el artista se basó en la pelea de guerrero de la cerámica moche y representaciones figurativas del inca con su paje extraídos de los vasos quecos y de seres antropomorfos de los textiles paracas (Majluf y Wuffarden 2010, 154-155). De acuerdo con el etnohistoriador Luis E. Valcárcel se trata de obras artísticas que por primera vez serían dadas a conocer al mundo y sin perder originalidad.<sup>2</sup>

Las primeras obras del IAP fueron realizadas por Camilo Blas y José Sabogal en 1933 como homenaje al IV centenario de la muerte de Atahualpa organizado por la *Revista del Museo Nacional*. Ambos artistas contribuyeron con la revista publicando dos trabajos gráficos: Blas presentó un boceto de mural centrado en la escena de los españoles a caballo victimando al cortejo real incaico y Sabogal el retrato de *Atau-Wallpa*. Las obras muestran la vertiente incaísta asumida por los pintores en el IAP.

Las primeras publicaciones del Museo Nacional se iniciaron con su director Luis E. Valcárcel, y fueron una serie de folletos denominados *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú*, que abordaron la gráfica de la cerámica mochica. En 1935 se publicaron dos números: *Cabezas humanas escultóricas* (n.º 1) y *Escultores animalistas* (n.º 2). El siguiente año apareció *Estirpe Guerrera* (n.º 3) y durante 1937 salieron *Mujeres mochicas* (n.º 4) y *Dioses, hombres y bestias* (n.º 5).

Los textos fueron tomados de los artículos que publicó Valcárcel en Argentina, en *La Prensa* de Buenos Aires entre 1934 a 1941. Los escritos nos permiten entender su pensamiento vinculado al Arte del Perú antiguo. En su análisis predomina el sentido formal de las piezas y establece comparación entre el indio del pasado y el presente. Así lo refiere cuando menciona que las mujeres peruanas se dedican a las mismas actividades ahora como hace dos mil años atrás (Valcárcel 1936a, 2). Igualmente mencionó que los músicos representados en los ceramios son similares en sus rostros a los negros que tocan jazz en nuestro tiempo (Valcárcel 1936b, 3). Cuando escribe sobre las montañas representadas en la cerámica moche refiere que hasta el día de hoy los indios le rinden culto (Valcárcel 1938b).

Es firme en su idea que existe una mitad del indio que duerme y que pronto despertará para poder representar de manera escultórica como lo hicieron sus antepasados (Valcárcel, 1934), la que reafirmará años después cuando exprese que Mr. Truman

<sup>2</sup> Valcárcel, Luis E. Carta al director General de Enseñanza, 20 de julio de 1931. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Correspondencia Oficial, vol. 103-210, 016-2001, folio 265.

Bailey, especialista en el arte textil peruano antiguo, fundó un taller de tejedores indios con los telares originales y que tiempo después los tejedores indígenas realizarían los tejidos con la misma técnica y la misma perfección que en los tiempos del Perú antiguo, así nos dice: “¡Los indios no lo habían olvidado!” (Valcárcel 1950, 19).

Su acercamiento a las obras está medido por el análisis naturalista basado en la realidad, que diferencia de la relacionada con el primitivismo. De esta manera, los ceramios moches denominados huacos retratos son comparables con las formas helénicas. A partir de ello, la diferencia de otros tipos de arte como la lítica o la textilería que destacan en el color y en la técnica, las enmarca en el sentido primitivo. Así, nos dice:

Mientras la cerámica, el tejido, la escultura en piedra, la religión, la música y las danzas en toda la América y en gran parte del Perú se hallaban bajo la directa influencia del paideuma (sic) primitivo, los alfareros de Chimu escapaban hacia el mundo libre de lo puramente humano. Es notable el contraste que se percibe. Los vasos de Nasca, ricos en colores, como las telas de Paracas, maravilla cromática y textil, pueden exhibirse como obras artísticas de gran fuerza; pero ni los unos ni los otros están todavía dentro de la atmósfera humana” (Valcárcel 1933, s. p.).<sup>3</sup>

Es en los huacos retratos donde destaca lo humano y se diferencia de lo animal. Valcárcel propone en el arte moche un sentido evolutivo. Vemos que la representación del animal empezó naturalista, luego figuró en un ceramio mixto (hombre/animal) para luego desanimalizarse y representar en los retratos moches al hombre con la superación de los rasgos animales (Valcárcel 1933). Este sentido evolutivo será repetido un año después cuando hable de la representación de los seres mixtos mitad hombres y animales, y el significado totémico de las piezas. Los animales se representan relacionados con el hombre. Así refiere que el animal se convierte con el muerto en un acompañante que lo protegerá. El tótem o antepasado zoológico debió tener una forma naturalista que posteriormente evolucionó en la forma mixta, en la religión vinculada al rito. Puede ser ubicado en una etapa media “próxima ya a la liberación del predominio zoológico” (Valcárcel 1937, 3). Sin embargo, para el autor los moches representan la convivencia entre el hombre y el animal. Se respira simpatía y amistad, se manifiesta una relación de los seres vivos con los producidos por su imaginación (Valcárcel 1936c).

El principal motivo de inspiración para el etnohistoriador es la cerámica moche que inspira la mayoría de sus artículos donde analizó los temas representados como el preferente carácter documental de la cerámica. Esto se observa cuando escribe sobre las reconstrucciones de la arquitectura presente en los ceramios, tal como las pirámides truncas, que han sido comprobadas en su exactitud por las excavaciones de los arqueólogos (Valcárcel 1938a, 3).

<sup>3</sup> Para acceder a los artículos de Valcárcel se recurrió a la carpeta de recortes conservada en el Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima, que en muchos casos no contiene la indicación de página de los mismos.

Igualmente, resalta la naturaleza moderna del arte moche cuando afirma que “Un sentido moderno distinto al primitivismo se observa en los ceramios moche” (Valcárcel 1934). Además, destaca que “El conjunto de estas obras de arte no sólo revelaba el refinado gusto estético de quienes las plasmaron, sino que sirvieron como severos y decisivos testimonios de originalidad de nuestra cultura” (Valcárcel 1934, s. p.).

De acuerdo con Valcárcel, la cultura peruana debe verse no de manera aislada sino como una unidad y ello es comprobado en los hallazgos de productos procedentes de la costa, la sierra o la selva. El poblador peruano cruzó largas distancias con el objetivo de llevar estos productos a los lugares rituales o funerarios (Valcárcel 1935b). Esto lo reitera cuando escribe sobre los ceramios moches con representaciones de guerreros. Estableció comparaciones con los incas llegando a la conclusión de que, por sus similitudes, a pesar de ser de distintas épocas, se comprueba la tesis de la “unidad fundamental de los pueblos andinos” (Valcárcel 1935c, s. p.). Además, aborda temas como la danza y la muerte, en este caso, incluso hace una comparación con la danza macabra que procede del arte medieval (Valcárcel 1941b)

Solo en un artículo se reservó para escribir sobre las lito esculturas y los fragmentos de ceramios descubiertos en Pukara, en Puno, lugar que destaca por su dedicación a la fabricación de cerámica. Valcárcel reconoce en una pieza de las halladas el sentido clave para entender la cultura andina y por ello, enuncia a Pukara como un sitio notable del Perú y América. “Por primera vez tenemos a la vista restos cerámicos preincaicos extraídos de este gran centro industrial: ellos revelan una acabada técnica, un maravilloso sentido artístico” (Valcárcel 1935a, 2). Lo importante de la cerámica de Pukara se encuentra asociado al torito de Pucará. La estación de Pucará era el lugar donde se vendían los toritos, que serían introducidos en Lima como pieza emblema por Enrique Camino Brent desde 1937 (Villegas 2010, 35).

José Sabogal realizó el grabado *Cacharrerías de Pucara* (1925) publicado en la revista *Varietades* acompañando el artículo “Cuentos nacionales Tojjas” de Gamaliel Churata (7 de noviembre, 1925, n.º 923). De allí la importancia de encontrar ceramios del Perú antiguo que pudieran establecer una cronología con el arte popular defendido por Sabogal y sus discípulos. Se comprobaría entonces la mirada de Valcárcel que veía el tiempo presente desde su continuidad en el pasado. Años después insistiría en la importancia de la cerámica, pero incluiría el textil y la arquitectura sobre todo en la revaloración que se tiene en los museos del exterior: “La historia del arte peruano precolombino es universalmente conocida por las obras maestras que se exhiben en los principales museos del mundo: los tejidos y la cerámica no tienen rival. La arquitectura incaica ha empleado la piedra con suma perfección” (Valcárcel 1950, 19).

El contenido del Perú antiguo sería un ingrediente fundamental para establecer el arte mestizo. El autor lo refirió de esta forma cuando escribió que el arte mestizo se inició en la arquitectura de finales del siglo XVI cuando los arquitectos españoles integraron las formas del Perú antiguo en sus obras. Pone como ejemplo la Iglesia de la Compañía en Cusco, refiere que el estudio del arte popular es donde, de manera más vital, se pueden encontrar los elementos del arte peruano que es mestizo y que muestra

una vitalidad creadora determinada por su componente indio tanto en Perú como en México. Fue a finales del siglo XVIII cuando se manifestó más maduro y coincide con las revoluciones de indígenas y mestizas como la realizada por José Gabriel Condorcanqui. Es en los textiles y en los mates donde se hace evidente esta impronta.

Para identificar el arte mestizo se deben entender las características del arte del Perú antiguo, según Valcárcel:

Para analizarlo, para descomponerlo en sus elementos se precisa conocer a fondo el arte del Perú antiguo, aquel que era adulto cuando la invasión de Pizarro. Sólo descubriendo la línea melódica, el ritmo de aquel viejo arte, identificamos ese no sé qué extraño de lo construido, esculpido o pintado por nuestro pueblo, aunque lo edificado sea una catedral del Renacimiento, y lo pintado un Cristo de la Cruz o lo esculpido el cuerpo de San Sebastián (Valcárcel 1941a, s. p.).

Es evidente la trascendencia que le da Valcárcel al arte del Perú antiguo como original y representativo de la unidad de la cultura peruana, su relación entre el pasado y el presente como una continuidad para el arte. Por lo tanto, la importancia de su estudio en sus características para poder reconocer el arte mestizo peruano serán aspectos tomados en cuenta por Sabogal y sus discípulos en el Instituto de Arte Peruano.

Años antes de su participación en el IAP, Sabogal incursionó en el tema inca con el diseño museográfico que hizo para la ópera nacional *Ollanta* de José María Valle Riestra en 1920 (Majluf y Wuffarden 2013, 306) y las ilustraciones de libros que realizó entre 1925 y 1927. De la misma época es *Mujeres paracas tejiendo* de Blas, una de las más importantes y tempranas obras que se tiene sobre el Perú prehispánico visto desde una narrativa costumbrista.

La Exposición Universal de París de 1937 fue el escenario más importante para el arte del Perú antiguo y el arte popular. El pabellón peruano, cuyas piezas fueron colocadas por el propio Valcárcel, sobresalió por las decoraciones inspiradas en el arte chavín. El interior fue decorado por el pintor Alejandro González Trujillo *Apurimak* con reproducciones de diversos motivos de las culturas moche, nazca, tiahuanaco e inca. Se utilizaron, además, fotografías de los nuevos descubrimientos arqueológicos en el Cusco tomadas por Abraham Guillén. El exotismo de las piezas arqueológicas exhibidas era reemplazado por la legitimidad artística de su manufactura, en un tiempo en que la mirada del arte moderno los consideraba como objetos estéticos. Años más tarde, el propio Valcárcel quedaría sorprendido con las similitudes entre el arte precolombino y el arte de las vanguardias europeas:

Es increíble que, en presencia de las esculturas Mochica y de las pinturas Nazca y Paracas, frente a los vasos de madera incas y a los adornos de oro chimús, se aviva la polémica y corren las voces que traen a cuenta abstraccionismo, superrealismo realismo y suenan los nombres de Picasso, Klee, Braque (Valcárcel 1955, 113).

El interés del IAP se centró en el estudio formal de la cerámica del Perú antiguo que se concretó en publicaciones como el *Muestrario de Arte Peruano Precolombino*.

*Cerámica* (1938) elaborado por Jorge Muelle, con dibujos de Camilo Blas y fotos de Abraham Guillén. Al año siguiente se publica *Escultura Antigua del Perú. Cabezas de Emma Cerrate* sobre la base de la colección del Museo Nacional de Arqueología de Lima. Asimismo, se crearía un gabinete de artes plásticas y otro de música peruana.

El *Muestrario de Arte peruano Precolombino* de Muelle incluyó “Colores fundamentales de la antigua cerámica peruana”. El IAP sitúa dentro del propio instituto el inicio del estudio del color a través de la cerámica. El estudio plantea seis colores presentes en los diferentes tipos de cerámica antigua del Perú: blanco, negro, ocre amarillo, ocre rojo, rojo indio y plomo. Los matices y variantes de estos colores base dependerán de las diferentes tonalidades de tierras utilizadas para la pintura y de la calidad de cocción. Basados en la cerámica nazca, por ser de colores más nítidos y mejor elaborada, reprodujeron a la acuarela los seis colores conservando la mayor fidelidad posible. Esta hoja anónima sobre el estudio del color está asociada a los trabajos que realizó Camilo Blas, en los que al dibujo del cerámico se sumó el reconocimiento y numeración de los tipos de color. Además, el *Muestrario* se complementó con el prólogo de Valcárcel y el texto “Ceramografía peruana. Elementos y resúmenes” de Muelle y las fotografías de piezas de arte del Perú antiguo de Guillén.

Blas fue uno de los más importantes representantes de los postulados del IAP, mostró interés por el estudio del color en piezas de distintos períodos de la historia peruana con una mirada que va del presente al pasado. En la década del veinte, su primer acercamiento al costumbrismo andino se manifestó por el estudio a la acuarela de vestimentas y accesorios como mantas, sombreros y *tupus*. Entre los trabajos que realizó también se encuentra el *Estudio de color de los ponchos canchinos* y *Estudio de color para llicllas canchinas*. En la década siguiente, el pintor investigó los períodos anteriores de la historia peruana. El Perú antiguo está representado por estudios hechos a vasijas precolombinas, a motivos inca virreinales, a representaciones de aves nazca y textiles paracas. En cuanto al período virreinal pintó *Estudio de batalla tomado de un kero colonial* y *Tres estudios de tapiz colonial*. Estas obras formaron parte del catálogo de la exposición dedicada al pintor en el Museo de Arte de Lima (Majluf y Wuffarden 2010, 156-163).

En la década de los treinta, la búsqueda se orientó al entendimiento de sus orígenes. Este inicio se convirtió en un legitimador del componente indígena que sumado a lo hispano formaba el mestizaje en arte visto como un proceso de larga duración histórica. El estudio de lo contemporáneo de este arte peruano se terminó de gestar en el Museo de la Cultura Peruana.

Hacia 1938, Sabogal materializó un proyecto que pretendía sintetizar la cultura peruana: el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP). El pintor y aun director de la ENBA soñaba con la construcción de un gran centro cultural (Sabogal 1938, 2) que reuniera la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, incluso se pensó en los terrenos de la antigua penitenciaría de Lima.

Luego de ocho años el IAP se incorporó al recién creado Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP). Sin embargo, la idea original no terminó de materializar, y en su lugar se creó el nuevo museo en las instalaciones del antiguo Museo Nacional

de Arqueología. El pórtico del edificio está decorado con motivos tiahuanacos, y dos monolitos inspirados en los *Hatun Kolla* de la meseta del Titicaca flanquean la puerta principal.

Sabogal continuó en el reformado IAP, ahora anexado al recién fundado MNCP (1946), y que, junto al Instituto Etnológico, dirigido por Muelle, constituyeron las bases del museo. Fue en este período que se incorporaron los artistas Julia Codesido, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo y Enrique Camino Brent.

El arte del Perú antiguo era un puntal del discurso del mestizaje artístico, por lo tanto, la historia y la arqueología fueron herramientas fundamentales en el análisis de dicho legado. Uno de los elementos de análisis lo constituyó el estudio del color, el cual fue posteriormente volcado en acuarelas de mates y queros en la obra de Julia Codesido y en cuadros alegóricos pintados al óleo por Sabogal.

La publicación del *Muestrario de Arte Peruano Precolombino* (1938) sería retomada en la década de los cincuenta con la utilización de la policromía de la cerámica antigua como elemento legitimador del arte popular. Para 1952, el pintor confirmó el interés de los miembros del IAP por el estudio de los colores.

El mate burilado también fue integrado en el estudio de la gama cromática del antiguo Perú; su usual condición monocroma incentivó a varios de los artistas del IAP a incorporar las tonalidades de los ceramios del pasado. Tres acuarelas de Codesido recogen colores sin combinar del *Muestrario*. *Un perro y dos aves* delimitados por dos ramas que terminan en flor, provenientes de una especie de venera, *Un perro y un ave de perfil* acompañados por una planta con flor y, por último, *Yawar fiesta*. En esta acuarela la pintora utilizó el ocre rojo y sus matices tanto para los elementos formales como para el fondo. En otras acuarelas ha preferido el rojo indio y el ocre amarillo: el primero es utilizado como fondo y el segundo para los elementos figurativos. Como ejemplo del uso directo del color de la cerámica del Perú antiguo en las acuarelas, debemos agregar *Misioneros de la selva* de Ángela Carvallo: en ella el ocre rojo resuelve las figuras de los misioneros, los indios y las plantas; el ocre amarillo se utiliza como fondo.

Los cuatro ejemplos permiten comprender el sentido de la investigación emprendida en relación con la cerámica peruana prehispánica y su posterior aplicación en las acuarelas del IAP. Es preciso agregar que los colores fueron matizados teniendo como paleta principal la cerámica antigua.

Otro de los ejemplos que mejor condensa la propuesta del IAP es el cuadro alegórico de Sabogal, basado en objetos de cerámica tradicional puneña y ayacuchana dispuestos sobre un paisaje andino. Un estudio del boceto del mural puede dar algunas luces acerca de lo enunciado. Sabogal recurrió a la misma policromía descrita años atrás en el *Muestrario*. Para el personaje central, el toro de Pucará, se empleó el ocre amarillo. Un matiz diluido del ocre rojo se observa en el boceto de la iglesia; el rojo da color a los músicos, la *conopa* y la pequeña loma donde se ubica el torito. El fondo del cielo y la loma donde están los músicos en gris; detrás del torito, las lomas sobre las que descansa una iglesia en negro diluido. En suma, en el boceto no terminado están presentes todas las tonalidades fundamentales que conforman el estudio de la cerámica

prehispánica. La importancia de un arte vinculado al Perú antiguo a través del color constituía para Sabogal la legitimación del verdadero arte mestizo peruano.

El resultado del boceto implicó variantes, y finalmente acabarían primando los diversos matices de marrón. El mural definitivo, firmado y fechado en 1946, estuvo destinado al norteamericano Truman Bailey, un experto en artesanías que había llegado al Perú en 1943 como Comisionado de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos. El torito de Pucará estuvo definido por la policromía verde característica de su manufactura; se mantuvo el rojo en la *conopa* y varió un matiz en los músicos. La iglesia mantuvo el ocre rojo, y este color se extendió a la loma sobre la que se encuentra ubicada. Para las otras lomas y los fondos se utilizó marrón, gris y negro.

Para entender este mural debemos comprender los objetos presentes en él como elementos simbólicos emplazados en tres planos: La *illa* inca en forma de alpaca colocada en la parte superior izquierda alude a la presencia indígena del Perú antiguo. La iglesia con portada y una torre ubicada en la parte superior derecha, se asocia a lo hispano. Aunque colocadas en el fondo del cuadro, ambas representaciones cobran importancia al flanquear al protagonista, el torito de Pucará. El mejor emblema, según Sabogal, es el mestizaje artístico presente en la cerámica, una tradición milenaria del Perú.

El toro del arte vernacular de la irradiación de Pucará, es la genuina versión de la plástica india. La figura popular del toro en la versión criolla se logra en Ayacucho, en los hornos alfareros de Quínuá, Moya y caseríos dispersos de las faldas del Condorcunca (Sabogal 1949, 15).

Los argumentos de Sabogal fueron seguidos por el historiador de arte Francisco Stastny para explicar el desarrollo histórico formal de la *conopa* inca hasta convertirse en el conocido torito de Pucará (Stastny 1981, 59-62). El estudio fue ilustrado y explicado por el autor a través de seis fotografías en las que se aprecian los cambios formales que experimentó la *conopa* con el paso del tiempo (Stastny 2001, vol. 16, IV-V). Cabe precisar que esta aproximación formal del cambio de un objeto a otro de Sabogal no se encuentra fundamentada en un análisis histórico. Se trata más bien de una visión estética basada en formas y colores, y por ello, reducida a un plano artístico subjetivo.

En suma, el cuadro alegórico de Sabogal legitimó el arte mestizo popular peruano a través del uso de los colores de la cerámica. Es en el trabajo de las acuarelas del IAP donde se evidencia la importancia del estudio del Perú antiguo para insertar los objetos tradicionales en un continuo histórico temporal. Este cuadro se convierte en un referente obligado que constituye el arte popular como la síntesis y definición de lo peruano.

La presencia del toro en la pintura no es un motivo aislado en la obra artística de Sabogal; el toro fue para el pintor un animal emblema y, como tal, presente en varias de sus pinturas. En la revista *Varietades* de noviembre de 1925 publicó la xilografía *Mujeres de Pucará* donde se aprecia a dos vendedoras que muestran sus artesanías. También lo pintó en *Encuentro del toro y el puma*, un paisaje azulado del cual emerge

el puma para confrontar a un toro, al torito de Pucará. La presencia rígida y los cortes en el lomo lo delatan como tal; así como la influencia y continuidad del Perú antiguo presente en el cerámico de Checca. En algunos casos el artista prefirió individualizarlo y presentarlo solo destacando su importancia, es el caso de *Toro de Pucará* (1954). En otros, la forma del animal aparece desprovista de detalles frente a una pareja de hombres de rasgos difusos. Este tipo de representación se vincularía con el proceso traumático que, a los ojos del pintor, significó el encuentro del hombre andino con el toro.

Su discípulo Camino Brent, siguiendo al cronista Garcilaso de la Vega, se expresaría con respecto a este encuentro: “llevóme a verlos un ejército de indios que de todas partes ivan a lo mismo, atónitos y asombrados de una cosa tan monstruosa y nueva para ellos y para mí” (Garcilaso de la Vega 1943, 162). La superioridad del toro, caracterizada en el tamaño y la ubicación, sugiere un intento por divinizarlo frente a los nuevos ojos que lo contemplan.

Otros animales utilizados como emblema, pero con menos frecuencia, son los camélidos y los caballos, referencia andina e hispana respectivamente. Los tres animales son reunidos en la acuarela *Toro, sol y vicuña* (1948), dan la espalda al espectador; se observa el contraste entre el aparente movimiento del caballo (elemento hispano de tránsito) y el estatismo del toro (elemento mestizo peruano) y la vicuña (elemento del Perú antiguo). La narrativa es la de la continuidad expresada en el principio y en el resultado. La ubicación de los animales –la vicuña en primer plano y el caballo y el toro en segundo plano– permite hacer esta lectura del cuadro. Cabe resaltar el tamaño de los animales que aumenta progresivamente de la vicuña al toro –extraña que este sea más grande que un caballo–. El toro es de color ocre amarillo, en clara referencia a los colores de los cerámicos del Perú antiguo, reiteración de la continuidad histórica andina ya mencionada. Esta asociación del toro con carácter mestizo se confronta con otras miradas que vinculan al mismo animal con lo hispano. *Yawar fiesta* (1941), primera novela de José María Arguedas, se basa en un relato de confrontación entre el toro (elemento hispano) y el cóndor (elemento andino).

Las acuarelas del IAP eran investigaciones de las formas y color del arte peruano, que para Sabogal y su grupo equivalía al arte mestizo visto a través de un proceso de larga duración. Por ello, ver el acercamiento de Sabogal al arte popular como la búsqueda de un arte ingenuo o naif es un argumento que no se comparte (Majluf 1994, II, 622).

Los objetos de arte popular fueron el resultado de un devenir, de evidencias de lo peruano basado en la fusión de lo hispano y lo indígena; por lo tanto, son productos mestizos cargados de cultura. Estos objetos definitorios del arte mestizo peruano constituían en sí mismos temas a escoger en la pintura artística del grupo, sea acuarela u óleo. Está claro el interés ideológico por elaborar una narrativa mestiza.

Mientras que Valcárcel y Sabogal validaban una naturaleza mestiza para el arte peruano visto a través del arte popular, tenemos que entender la propuesta de Julio C. Tello que Gustavo Emé denomina *indigenismo telúrico arqueológico*. Se trata de trabajos realizados por los ilustradores del Museo Nacional de Arqueología, egresados de la

ENBA y que trabajaron con Tello. Ellos son: Pablo Pedro Carrera Mendoza (1920-1996), Luis Ccosi Salas (1910-2003), Cirilo Huapaya Manco (1911-1986), Pedro Florentino Rojas Ponce “Wari Willka” y Hernán Segundo Ponce Sánchez “Yaro Willka”. Las obras de los ilustradores tienen carácter de estudio y documentación visual de los intereses de Tello, pero los resultados superaron el estudio científico de gabinete para enfatizar los logros del Perú antiguo, obviando de esta manera el proceso de mestizaje. Su interés estaba en lo arqueológico y, por tanto, no superaba el pasado. Pero no se trató simplemente de recordar el pasado, si no de exaltarlo con la convicción de construir un futuro mejor (Emé 2016, 146).

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

Un punto importante a tener en cuenta es que se rescata el valor naturalista de la cerámica moche considerada por Horacio Urteaga y Luis E. Valcárcel. En el caso de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, el historiador no superó la idea de considerar las piezas precolombinas como pertenecientes a una cultura inferior comparándolas con Europa, a pesar de ser uno de los pioneros en documentarlas. Todo lo contrario sucede con Teófilo Castillo, quién sería pionero en rescatar el valor artístico de estas piezas a través de la línea y la forma. Asimismo, se establece en el caso de Valcárcel una diferencia entre lo primitivo que no es naturalista; debido a ello, para el etnohistoriador la validación del arte moche se acerca más a las formas humanas, las mismas que considera la cima de su perfección.

En la década de 1920 es importante la introducción de los diseños nazca en las artes decorativas, trabajo pionero realizado por Elena Izcue en el museo que albergaba la colección de Víctor Larco Herrera. Igualmente, la incorporación de los diseños precolombinos a la producción textil a través de los talleres indígenas de Cotawasi en Arequipa fomentados por el gobierno de Augusto B. Leguía.

En la misma década del veinte, los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) trabajan la representación de indios acompañados con objetos precolombinos siguiendo el modelo del *Habitante de las cordilleras* (1855) de Francisco Laso. Se tiene entonces la presencia de la cerámica chancay, inca y textiles prehispánicos en las aulas de la institución artística. En la década siguiente, en 1939, al crearse el taller de cerámica, se realizan piezas con formas de queros y diseños de la cultura tiahuanaco como la representación del rostro del Dios de las varas.

En el caso del Instituto de Arte Peruano (IAP) sobresale la incorporación del estudio del arte del Perú antiguo como elemento insustituible para reconocer el arte mestizo peruano encontrado en el arte popular. Solo a través del conocimiento de sus formas fue posible discernir los elementos de originalidad en el arte peruano mestizo en un período de duración histórica.

Cabe resaltar que desde los años veinte del siglo pasado Sabogal validó los queros, por lo que se encuentran presentes en las decoraciones que realizó para los pabellones peruanos

del Centenario de Bolivia (1925) y de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). En su última etapa artística, la representación del torito de Pucara está relacionado con la illa inca que representa la llama. Se trataría de una sustitución o reemplazo de una forma prehispánica por una española, en tanto ambos objetos seguían manteniendo la función ritual.

En el caso del *indigenismo telúrico arqueológico* realizado por los ilustradores del Museo Nacional de Arqueología bajo la dirección de Julio C. Tello, se reconoce la importancia de la glorificación del Perú antiguo como validación indígena de su pasado en el presente. Una acción que se manifiesta en la apuesta por el cuidado de los centros arqueológicos en peligro de ser destruidos por la expansión urbana de la ciudad de Lima. Otro aspecto es la representación del Dios de las varas, personaje tomado de la cultura tiahuanaco presente en la arquitectura de varias construcciones del período.

Por lo expuesto, podemos decir que personalidades de distintas disciplinas contribuyeron al reconocimiento del arte del Perú antiguo, entre ellos tenemos a historiadores, arqueólogos, etnohistoriadores y artistas. Estos últimos incluyeron el estudio del arte prehispánico en su propio proceso creativo. Es el caso de Camilo Blas con el estudio de queros, y tejidos andinos del pasado y presente, Julia Codesido al decorar un quero vidriado, José Sabogal al utilizar los colores de la cerámica nazca para su propia obra o Elena Izcue al utilizar los motivos moches y nazcas en las artes decorativas.

Varios estudiosos coincidieron en validar el naturalismo del arte mochica para referirse a él como arte. Su carácter de mimesis comparable al arte europeo le permitió tener ese estatus. El desarrollo de las vanguardias históricas, con su alejamiento de la realidad objetiva, permitió la comprensión del arte del Perú antiguo en esencia sintético e ideográfico como el caso del arte nazca, wari o inca entre otros. Finalmente, la vanguardia validaba el arte del Perú antiguo cuya naturaleza en esencia le era afín. Hay un énfasis en referir el valor patrimonial y de identidad cultural de esos objetos, ahí las fronteras entre lo arqueológico y lo artístico se desdibujan. Un ejemplo lo constituyen los ilustradores que trabajaron con Julio C. Tello. Pero también hay una relación entre el arte del Perú antiguo y su transformación en el arte popular del presente. Así lo vieron José Sabogal y sus discípulos en el Instituto de Arte Peruano.

El Museo Nacional de Arqueología, el Museo Nacional de la Cultura Peruana, el privado Museo Rafael Larco Herrera y la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú jugaron un papel significativo para el encuentro y estudio de las piezas del Perú antiguo. Se puede evidenciar el acercamiento al objeto precolombino desde distintos sentidos y particularidades. No todo fue considerado arte y, cuando lo fue, hubo un correlato con el arte mimético europeo para validarlo. Pero también los acercamientos a los objetos del Perú antiguo manifestaron contenidos de identidad al contener y visibilizar el arte peruano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Camino Brent, Enrique. 1958. *La cerámica popular en el arte peruano contemporáneo*. Conferencia Sociedad Cultural INSULA. Lima: IAP-MNCP.

- Castillo, Teófilo. 1912. “Nota Arqueológica”. *Ilustración Peruana* 151: 226-227.
- Catálogo de la Exposición Internacional del Centenario de Bolivia*. 1925. Lima: Ministerio de Fomento y obras públicas.
- Cerrate V., Emma. 1939. *Escultura antigua del Perú. Cabezas*. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
- Cruz, Pablo, ed. 2018. *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Arte del Perú. Centenario 1918-2018*. Lima: ENSABAP.
- Churata, Gamaliel. 1925. “Cuentos nacionales Tojiras”. *Varietades*, Lima 923: 3565-3566.
- Emé, Gustavo. 2016. *Los ilustradores de Julio C. Tello: La influencia del indigenismo telúrico 1935-1965*. Tesis de maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Majluf, Natalia. 1994. “El indigenismo en México y Perú. Hacia una visión comparativa”. En *Arte, historia e identidad. Visiones comparativas*. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, vol. II, editado por Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello y Juan Gutiérrez Haces, 611-628. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Majluf, Natalia y Eduardo Wuffarden. 2010. *Camilo Blas*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- 2013. *Sabogal*. Lima: Banco de Crédito del Perú/MALI.
- Muelle, Jorge C. 1938. *Muestrario de Arte Peruano Precolombino. Cerámica* Lima: Instituto de Arte Peruano/Museo Nacional de Lima.
- Otero, José. 1923. “Apuntaciones de arte”. *Varietades* 823: 3509-3514.
- “Reglamento del Museo Nacional. Decreto Ley n.º 7084”. 1931. Lima, 20 de abril, pp. 345-346.
- Rodríguez, Celia. 2014. *Emilio Gutiérrez de Quintanilla: entre la tradición y la modernidad*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rodríguez, Celia. 2020. “Entre el esfuerzo por lo nuevo y las resistencias arcaicas: Emilio Gutiérrez de Quintanilla y el horizonte promisorio de la modernidad a través de su Colección de acuarelas y dibujos del Perú antiguo”. En *Arte, artistas y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano*, editado por Ainai Pino, Elena Grau-Llevería y Fernando Villegas, 145-162. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sabogal Dieguez, José. 1938. “El futuro Museo Peruano: Síntesis arquitectónica y espiritual de nuestro tiempo”. *El Comercio*, Lima, 20 de septiembre, p. 2.
- Sabogal Dieguez, José. 1949. *El toro de las artes populares del Perú*. Lima: Instituto de Arte Peruano.
- Stastny, Francisco. 1981. *Las artes populares del Perú*. Lima: Edubanco.
- 2001. “Arte peruano. El arte popular”. En: *Enciclopedia ilustrada del Perú*, vol. 16, editado por Alberto Tauro del Pino, I-X. Lima: Peisa.
- Urteaga, Horacio. 1912. “Bocetos históricos. El arte y la etnología”. *Ilustración Peruana* XX: 166-168.
- 1916. “Las artes plásticas en el antiguo Perú”. *Varietades* 439, julio: 995-997.
- 1919. “El arte entre los antiguos peruanos”. *Revista de Bellas Artes*: 10-12.
- 1925a. “La descifración de los quipus”. *Varietades* 901: 1244.
- 1925b. “Un valioso hallazgo arqueológico”. *Varietades* 882:182-184.
- 1925c. “Arqueología Nacional. La representación de los frutos en la cerámica peruana”. *Varietades* 914: 2006-2008.
- 1938. “La cerámica en el antiguo Perú”. *Huamanga* IV, n° 16: 3-7.
- Valcárcel, Luis E. 1933. “Arte Antiguo del Perú. Cabezas Humanas”. *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de junio. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_104\_031.]

- 1934. “Arte Antiguo del Perú. Escultores animalistas”. *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de abril. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I04\_031.]
  - 1935a. “Pukara una gran centro arqueológico del Perú”. *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de enero, p. 2.
  - 1935b. “La cerámica moche y su valor documental”. *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de marzo. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I09\_038.]
  - 1935c. “Arte antiguo del Perú. Estirpe guerrera”. *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de setiembre. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I04\_031.]
  - 1936a. “Arte antiguo del Perú. La mujer mochica”. *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de marzo, p. 2.
  - 1936b. “Arte antiguo del Perú. Músicos”. *La Prensa*, Buenos Aires, 31 de mayo, p. 3.
  - 1936c. “Arte antiguo del Perú. Dioses, Ex hombres y bestias”. *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de octubre. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I09\_043.]
  - 1937. “Arte antiguo del Perú”. *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de abril, p. 3.
  - 1938a. “Arte antiguo del Perú. Casas, templos y tronos”. *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de agosto, p. 3. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I04\_031.]
  - 1938b. “Arte antiguo del Perú. Las montañas”. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de setiembre. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I04\_031.]
  - 1941a. “Panorama del Perú Arte mestizo”. *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de julio. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I03\_027.]
  - 1941b. “Arte antiguo del Perú”. *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de setiembre. [Consultado en Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, Lima. Código: PELEV\_I09\_037.]
  - 1950. “Las artes populares en el Perú”. *El Comercio*, Lima, 5 de noviembre, p. 19.
  - 1955. “Estilos en el arte peruano antiguo”. *Cultura Peruana* 90: 113.
- Vega, Garcilaso de la, Inca. 1943 [1609]. *Los comentarios reales de los Incas*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- Villegas, Fernando. 2010. “El toro de Pucará visto por José Sabogal y Enrique Camino Brent”. En *Toro, torito de Pucará. Galería y estudios*, editado por Jesús Ruiz Durand, 32-37. Lima: Mincetur.

Fecha de recepción: 21.11.2022

Versión reelaborada: 22.06.2024

Fecha de aceptación: 26.07.2024