

## Una visión del Perú a través del arte decorativo: *El arte peruano en la escuela de Elena Izcue*

Cristina Vargas Pacheco

*Universidad de Piura<sup>1</sup>*

“[...] pour comprendre les pensées et les sentiments d'un artiste au plus profond de lui-même, il faut connaître intimement le peuple auquel il appartient [...]”.

Franz Boas, *L'Art Primitif*.

*El arte peruano en la escuela*, de Elena Izcue, es una obra poco conocida por las generaciones actuales, a pesar de su importancia y el apoyo que recibió en el momento de su aparición. En dos breves y muy didácticos volúmenes, presentaba más de una treintena de diseños prehispánicos como un medio, por un lado, para el aprendizaje artístico de los escolares peruanos y, por el otro, para su aplicación en el ámbito industrial, buscando con ello fomentar la identidad nacional.

En 1999 se realizó una exposición en Lima sobre la obra de Elena Izcue, acompañada de un extenso catálogo que recibió el generoso apoyo de la Fundación Telefónica. Al año siguiente, el Museo de Arte de Lima puso a disposición del público otro producto a partir de la muestra ya comentada. En esta ocasión se trató de *Aventuras de la ingeniosa Elena con Perucote y Tiahuaqato*, recurso electrónico en formato de CD-ROM dirigido a los niños, con la finalidad de dar a conocer a esta polifacética e importante artista nacional. Entre abril y julio del 2008, Majluf, continuó con la difusión del trabajo de Izcue, esta vez en la capital francesa, lugar importante en su vida, donde pasó una productiva temporada entre 1927 y 1938. Allí se realizó una muestra menor, pero muy significativa de la artista, en el Museo del Quai Branly.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Agradezco a Sara Acevedo, Coordinadora del Departamento Académico de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por sus comentarios y sugerencias.

<sup>2</sup> N. MAJLUF, L.E. WUFFARDEN, *Elena Izcue, Lima-Paris, Années 30*, París, Flammarion, 2008.

*El arte peruano en la escuela* parece haber sido producido cuando Elena Izcue y su hermana Victoria, trabajaban en el museo Víctor Larco Herrera,<sup>3</sup> tesis que nos parece lógica puesto que es Rafael Larco Herrera quien las anima a producirlo<sup>4</sup> y que, posteriormente, envía varios ejemplares a diferentes directores de museos en los Estados Unidos, Francia y España, con la finalidad de recabar comentarios sobre el trabajo de la artista estudiada.

La publicación de esta obra se realizó en París, con la ayuda y la supervisión editorial de Ventura García Calderón, un peruano muy reputado desde el punto de vista intelectual del París de los años 20.<sup>5</sup> En 1926, la casa editorial *Excelsior* publica los dos volúmenes preparados por la artista: el primero acabado el 22 de diciembre de 1924 y el segundo en 1925. Hay que precisar que se ha señalado la existencia de un tercer volumen que, al parecer, jamás fue publicado, quizás por razones de índole presupuestaria. Lo cierto es que, sea por observación directa o por meras noticias, Walter Hough, por ejemplo, conocía la existencia de ese tercer volumen que no ha llegado hasta nuestras manos, lo que corrobora el dato sobre su producción.<sup>6</sup>

Una de las preguntas que podría surgir es el porqué de su edición en la capital francesa. La respuesta puede contener varios ingredientes. Recordemos que la “mirada” de los artistas, intelectuales y todo aquel que se sintiera “moderno”, estaba dirigida hacia el centro artístico del momento. Tal como afirma Ramón Gutiérrez, la aspiración de las élites se hallaba en aproximarse lo más posible a Europa y, en lo cultural, preferentemente a la civilización francesa.<sup>7</sup> En el caso del Perú, precisamente, esa tendencia procede de las últimas décadas del siglo XIX, teniendo un claro ejemplo, en el plano arquitectónico, en el conjunto escultórico y urbanístico de la Plaza Dos de Mayo (Lima) y la posterior construcción de su entorno sumamente afrancesado. Pero además, en París, se vivía también una fascinación por el descubrimiento de aquello que resultaba “exótico” y que ayudaba a *definirse*

---

<sup>3</sup> Elena Izcue formó parte de la primera generación ingresante a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Junto a su hermana Victoria, trabajaron para Víctor Larco Herrera, importante industrial y mecenas interesado por la arqueología, que fundó el Museo Víctor Larco Herrera que luego fue vendido al Estado Peruano en 1924 y donde hoy funciona el Museo de la Cultura Peruana.

<sup>4</sup> Cf. N. MAJLUF, L. E. WUFFARDEN, *Elena Izcue...*, pp. 19 y 23.

<sup>5</sup> N. MAJLUF, L. E. WUFFARDEN, *Elena Izcue, El arte precolombino en la vida moderna*, Lima, Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, 1999, p. 74.

<sup>6</sup> Incluso Walter Hough hace alusión, en la carta de agradecimiento que figura en las primeras páginas de la obra, sobre la organización de la publicación en tres volúmenes. Cf. Elena IZCUE, *El arte peruano en la Escuela*, París, Excelsior, 1926, vol. I, pp. D-E.

<sup>7</sup> Cf. R. GUTIÉRREZ, “La arquitectura academicista entre 1870 y 1914”, en *Arquitectura y urbanismo en Iberoamerica*, Madrid, Cátedra, 1997, p.404.

por oposición. De esta manera, por ejemplo, a fines del siglo XIX se empieza a publicar el *Journal de la Société des Américanistes*, que contenía diversos artículos sobre la producción artesanal en esta parte del mundo, así como teorías diversas sobre la emergencia de los diversos grupos humanos aquí asentados en el pasado. Esa fascinación queda resaltada incluso en el prefacio que Ventura García Calderón realiza para la obra de Izcue. Él afirmaba: "Europa fue nuestra obsesión, despreciábamos, un poco en tono de conquistadores, estos rezagos de la antigüedad"<sup>8</sup> -refiriéndose con ella a la peruana; pero que todo ello había sufrido un cambio desde hacía algún tiempo "[a] fuerza de recibir bellas obras documentadas impresas en los Estados Unidos, París o Berlín, el arte de los Incas se nos empieza a revelar como una cosa viviente, cuya tradición solamente se había interrumpido".<sup>9</sup> Es decir, los nuevos intereses europeos también podrían haber jugado un papel en la revaloración local de lo *propio*. Todo este contexto debe, además, ser encuadrado dentro del medio científico y cultural que dominaba Europa y que se sustentaba en una ideología etnocéntrica que buscaba justificar la existencia de países "más civilizados" y, por ende, más aptos para gobernar a los *otros*.<sup>10</sup>

En el terreno del arte moderno europeo, todo este entorno condiciona la aparición del Primitivismo como una especie de reacción contra el racionalismo dominante en las ciencias exactas y las sociales, así como en la política; oponiéndose además al academismo pictórico. Esta tendencia, tal como lo explica Rhodes:

se inscribe en un contexto donde los artistas utilizan los objetos llamados primitivos como modelos de elaboración para sus propios trabajos, práctica que comienza en la primera década del siglo XX en Francia, Alemania, para luego propagarse rápidamente a través de toda Europa y los Estados Unidos.<sup>11</sup>

Así, esta valoración positiva y deseada del estado de "primitivo" en el que algunos pueblos "lejanos" -aunque no siempre geográficamente como precisaremos luego- vivían, sumada a la evolución de ciencias como la arqueología; permitieron que progresivamente se vaya elevando de categoría los objetos producidos por estos grupos humanos, hasta

---

<sup>8</sup> "L'Europe a été notre hantise, nous méprisions un peu en conquérants ces fariboles locales "Préface". V. GARCÍA VENTURA, en E. IZCUE, *El arte peruano...*, vol. I. Traducción personal.

<sup>9</sup> "A force de recevoir de beaux ouvrages documentaires imprimés aux États-Unis, à Paris ou à Berlin, l'art des Incas nous est apparu comme une chose vivante, dont la tradition est seulement interrompue". *Ibidem*. Traducción personal.

<sup>10</sup> P. RIVIALE, *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821-1914)*, Lima, IFEA, 2000, pp. 347 y ss.

<sup>11</sup> C. RHODES, *Le primitivisme et l'art moderne*, París, Thames & Hudson, 1997, p. 7. Traducción personal.

introducirla lentamente en la de “objetos de arte”, aunque –idea que compartirá Izcue– todavía en su estadio más temprano o “infantil”. De allí lo estratégico de la elección del lugar de publicación, debido a la ebullición ideológica-artística que permitiría una mejor comprensión, difusión y quizás el catapultar de la obra de Izcue.

### **La educación a través del arte: identidad y utilidad**

Con relación a los dos volúmenes conocidos, el tiraje fue impresionante para la época, pues se estima en diez mil libros,<sup>12</sup> los que contienen las apreciaciones hechas por algunos estudiosos que recibieron la obra, las que se pueden leer en las primeras páginas de la publicación en inglés, francés y también español.

En el segundo volumen, encontramos, además, algunas notas de la artista donde explica la posibilidad de la aplicación de los diseños prehispánicos en la producción industrial. Todo esto nos lleva a suponer que el propósito de Larco y de Izcue, fue el de promover esta obra no sólo en el Perú, sino también en el extranjero, de manera que los diseños precolombinos pudieran jugar un doble rol: en el país, educar a los niños y fomentar a través del arte, conciencia sobre su identidad nacional. De hecho, Izcue lo señala en la dedicatoria “Al Maestro”, contenida en la primera parte del segundo cuaderno:

Invocamos los sentimientos patrióticos del Maestro, para cooperar en el propósito de inculcar a sus alumnos el amor al dibujo peruano, inspirándoles, con su palabra elocuente y sugestiva, todo el orgullo con que los peruanos debemos amar las cosas que forman parte de nuestro más antiguo y admirable patrimonio artístico.<sup>13</sup>

Pero además la artista comprende que, de cara al público general, la utilización de motivos decorativos o de un lenguaje visual propio, es necesario para reconocerse y diferenciarse con relación a “los otros” (el mundo) y, de esta manera, logra fortalecer su propia pertenencia nacional. Y que, en el extranjero, su aplicación permitirá conocer mejor el arte fascinante de los antiguos peruano y, quizás hasta el de sus contemporáneos populares; razón por la cual ella utiliza como mecanismo las artes decorativas, tan en boga en aquella época.

Su convicción sobre esta doble función que puede cumplir la enseñanza del arte precolombino no desaparece con el paso del tiempo, sino todo lo contrario: esta se refuerza, de manera tal que, a su retorno al país, ella sostiene delante del gobierno su argumento con estas palabras:

---

<sup>12</sup> Cf. N. MAJLUF, L. E. WUFFARDEN, *Elena Izcue, Lima- Paris...*, p. 23.

<sup>13</sup>E. IZCUE, *El arte peruano en la escuela*, Paris, Excelsior, 1926, vol. II, p. 2.

Considerando que nuestro arte antiguo es una verdadera fuente donde nos debemos inspirar y tomar de ella con una debida preparación artística y práctica la enseñanza que bien orientada embellecerá la vida, impulsará las artes industriales, las artes manuales aplicadas y las artes populares, en muchas especializaciones que abrirán nuevas carreras a los estudiantes.

No debemos contentarnos con que el arte peruano antiguo, el más grandioso y original de toda América, permanezca solamente admirándose en los Museos. *Debemos incorporarlo en nuestra vida diaria, acercarlo a nosotros y si nos inspiramos en él obtendremos el verdadero arte propio de nuestra época como una afirmación de nuestro nacionalismo.*<sup>14</sup>

El ejemplar que consultamos para realizar este trabajo es aquel que fue donado a l'Union Centrale des Arts Décoratifs de París, tal como pudimos corroborar en las primeras páginas de cada volumen consultado, donde se consigna "don de l'auteur" (donación del autor). Es evidente que Larco e Izcue soñaron esta obra como un mecanismo para el desarrollo de las artes decorativas básicamente en el país. Él, precisamente, en la presentación del primer cuaderno dedicado "Aux enfants péruviens" ("A los niños peruanos"), señala estos motivos de la civilización aborígen extraídos por Izcue:

los preciosos elementos que ofrece en este libro a la escuela peruana, y que han de ser ventajosamente aprovechados también en el campo industrial.<sup>15</sup>

Pero, más adelante, Larco reafirma el ideal patriótico del libro al precisar:

Ella, con clara visión y 'penetrando hasta el alma' del maravilloso arte que ha cautivado su espíritu, no quiere dejar morir lo que el hombre está en el deber de conservar para su historia, *por interés patriótico* y para embellecer su vida.<sup>16</sup>

La función cívica dada al libro queda así clara. Asimismo, es interesante ver -a través de los comentarios de Izcue y de su mecenas- el valor dado a los objetos de arte precolombino como "artísticos" y no sólo como objetos etnográficos.

### **Comentarios incluidos en *El arte peruano en la escuela***

El primer cuaderno de *El arte peruano en la escuela* contiene en las primeras páginas, las cartas de felicitación y agradecimiento enviadas por diferentes conservadores -generalmente jefes de secciones de importantes

---

<sup>14</sup> Cf. N. MAJLUF, L. E. WUFFARDEN, "Propuesta al Gobierno Peruano", en *Elena Izcue. El arte precolombino en...*, Archivo Izcue, 27 marzo de 1940, caja 2, B.1, p. 319.

<sup>15</sup> E. IZCUE, "A los niños del Perú", en *El arte peruano...*, vol. I, p. A.

<sup>16</sup> *Ibid.*

museos- que recibieron la obra. Es interesante constatar que el selecto grupo de intelectuales estuvo constituido por conservadores de los departamentos de Antropología, Etnografía o Etnología, salvo el caso de José Ferrandiz, jefe de la Sección Americana del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Esto nos demuestra la progresiva valoración artística que se va otorgando a los objetos precolombinos o procedentes de otros grupos humanos ajenos al europeo. Recordemos que, por poner sólo un ejemplo del caso francés, si miramos sólo algunas décadas atrás de los años 20 del siglo pasado, varios objetos prehispánicos procedentes del Perú, fueron depositados en el Museo etnográfico de Trocadéro, fundado en 1879, luego de la Exposición Universal de 1878. Como explica Riviale, en ese momento, “las colecciones presentadas ilustraban una visión de la arqueología americana que se quería más científica y donde las consideraciones estéticas eran dejadas de lado”,<sup>17</sup> todavía.

Las respuestas fueron incluidas, quizás como una forma de reforzamiento del valor intelectual de la publicación y legitimación, por ende, de la misma, en las primeras páginas del primer cuaderno publicado por Izcue. Entre las que figuran, notamos que en el caso de Walter Hough, etnólogo americano que en aquel entonces ostentaba el cargo de conservador en jefe de la Sección de Antropología del Smithsonian Institution- United States National Museum; ya se reconocía un valor artístico en este tipo de arte, condicionado por la cosmovisión de las poblaciones productoras, deslindando la visión de los científicos de algunos años atrás, con la de sus contemporáneos y, particularmente, la suya propia:

Etnólogos de la pasada generación coleccionaron objetos que ilustraron la cultura material de grupos de la Humanidad, más desde el punto de vista de su aspecto material, de la forma y del goce que proporcionan dichos objetos, que de su valor artístico.<sup>18</sup>

Sin embargo, una contradicción aparece en la valoración expuesta por Hough, ya que si bien hace alusión al significado iconográfico subyacente en los diseños realizados por hombres pretéritos, nuevamente lo traslada a la categoría de “arte decorativo”, líneas abajo:

*Los símbolos, que tanto significado tuvieron para nuestros antecesores, se convierten en pequeñas curiosidades con las que nos divertimos en formar dibujos sin significado alguno. En diversos lugares afortunados del mundo, como, por ejemplo, el Perú, los hermosos dibujos decorativos que provienen de edades anteriores no se han perdido [...]*

---

<sup>17</sup> M. F. FAUVET-BERTHELOT, D. LAVALLÉE (Comisarias), *Ancien Pérou. Vie, pouvoir et mort. Musée de l'Homme Mai 1987-Janvier 1988*, Paris, Nathan, 1987, p. 19.

<sup>18</sup> E. IZCUE, *El arte peruano...*, pp. D-E.

Altamente encomiable es el esfuerzo de la artista Elena Izcue de llevar nuevamente el *arte decorativo del antiguo Perú* al conocimiento de los jóvenes estudiantes de esa república. Los tres volúmenes que ella ha preparado para el uso de las escuelas del Perú revelan las admirables fuentes del *arte peruano antiguo*. Dicho trabajo no solamente contribuirá a los recursos de los niños peruanos, sino también a aquellos de la ciudad en general. En esta época prosaica, especialmente, el valor económico de estos dibujos es de gran importancia [...].<sup>19</sup>

Queda claro, también, que para él como para otros conservadores, el valor de la obra de Elena Izcue recae en dos aspectos: su función educativa y aquella comercial, que viene de la mano con las posibilidades que brinda para su aplicación en la industria. Así, la modernidad –que para él puede hacer perder de vista el arte nativo de un pueblo–<sup>20</sup> en este caso, puede jugar un rol efectivo en el desarrollo económico de un pueblo, visión fuertemente visionaria para su época.

Por su parte, T. A. Joyce, quien trabajó desde 1902 en la Sección de Etnografía del British Museum y que, al momento de la recepción de *El arte peruano en la escuela*, se desempeñaba en la Sección de Cerámica y Etnografía, era un investigador especializado en la arqueología de América Central y sobretodo del mundo Maya.<sup>21</sup>

Él, en sus anotaciones sobre la obra en cuestión, tiende una línea de continuidad histórica entre el hombre presente y el del pasado, quienes quedan unidos por el aprendizaje de un mensaje simbólico, artístico. No obstante, una vez más este investigador reafirma el carácter “decorativo” de las representaciones tomadas por Izcue de la alfarería o la textilera prehispánica:

Comprendo que el objeto de Ud. es enseñar a los *modernos artesanos cuánto pueden ellos aprender del pasado* ; enseñarles lo que se ha producido, en lo que se refiere al *dibujo decorativo*, por los *artistas de una pasada civilización*, e indicar las líneas sobre las que puede ser aplicado el conocimiento en esa for.<sup>22</sup>

Continúa Joyce marcando una distancia tácita entre el arte occidental y el inca y preinca, al que cataloga como procedente del “Perú primitivo”. Tal como explicaba Serge Gruzinski en los interesantes textos de la exposición *Planète Métisse to mix or not to mix*, realizada en el Musée du Quai Branly en

---

<sup>19</sup> E. IZCUE, *El arte peruano...*, vol. I, pp. D-E.

<sup>20</sup> “[...] Uno de los tristes resultados del progreso es que nosotros perdemos de vista nuestro último plano, que es nuestro propio arte nativo”. *Ibid.*

<sup>21</sup> *History of the collection and departement*. En The British Museum (Página web). [http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/departments/africa\\_oceania\\_and\\_americas/history\\_of\\_the\\_collection.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/departments/africa_oceania_and_americas/history_of_the_collection.aspx). Última consulta realizada en enero de 2012.

<sup>22</sup> E. IZCUE, *El arte peruano...*, vol. I, p. E.

el 2009, donde se exploraba esas dicotomías terminológicas aplicadas a la comprensión de la producción artística de diversas culturas que habían pasado por procesos colonizadores; la definición de *primitivo* viene dada a aquello que evoca la simplicidad y las experimentaciones propias de los orígenes, *de lo inicial*. Evidentemente, este concepto comporta una idea esencial opuesta a la de *civilización*, para la cual se utiliza como parámetro de medición, los criterios propios de la cultura clásica occidental.

Retornando a Joyce, el investigador señala:

En sus volúmenes suplementarios Ud. ha demostrado cómo este arte puede ser aplicado a las exigencias modernas –no solo cerámica y tejidos, sino también vidrios coloreados, losetas para pisos y marquetería. Toda la serie es excelente, y aparte de su importancia arqueológica, tendría un valor realmente práctico como la guía más sugestiva y luminosa para el artista moderno. Creo que ha estado Ud. verdaderamente afortunado hallando una artista que pueda interpretar tan fielmente el *espíritu del arte del Perú primitivo*.<sup>23</sup>

Desde el fin utilitario, queda claro que Joyce coincide con los beneficios que puede reeditar la “recreación” artística del pasado prehispánico en el Perú moderno. Elena Izcue también se orientó en dicha dirección. Así, en el segundo volumen podemos observar que *la plancha IV* propuesta por la artista, contiene una serie de alternativas prácticas (coberturas de libros, bordados, entre otros) que se podrían decorar con la iconografía propuesta por Izcue:

1. Motivo que puede ser bordado o pintado sobre la cobertura de un libro.
2. Cobertura de libro bordada a punto cruz. Los motivos copiados del arte peruano que pueden ser bordados con este mismo punto, son numerosos y variados.
3. Guarnición para mandil *que puede ser reproducida a color*.
4. Guarnición para cortinas confeccionadas, de preferencia, con telas nacionales.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> E. IZCUE, *El arte peruano...*, p. E.

<sup>24</sup> “Dessin des anciens péruviens, trouvé dans la céramique Nazca:

1. Motif pouvant être brodé ou peint sur une couverture de livre.
2. Couverture de livre brodée au point de croix. Les motifs copies de l’art péruvien, et pouvant être brodes avec ce même point, sont nombreux et varies.
3. Garniture pour tablier, pouvant être reproduite en couleur. Ce dessin a été fait pour donner avec le même motif mais, les pages antérieures en contiennent de plus beaux et de mieux appropriés pour garniture.
4. Garniture pour rideaux confectionnes, de préférence, avec des tissus nationaux. E. IZCUE, *El arte peruano...*, vol. II, pp. VI-IX. Traducción personal.



Fig. 1: Detalle extraído de la cerámica Nazca. Fuente: N. MAJLUF, L.E. WUFFARDEN, Elena Izcue. Lima-Paris..., p. 24.



Fig. 2: Aplicación decorativa dada al diseño Nazca. Fuente : N. MAJLUF, L.E. WUFFARDEN, Elena Izcue. Lima-Paris..., p. 24.

Concluye Joyce con una sugerencia dirigida a la artista y a su mecenas, la cual recae sobre el formato en que ha sido publicada la obra. Él sugiere que se difunda en volúmenes pequeños que tendrían más acogida entre el público por su mayor facilidad para acceder a ellos.

Por su parte, José Fernadiz y Francisco Álvarez Ossorio, director de la Sección Americana y Secretario del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, respectivamente, narran el camino seguido por Izcue para recopilar “la evolución de los motivos decorativos de la cerámica y de las telas del

antiguo Perú”,<sup>25</sup> para lo cual, tal como lo remarcan los académicos, recorrió museos americanos y europeos.

Otro estudioso que recibe la obra es el profesor Dr. Max Schmidt, etnólogo alemán, jefe de la sección sudamericana del Museo Etnográfico de Berlín. Schmidt era un gran conocedor de la realidad de América del Sur, puesto que desde 1901, viajó y estudio por las regiones de Paraguay y del Matto Grosso en Brasil; y, ya en 1918, lo encontramos como profesor de la cátedra de Etnología de la Universidad de Berlín.<sup>26</sup>

En su comunicación,<sup>27</sup> expresa una viva felicitación por el trabajo realizado por Izcue que, para él, cumple claramente una misión educativa que se manifiesta en dos direcciones vinculadas: la primera, en cuanto al conocimiento de un arte que él denominada “indígena” (¿acaso como sinónimo de “primitivo”?, sin embargo, en el texto no utiliza esa denominación), el cual forma parte de la herencia cultural de las nuevas generaciones de jóvenes peruanos; y, la segunda, el sentido práctico que se desprende del conocimiento de dicho arte, el cual abre las oportunidad de trabajo creativo en el ámbito del arte aplicado a la industria. Evidentemente, el reforzamiento de este segundo rol señalado en casi todos los conservadores, no tendría que ver únicamente con uno de los fines buscados por Izcue, sino también con el contexto de gran desarrollo visto en Europa de las artes decorativas.

Un último comentario contenido en la publicación es el realizado por Chas W. Mead, el cual, sin embargo, analizaremos líneas abajo por considerar la posible influencia de este intelectual en la elección de motivos contenidos en los cuadernos que conforman *El arte peruano en la escuela*

### **Influencias percibidas**

A nivel del lenguaje formal escogido por la artista, encontramos que, a pesar de la denominación inicial pensada para los cuadernos la cual era de “arte incaico”, la mayoría de los íconos empleados pertenecen al universo iconográfico de las culturas preincas como Paracas, Nasca (figs. 3 y 4), Moche y Chancay (figs. 5-6), apareciendo unas pocas asociadas también al mundo inca (figs. 7, 8 y 9). Queda clara aquí la influencia de los avances en el conocimiento arqueológico del Perú prehispánico, en el trabajo de la artista. Jorge Basadre explica que es precisamente el momento en que esta ciencia logra “[...] descubrimientos sensacionales de yacimientos antes no sospechados, [los que] ahondaron en el tiempo y en el espacio el horizonte

---

<sup>25</sup> Ver *op cit.*, p. D.

<sup>26</sup> MUSÉE BARBERO-PARAGUAY, <http://www.museobarbero.org.py/schmidt.htm>. Última consulta realizada en enero de 2012.

<sup>27</sup> E. IZCUE, *El arte peruano...*, vol I., p. F.

de las culturas pre-incas e hicieron resaltar la variedad y la importancia de sus remanentes”.<sup>28</sup>

En 1900 Max Uhle dirige excavaciones al sur de la capital, en el departamento de Ica, sacando a la luz la cultura Nazca entre 1900 y 1901, reputada por su fabuloso trabajo alfarero, de gran calidad técnica y riqueza iconográfica. Antes de él, fue Jules T. E. Hamy quien, según Kauffman Doig, el primero en difundir las imágenes de la cerámica Nazca. Para fines de esa década, el conocimiento de este desarrollo cultural, unido al número considerable de piezas pertenecientes a esta filiación es considerable, lo cual permite profundizar en el conocimiento de su iconografía.

Por otra parte, a fines del siglo XIX, el mismo arqueólogo alemán realizó investigaciones en el norte del país, trabajando en el descubrimiento de la cultura Moche, estudios continuados por Rafael Larco Hoyle. En la década siguiente, Julio C. Tello, emprende importantes trabajos en el sitio de Chavín de Huántar; y, pocos años después realiza excavaciones en el departamento de Ica, junto a Toribio Mejía Xesspe, dando a conocer el universo textil de Paracas. Cabe destacar que Tello no fue ajeno al pensamiento indigenista del momento, simpatizando además con el régimen político de Leguía, lo que lo llevó a trabajar incesantemente por revalorar el papel del hombre prehispánico y la autenticidad de sus expresiones culturales, en la cultura peruana.

Para el caso de Chancay, hay que precisar que este desarrollo cultural perteneciente al período de las Confederaciones y reinos (Estados regionales, 1000- 1450 d.C.) fue estudiado por Uhle hacia 1904, lo que permitió confirmar los descubrimientos realizados en la Necrópolis de Ancón. Así, si bien su iconografía no estaba lo suficientemente estudiada, a la época ya era conocida, lo que permitió que Elena Izcue la incluyera entre los motivos propuestos en sus cuadernos para ser copiados y apropiados por niños y artesanos.

Evidentemente, todo esto permitió un gran avance en el conocimiento del arte prehispánico, así como perfilar la comprensión de la evolución del hombre en la región de los Andes Centrales, lo que ayudó a tomar conciencia, de la ciencia demostrada por el pretérito indígena y de la historicidad del hombre peruano. Estos descubrimientos, entonces, robustecieron la idea de un gran pasado indígena y la necesidad de su reconocimiento.

Izcue vive todas estas divulgaciones arqueológicas pero, sobre todo, ella fue testigo de excepción de aquellas referidas al arte alfarero Moche (llamadas en ese momento “Proto Chimú”), a partir de los descubrimientos

---

<sup>28</sup> Jorge BASADRE, F. J. LÓPEZ ALFONSO, “La búsqueda de una interpretación de la realidad peruana”, en *Indigenismo y Propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Generalitat Valenciana, 1995, p. 18.

de Rafael Larco hacia 1925, no lejos de su explotación agrícola en Chicama. Precisamente, esa iconografía y aquella que pudo observar y copiar en los museos o colecciones a las que pudo acceder, le sirvieron para sus abundantes estudios a la acuarela.<sup>29</sup>



Fig. 3: Recipiente. Cerámica.  
Cultura Nazca (100 a.C.-600 d.C.).

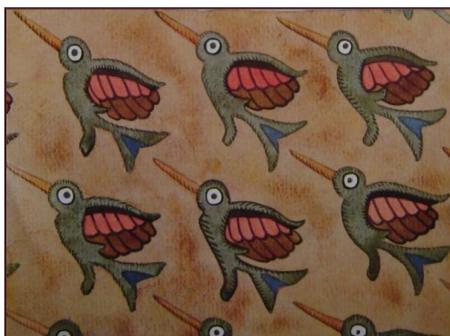
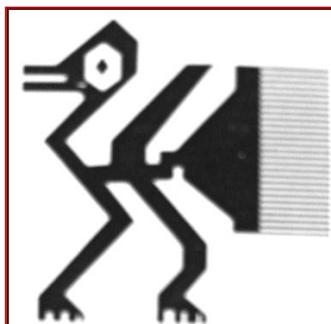


Fig. 4: Diseño extraído del segundo cuaderno de *El arte peruano en la Escuela*.  
Fotografía del ejemplar conservado en la Biblioteca del Musée des Arts  
Décoratifs à Paris, 2008. C.V.P.

---

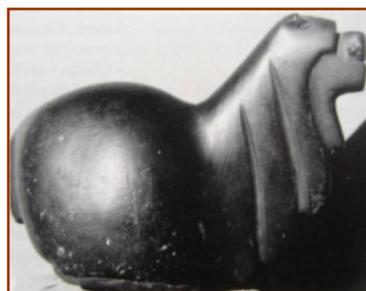
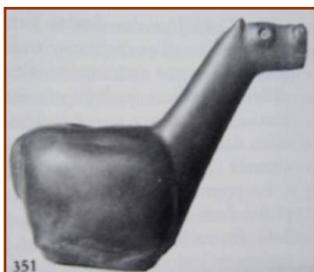
<sup>29</sup> Cf. *La influencia silenciosa de Elena Izcue* [En línea], *op. cit.*



Figuras 5 y 6: A la izquierda, tapiz Chancay. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), código 16920, [En línea], <<http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp>>.

Derecha: diseño contenido en *El arte peruano en la escuela*, vol. I.

Fuente: J. RUIZ DURAND, *Introducción a la iconografía andina 1. Muestrario de iconografía andino peruana referida a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno en Perú*, Lima, Ikono, 2004, p. 158.



Figuras 7 y 8: Conopas de llama et alpaca, respectivamente.

Fuente: M.F. FAUVET-BERTHELOT, D. LAVALLÉE (comisarios), *Ancien Pérou. Vie, pouvoir et mort*, Paris, Nathan, 1987.

Majluf y Wuffarden consideran que, tanto en sus acuarelas de estudio como en los motivos empleados en *El arte peruano en la escuela*, no existe ninguna intención de explicación del significado simbólico de la iconografía allí inserta (lo cual no significa que la desconozca completamente). Ello generaría, para los historiadores, una sensación de “falsa uniformidad” de los desarrollos culturales productores de dicha simbología, lo cual llevaría a construir la idea de una “[...] matriz cultural general y coherente que abole la heterogeneidad de los estilos del Perú precolombino y afirma, al mismo

tiempo, la existencia de un “arte peruano”, el cual actuaría como una herencia espiritual que generaría un fuerte sentido de historicidad.<sup>30</sup>

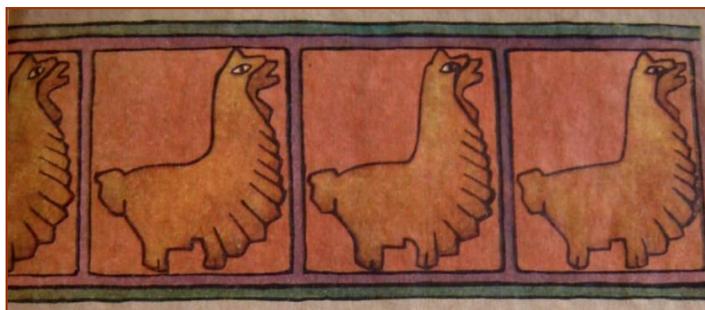


Figura 9: Detalle de la cobertura del primer volumen de *El arte peruano en la escuela* con posible diseño de alpaca.  
Fotografía del original, 2008. C. V.P.

Este punto de vista nos parece válido. Es evidente que la finalidad didáctica de la obra de Izcue está en generar un sentimiento de afirmación nacional en los infantes, a través del arte. Elena Izcue no busca instruir, de manera detallada, sobre los avatares de la historia de nuestro país ni sobre cada grupo humano que lo habitó y del cual pudo ella tener noticias; más bien lo que ella buscó fue aportar una enseñanza cívica, que se apoyara en la toma de conciencia de nuestro pasado histórico y de su valor, para así ayudar en la formación de una conciencia nacional sólida desde los tiernos años. Y es sintomático que ella utilice iconografía precolombina –no hay referencias al arte virreinal en *El arte peruano en la escuela*–, lo cual nos hace pensar que tuvo una simpatía –quizás no militante (por no pertenecer al grupo de artistas cercanos a Sabogal, ni a los círculos de discusión ideológica existentes) pero no por ello menos relevante– con el pensamiento indigenista, motivo por el cual creemos que podríamos definirla como una “indigenista vanguardista”, tomando un concepto propuesto por Cynthia Vich<sup>31</sup> para la literatura, pero perfectamente aplicable a Izcue, la cual siempre propone problemas en cuanto a su catalogación.

Para nosotros, el hecho de emplear esos motivos tiene que ver con el deseo de la artista de crear un sentimiento de identificación con aquel elemento que es diferencial del peruano, con relación a otras nacionalidades latinoamericanas. Así, Izcue muestra un universo imaginario que,

<sup>30</sup> N. MAJLUF, L. E. WUFFARDEN, *Elena Izcue. Lima-Paris...*, p 22.

<sup>31</sup> Cynthia VICH, *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

inculcándose de manera sistemática, jugaría un rol de fijación y de creación de un sentido de pertenencia particular. Entonces, bajo esa premisa, cabría preguntarse si acaso la artista no introdujo, dentro de sus objetivos, la realización de un trabajo iconológico, idea que se refuerza al estudiar su trabajo pictórico, de fuerte temática indigenista, lo que nos llevaría a verla influenciada por los lineamientos políticos e ideológicos de su tiempo, en nuestro país.

Ahora bien, otra posible influencia de la obra de Izcue sería aquella de Charles (Chas) W. Mead denominada *Conventionalizes figures in ancient peruvian art* (1916).<sup>32</sup> Mead, conservador de Etnología del American Museum of Natural History, Department of Anthropology,<sup>33</sup> fue otro de los investigadores que remitió sus comentarios a Larco e Izcue luego de la lectura de la obra remitida. Este estudioso tenía gran experiencia con temas concernientes al Perú prehispánico, pues entre sus trabajos encontramos estudios sobre el arte, la música y la historia de los Incas, en títulos como: *The peruvian mummies and what they teach* (1907), *Conventionalized figures in ancient peruvian art* (1916), *The musical instruments of the Inca* (1924), entre otros.

Él encuentra que la obra será fuertemente útil para el mundo industrial del diseño y para “[...] crear un arte nacional para el Perú”.<sup>34</sup> De aquí deducimos, entonces, que a los ojos de algunos, no existía “un arte original del Perú” y, nos planteamos la pregunta ¿qué era para aquellos hombres y mujeres, el “arte original” de una nación? ¿Acaso aquel que recogía, únicamente, los valores del período prehispánico?

Pero lo interesante con relación a Mead es que algunos de los diseños contenidos en su publicación, aparecen reproducidos casi idénticamente en *El arte peruano en la escuela*. La obra de Mead, *Conventionalizes figures in ancient peruvian art* forma parte de la colección de los *Anthropological papers of The American Museum of Natural History* y, según explica Mead en el prefacio, la mayoría de los motivos iconográficos analizados, fueron trabajados hacia el año 1905 por M.D.C. Crawford, a partir de la

---

<sup>32</sup> *Conventionalized figures in ancient peruvian art*, Anthropological papers of the AMNH. Vol. 12, New York, 1916, vol XII. Version consultada en internet: American Museum of Natural History, Department of Library Service, [En línea], <http://hdl.handle.net/2246/167>, [consultada el 20 de marzo 2009]. Traducción personal. Esta obra aparece señalada en el artículo de Paul RIVET de 1920, “Bibliographie Américaniste”, inserto en el Journal de la Société des Américanistes, Año 1920, Vol. 12, V. 12, pp. 287-331, en, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1928\\_num\\_20\\_1\\_3656](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1928_num_20_1_3656). Última consulta de enero de 2012.

<sup>33</sup> Charles W. Mead fue curador de la sección de South American Archaeology entre 1912 y 1925 en dicha institución, Cf. <http://research.amnh.org/anthropology/staff/curadors>. Última consulta realizada en enero de 2012.

<sup>34</sup> E. IZCUE, *El arte peruano...*, vol. I. p. F.

observación de las antiguas técnicas textiles peruanas. Sin embargo, Mead no reprodujo únicamente los motivos percibidos en la textilería, sino que alargó sus fuentes hacia el mundo de la cerámica. En ese sentido, él explica que casi todos los diseños provienen de la colección resguardada en el American Museum of Natural History, salvo algunas contadas excepciones. Esta obra es útil, además, para comprender el desarrollo sufrido por la arqueología a fines del siglo XIX e inicios del XX, lo cual determinaba la comprensión del desarrollo cultural del hombre en el espacio andino central.

Pero es conveniente remarcar algunas diferencias y coincidencias con la obra de Izcue. Mead utiliza la denominación de “arte peruano antiguo”, la cual estaba menos generalizada que aquella empleada por Izcue de “Arte peruano” para referirse únicamente -al menos en su obra eso se denota- al arte prehispánico. La similitud viene dada por la comprensión compartida de que recuperar el arte del pasado prehispánico, ayudaría a encontrar una identidad propia -al menos en el arte para Mead-, a los peruanos contemporáneos a su época.

La importancia *in crescendo* de las artes primeras en la formación artística, no era algo ajeno a Mead, puesto que tal como él mismo explica en su obra, era importante el número de estudiantes de escuelas de arte que iban a los museos para admirar y copiar los diseños hallados en las piezas textiles y alfareras exhibidas en el museo.<sup>35</sup> Este interés, para nada anodino, estaba vinculado a las posibilidades que brindaban las artes primeras para su aplicación en las rehabilitadas, por aquel entonces, artes decorativas; pero además, ello coincide con la incorporación de éstas últimas en los planes de estudio de las academias de arte en Europa y los Estados Unidos, tal como explica Majluf.<sup>36</sup>

Viniendo ya sobre las coincidencias iconográficas, entre algunos motivos que hemos podido determinar idénticos en ambas obras, figuran por ejemplo el diseño del pescado, o similares como el caso de las aves, elementos comunes en las representaciones prehispánicas. En el primer caso, el diseño conocido como *interlocks fishs* -el cual aparece repetidas veces en textiles- consiste en dos peces entrelazados ubicados en direcciones opuestas.<sup>37</sup> Como podemos ver, este motivo es el que incorpora Elena Izcue entre aquellos que figuran en el primer cuaderno de *El arte peruano en la escuela*:

---

<sup>35</sup>Cf. C. MEAD, *Ibid.* p. 205. Traducción personal.

<sup>36</sup> Cf. Elena Izcue. *Lima-Paris...*, p.27.

<sup>37</sup> Cf. *Íbid.*, p. 17.

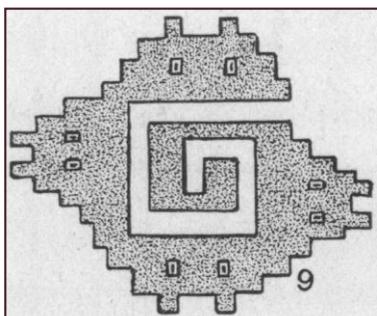


Fig. 10: Extraído de la *plancha I: The fish*, figura 9.  
Fuente: C. MEAD, *op. cit.*, p. 207.

Señala Mead: "Aquí encontramos un diseño consistente en cuatro cabezas de peces con un detalle blanco en el centro".<sup>38</sup>



Fig. 11: Elena Izcue. Diseño extraído del primer libro de *El arte peruano en la escuela*. Fotografía del original. C.V.P.

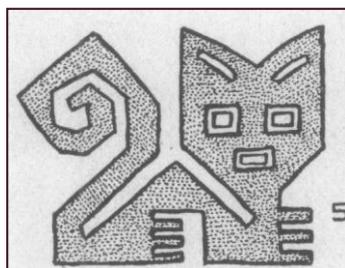


Fig. 12: Diseño extraído de la *plancha V: The cats*, figura 5.  
Fuente: C. Mead, *op. cit.*, p. 206.

<sup>38</sup> "Here we have a design consisting of four colored fish heads with a fret in white in the center", *Ibid.*, p. 206. Traducción personal.

Señala Mead: “Encontradas en la región de la costa, a 50 millas de Lima”. Y luego de señalar su recurrencia en la tapicería, explica:

Los peruanos, al igual que otras gentes primitivas, cuando representan una animal, muestran algunas características prominentes del mismo. En estas figuras de gatos, vemos los hombros levantados, lo cual es común en la familia de este tipo de animales.<sup>39</sup>

El mismo diseño lo encontramos al final de la introducción al segundo cuaderno de la obra analizada de Izcue:



Fig. 13.

Fuente: N. MAJLUF, L.E. WUFFARDEN, *Elena Izcue. Lima-Paris...*, p. 25.

Finalmente, para el caso de las aves, una vez más encontramos similitudes. Chas Mead explica que son motivos recurrentes - aparecen representados en textiles, cerámica, metales, madera o las piedras-. Además, el ave, como motivo decorativo, sufre menos degeneración en la evolución del proceso de representación, según la conclusión a la que arriba Mead; de manera que, en comparación a los motivos antes citados o, incluso la figura humana, no parece haber existido jamás una etapa donde uno de sus atributos no haya facilitado su identificación casi inmediata. Es en este punto en donde él caracteriza -como también lo hizo Izcue- este arte como invadido por las formas “puramente geométricas”, quizás por la influencia de la cestería<sup>40</sup> que él pretende descubrir como base de las formas privilegiadas por estos hombres. De allí que Izcue, por ejemplo, coloque hojas en cuadrícula para que sus destinatarios puedan repetir una y otra vez el motivo propuesto y facilitar su aprendizaje, lo que confirma su visión del arte prehispánico, como “infantil” por *premier*:

---

<sup>39</sup>“Figs. 4-14 are found in the coast region within fifty miles of Lima. Figs. 4 and 5 are common forms in tapestry. In common with other primitive peoples, the Peruvians, when representing an animal form show some prominent characteristic of that animal. In these cat figures we see the raised black common to the cat family”. *Ibid.*, p. 211. Traducción personal.

<sup>40</sup>Cf. *Ibid.*, pp. 209-210.

aprovechar la facilidad instintiva con que el niño domina en el dibujo los elementos primitivos que caracterizan el Arte de los antiguos peruanos.<sup>41</sup>

Pero además, considerando la voluntad de la artista de hacer “moderno” y vigente nuevamente este arte, ello la lleva a proponer el uso de colores vivos para generar una apariencia agradable y, por qué no decirlo, hasta comercial; así, el uso de la estilización geométrica también respondería al hecho de que es la fórmula admitida para transformar lo tradicional en moderno, a la época.

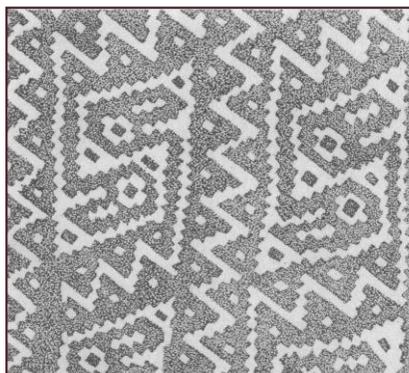


Fig. 14: Diseño extraído de la plancha III: *The birds*, figura 10.  
FUENTE : C. MEAD, *Íbid.*, p. 212.

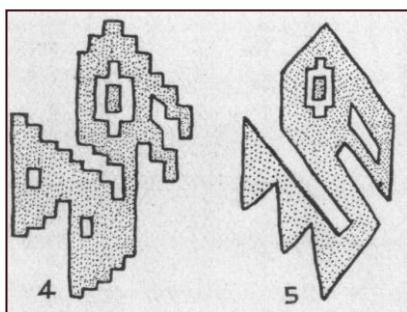


Fig. 15: Diseño extraído de la plancha IV: *The birds*. Figuras 4 et 5. I  
Fuente: C. MEAD, *Íbid.*, P. 215.

<sup>41</sup> E. IZCUE, *El arte peruano en ..., op. cit.*, vol. II, p. I. La cursiva es nuestra.

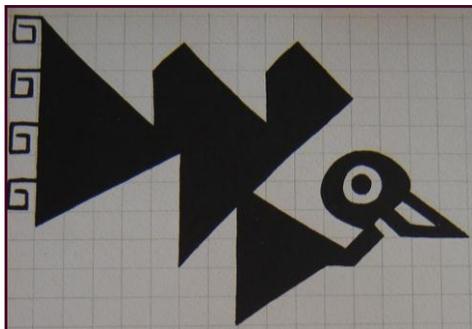


Fig. 16: Diseño extraído del primer cuaderno de *El arte peruano en la escuela*.  
Foto del original. C.V.P, 2008.

Hay que agregar que tal como hemos constatado, muchos de los diseños contenidos en la obra de Mead, luego los encontramos (¿quizás fueron tomados de allí, también?) en los estampados realizados en seda, diseños planteados por Elena Izcue entre los años 1928-38, es decir durante su estancia en el extranjero, cuando la encontraremos trabajando para casas de moda reputadas como la Maison Worth.

Entonces, podríamos concluir que existen dos posibilidades vistas las semejanzas halladas, las mismas que no se excluyen entre sí:

- 1) O, Elena Izcue conoce el libro *Conventionalized figures in ancient peruvian art* antes de la realización de *El arte peruano en la escuela*, de manera que retoma los diseños para usarlos en su obra.
- 2) O, como repite Charles W. Mead, son motivos tan recurrentes que pueden ambos haberlos conocido y, de allí, las coincidencias.

Sea cual fuera la verdad sobre dichas coincidencias, lo cierto es que Elena Izcue supo emplear la iconografía precolombina para hacerla útil en el presente. Si bien el valor originario de ésta no fue únicamente de tipo decorativo; Izcue supo explotarlo en esa vertiente del arte. El auge de las artes decorativas -otrotra consideradas "menores"- lo encontramos en el mundo moderno de fines del siglo XIX, cuando Europa recibe las influencias del arte japonés y desarrolla el orientalismo. Nos encontramos pues, frente a la revaloración de las llamadas "artes exóticas", caracterizadas por la geometrización de la ornamentación y la utilización de colores fuertes, puros, los cuales fueron rápidamente adoptados por el arte moderno, inmerso en el espíritu de progreso y de ruptura de la época. Como señala Klein, la inspiración moderna presente en las artes decorativas, supuso frecuentemente, el retorno a las tradiciones más

antiguas.<sup>42</sup> Es de esta manera que podemos comprender el acercamiento de los artistas occidentales hacia el mundo de las *arts premiers*, a la época, *primitivas*.

Precisamente, una de las características de las artes decorativas es que toma los motivos y los aísla de su contexto original, transformando los diseños en objetos curiosos, listos para ser expuestos o copiados, sin tener en cuenta su sentido ritual o sagrado.<sup>43</sup> Esta práctica se hace evidente en el segundo cuaderno de *El arte peruano en la escuela*, el que prefigura la producción artística que realizaría la artista en el mundo del diseño, años más tarde.

La denominada “simplicidad” de las formas que acusa el arte en su “etapa primitiva” o “infancia”, es un concepto manejado por los críticos de arte y artistas de la época. En ese sentido Pérez Reinoso, en un artículo publicado en el *Mercurio Peruano*, concluye que nuestro arte autóctono sólo puede incorporarse en el arte moderno como “[...] valor de complementación, vale decir de ornamentación de superficialidad”.<sup>44</sup>

### **Una consideración final: primitivismo artístico vs. sentido de conciencia nacional**

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí, queda una pregunta por plantearnos ¿acaso el primitivismo influyó directamente en la obra de Izcue? Para ello debemos retornar sobre el concepto de *primitivo*. Esta categoría, contrariamente a lo que a simple vista podría parecer, no estuvo únicamente aplicada a los grupos humanos *ajenos* –por lejanos– al mundo occidental: incluso ahí, podíamos encontrarlos. Es así que los paisanos, los niños, los locos e incluso las mujeres, es decir, todo aquel que era considerado “rudimentario”, “menos evolucionado” en relación a la *madurez otorgada por la civilización*, cabía dentro de esta clasificación; donde incluso debemos incluir a aquellos que eran testigos de su propio pasado o, dicho de otro modo, que lo perpetuaban de manera casi idéntica, según se entendía. Entonces, aplicado al caso peruano, evidentemente los indígenas contemporáneos a Izcue –donde encontrábamos un grueso de artesanos–, entraban dentro de lo que serían “los propios primitivos”. Sin embargo, habría que diferenciar entre *primitivo* y *primitivismo* como corriente artística, la cual, es mucho más probable que haya sido conocida, directamente, por Izcue y su hermana Victoria recién tras su viaje a Europa; razón por la que

---

<sup>42</sup> Cf. D. KLEIN, A. GRUBER (dir.), “Art Déco y Funcionalismo”, en *Summa Artis. Historia General del Arte. Segunda parte Del Neoclasicismo al Art Déco*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, vol. XLVI-II p. 496.

<sup>43</sup> P. CABANNE, *Encyclopédie Art Déco*, Paris, Aimery Somogy, 1986, p.27.

<sup>44</sup> R. PÉREZ REINOSO, “El sentido del Arte Americano”, en *Mercurio Peruano*, 1926, número 94-96, p. 285.

habría ésta habría influido recién en su obra posterior y no así en *El arte peruano en la escuela*, ya que este fue elaborado aún cuando la artista estaba en el país. Pero, eso no excluye de ninguna manera el influjo que debió recibir la artista del ambiente intelectual de la década del XX peruano, donde el Indigenismo, jugó un papel trascendental en la valoración dada al aborigen. Así, Elena Izcue mira hacia sus *propios primitivos*, aquellos que pertenecen a su propia historia, es decir, los indígenas, comprendiendo que si bien ella no es una descendiente directa de ese pasado indio, ella, mestiza, recibe toda la herencia cultural y biológica procedente de ellos.

Ciertamente, ella no piensa más en ese indígena como hasta entonces se le había caracterizado, como lo dice Ventura García Calderón: un habitante de esas “soledades glaciares”, bajo el yugo del alcohol y de la servidumbre; y, en condiciones de higiene inverosímiles, que mantenía dormido en la memoria de la raza, los saberes de sus antepasados”;<sup>45</sup> sino todo lo contrario: al recuperar su arte, se lo “devuelve” modernizado para que este lo perpetúe a través de las manifestaciones artísticas pluriseculares que realiza en sus regiones; y, por otro lado, refuerza su autoestima racial y cultural -por añadidura- al darle un carácter nacional a los diseños de sus antepasados e introducirlos, reivindicados, en la actualidad. Así, juega un rol en el reconocimiento y fortalecimiento de la identidad local, ideal que se deja leer entre las primeras líneas de su dedicatoria a los lectores, titulada “Amiguito lector”:

El Perú fue grande y poderoso, puede volver a serlo cuando tú quieras, por la obra de tu corazón, de tus brazos y de tu cerebro.<sup>46</sup>

Así, debemos concluir afirmando que el arte de Elena Izcue toma el arte simbólico del Perú antiguo, lo transforma en decorativo y, con el tiempo, espera se convierta en útil, casi como un catálogo iconográfico, aplicable al mundo de las artesanías.

## Bibliografía

- BASADRE, Jorge, “La búsqueda de una interpretación de la realidad peruana”, en LÓPEZ ALFONSO, J.F., *Indigenismo y Propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”: Generalitat Valenciana, 1995.
- CABANNE, Paul, *Encyclopédie Art Déco*, París, Aimery Somogy, 1986.

---

<sup>45</sup> Cf. “Prefacio”. V. GARCÍA CALDERÓN, en E. IZCUE, *El arte peruano...*, vol. I.

<sup>46</sup> Cf. E. IZCUE, *op. cit.*, vol. II, p. 3.

- GUTIÉRREZ, Ramón, "La arquitectura academicista entre 1870 y 1914", en *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1997.
- IZCUE, Elena, *El arte peruano en la Escuela*, vols. I y II, París, Excelsior, 1926.
- KLEIN, Dan, "Art Déco y Funcionalismo", en *Summa Artis. Historia General del Arte. Segunda parte. Del Neoclasicismo al Art Déco*, vol. XLVI-II, GRUBER, Alain (dir.), Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- MAJLUF, Natalia, Wuffarden, Luis Eduardo, Elena Izcue, Lima-París, *Années 30*, París, Flammarion, 2008.
- \_\_\_\_\_, Elena Izcue, *El arte precolombino en la vida moderna*, Lima, Fundación Telefónica, 1999.
- MEAD, Charles, "Conventionalized figures in ancien peruvian art", en *Anthropological papers of the AMNH*, vol. 12, New York, 1916, vol. XII. Versión consultada en internet: American Museum of Natural History, Departement of Library Service. <http://hdl.handle.net/2246/167>. Consultada el 20 de marzo 2009.
- PÉREZ REINOSO, Ramiro, "El sentido del Arte Americano", en *Mercurio Peruano*, (94-96), 1926.
- RHODES, Colin, *Le primitivisme et l'art moderne*, París, Thames & Hudson, 1997.
- RIVALE, Pascal, *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821-1914)*, Lima, IFEA, 2000.
- FAUVET-BERTHELOT, Marie France, LAVALLÉE, Danièle, *AncienPérou. Vie, pouvoir et mort*, Musée de l'Homme, Mayo 1987-Enero 1988, Paris, Nathan, 1987.
- THE BRITISH MUSEUM, *History of the collection and departement*. Página electrónica: [http://www.britishmuseum.org/the\\_museum/departments/africa\\_oceania\\_and\\_america\\_s/history\\_of\\_the\\_collection.aspx](http://www.britishmuseum.org/the_museum/departments/africa_oceania_and_america_s/history_of_the_collection.aspx). Consulta realizada el 30 de enero de 2012.
- MUSEO BARBERO-PARAGUAY, <http://www.museobarbero.org.py/schmidt.htm>. Consultado el 30 de enero de 2012.
- RIVET, PAUL, "Bibliographie Américaniste", en *Journal de la Societé des Américanistes*, vol. 12, 1920.  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_00379174\\_1928\\_num\\_20\\_1\\_3656](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_00379174_1928_num_20_1_3656). Consultado el 30 de enero de 2012.
- RUIZ DURAND, Jesús, *Introducción a la iconografía andina 1. Muestrario de iconografía andino peruana referida a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno en Perú*, Lima, Ikono, 2004.
- VICH, Cynthia, *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.