

Estudios de arte peruano en cátedras de secciones Letras e Historia, de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras (1931-1937)

Studies of Peruvian Art in Chairs of the Letters and History sections, of the Faculty of Philosophy, History and Letters (1931-1937)

Marco Antonio Caparó Aragón

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: marco.caparo@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8167-7061>

RESUMEN

El objetivo de la investigación es la revisión bibliográfica para evidenciar que los estudios de arte peruano eclosionaron con la influencia de las cátedras de las secciones: Letras e Historia (1931-1935) de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La metodología de análisis sigue la propuesta de la historiografía del arte, diseminada por Hermann Bauer. En los resultados se registra que las obras teóricas de José de la Riva-Agüero, Rebeca Carrión Cachot y Julio César Tello buscan narrar la historia artística nacional a partir de metodologías científicas sustentadas en las disciplinas arqueológica e histórica. De esta manera, se buscó narrar la historia artística nacional desde la grandeza del arte desarrollado en el Antiguo Perú, el arte Virreinal y el arte Republicano. Las fuentes consultadas corresponden al archivo Histórico Domingo Angulo de una universidad local, libros, revistas (1930-1937), y estudios críticos de intelectuales de la época y contemporáneos. La conclusión presume asumir que en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras, dentro del arco cronológico 1931-1937, se gestionaron las condiciones necesarias para desarrollar la importancia de las artes plásticas pretéritas para proponer nuestra historia artística como un proceso que inició con las culturas del Perú Antiguo.

Palabras clave: Cátedras; Historia; Arte Peruano; Estudios; Análisis.

ABSTRACT

The objective of the research is the bibliographic review to show that the studies of Peruvian art flourished with the influence of the chairs of the sections: Letters and History (1931-1935) of the Faculty of Philosophy, History and Letters of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. The analysis methodology follows the proposal of the historiography of art, disseminated by Hermann Bauer. The results record that the theoretical works of: José de la Riva-Agüero, Rebeca Carrión Cachot and Julio César Tello, seek to narrate the national artistic history from scientific methodologies supported by archaeological and historical disciplines. In this way, it was sought to narrate the national artistic history from the greatness of the art developed in Ancient Peru, Viceregal art and Republican art. The sources consulted correspond to the Domingo Angulo Historical Archive of a local university, books, magazines (1930-1937), and critical studies by contemporary and contemporary intellectuals. The conclusion is that, within the chronological range of 1931-1937, the Faculty of Philosophy, History and Letters developed the necessary conditions to develop the importance of the visual arts of the past, thus proposing our artistic history as a process that began with the cultures of ancient Peru.

Keywords: Chairs; History; Peruvian Art; Studies; Analysis.

1. Introducción

El arco cronológico (1931-1937) pretende ofrecer un balance sobre las pesquisas de arte peruano por intelectuales egresados de la Facultad de Letras¹ de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-UNMSM (en adelante Universidad San Marcos) en disertaciones históricas, arqueológicas y literarias. Los primeros estudios de arte nacional son propalados en dos vías. Primera, la cátedra de Historia del Arte de la sección Letras, metodología prolongada en José de la Riva-Agüero. Segunda, en la sección Historia, en trabajos de arte del Perú Antiguo a cargo de Julio César Tello y Rebeca Carrión.

La metodología de análisis es desarrollada a través de la Historiografía del Arte². Su función es sistematizar metodológicamente la producción artística, cuya propedéutica sirve para teorizar y registrar hechos y procesos históricamente acabados, así como analizar objetos artísticos e interpretarlos historiográficamente hacia la historia de estilos artísticos. El orden historiográfico según Bauer (1983 [1976]) abarca tres géneros: 1. La Arquitectura. 2. La Plástica (incluye pintura y escultura). 3. El Ornamento. La función del historiógrafo es emitir un juicio científico para sistematizar la obra en la historia a través de hechos y certezas verificadas objetivamente, porque el objeto de la obra es ser clasificada dentro de los estilos artísticos.

Si se realiza un balance de los estudios críticos que abordan la historiografía artística peruana, hasta la fecha no hay trabajos que problematicen la disciplina desde estudios transversales y multidisciplinarios. Existen estudios panorámicos y poco sostenibles, cuya metodología no ha contribuido en sistematizar la teoría del arte nacional, entre ellos, Francisco Stastny Mosberg, “Arte peruano: investigaciones y difusión” (1976). Este autor clasifica los estudios de historiografía artística en cinco generaciones de investigadores (1920-1975). La primera generación (1922-1938) contribuyó en compilar y ordenar los objetos artísticos, utilizando el orden estilístico, desde el Antiguo Perú hasta la República. De acuerdo con Stastny, esta metodología les llevó a compilar la información cronológicamente sin poder alcanzar estudios más ambiciosos. Ante ello, los

análisis de Stastny no le permitieron profundizar en conceptos y establecer conexiones más profundas del derrotero del arte nacional. Su escueto balance de perceptiva generacional evita el rigor académico y menciona datos sin recurrir a fuentes para corroborar su legitimidad.

La tesis de Marco Aurelio Ramos Chang *Trayectoria y rol institucional de la Escuela Académico Profesional de Arte* (2007) explica el desarrollo institucional en el devenir histórico de la Escuela de Arte de la Universidad San Marcos. El autor sostiene la importancia de la cátedra de Historia del Arte (1922) en la institucionalización de la disciplina en el medio local, cuyo proceso se consolida en 1945 con la creación del Instituto de Arte. Asimismo, el análisis de Manuel Marcos Percca, “La Historiografía Artística Nacional en la Universidad San Marcos” (2018), considera que la fundación del Instituto Histórico del Perú (1905) influenció en el proyecto historiográfico nacional en la obra de José de la Riva-Agüero. Percca sugiere que la historia artística surge como reacción por la derrota ante Chile (1879-1883), de cuya remembranza emergieron sentimientos para demarcar los límites y fronteras de la identidad artística que se manifestó en integrar el país. Finalmente, el estudio del historiador Efraín Núñez Hualipayunca: “Rebeca Carrión Cachot, la primera arqueóloga y la primera mujer en asumir la cátedra en la universidad” (2016), utiliza fuentes de primera mano para establecer conexiones de políticas educativas universitarias y el impacto en los planes de estudio. Carrión Cachot abre el debate de los estudios historiográficos del arte.

A partir de este marco crítico, la presente investigación busca aportar una nueva mirada desde el enfoque de la historiografía artística sobre cómo el proyecto de arte nacional empezó a configurarse en el siglo XX. El objetivo es analizar cómo la bibliografía ingresa en diálogo y en tensión con los planteamientos dentro del campo intelectual. Las fuentes de estudio corresponden al archivo Histórico Domingo Angulo (UNMSM): libros, revistas, etc. Los resultados demuestran que buscaron legitimar el arte nacional a partir de análisis: sección Letras y la sección de Historia.

2. Cátedra de Historia del Arte en la sección Letras (1922)

Los antecedentes históricos de las cátedras de estudios históricos y artísticos en la Facultad de Letras de la Universidad San Marcos se registran desde el último tercio del siglo XIX. Durante este período estaban asociadas a cursos de contenidos históricos en las cátedras: Antigüedades y Antigüedades peruanas. El objetivo de estas asignaturas era difundir el conocimiento del arte universal. Se corrobora en el plan de estudios de 1861, que comprendía: “Historia General de América, Historia del Perú, Geografía Histórica y Antigüedades” (Gálvez, 1929, p. 5). Según José Gálvez (1929), el curso de Antigüedades peruanas estaba asociado a Historia General de la Civilización e Historia del Perú. En 1902 se incorporó en el plan de estudios la cátedra de Estética e Historia del Arte, de 1901 a 1920 a cargo del profesor Alejandro Deustua, cuya metodología de enseñanza estuvo asociada a la disciplina de Filosofía. Según Marco Aurelio Ramos (2007), en la enseñanza existía una relación implícita en función de dos lineamientos, Análisis estético ligado a la Filosofía y Análisis histórico-artístico, con relación a la Historia. La influencia de estas cátedras se corrobora en las tesis de grado (1878-1897), cuyo problema de estudio disertaba en la trascendencia estética y el concepto de Arte. Tenemos a: Hildebrando Fuentes: *Rápida ojeada del arte a través de los siglos* (1878), Emiliano Vila: *El medio social y el arte* (1878); Alejandro Maguiña: *La idea de lo bello* (1893); José Antonio Román: *La pintura japonesa* (1894); Leonidas Ponce y Cier: *¿En el arte cabe lo feo?* (1894); Ezequiel Burga: *El ideal en el arte* (1897); y Clemente Palma: *Filosofía y arte* (1897).

Hacia 1922, la cátedra de Historia del Arte es emancipada de la cátedra de Estética y es articulada para presentar históricamente los estilos artísticos de Occidente, desde el Arte griego hasta la época Contemporánea. En 1922, el Consejo Universitario designó al profesor Guillermo Salinas para la enseñanza del curso libre de Historia del Arte, dentro del “Cuarto año de la Sección Literatura” (Ramos, 2007, p. 86). La trascendencia de las lecciones impartidas por Salinas (1922-1935) dinamizó su entendimiento, porque utilizó la influencia de estilos artísticos paradigmáticos

para explicar el desarrollo de la arquitectura, pintura y escultura. Además del análisis con metodologías de la Historia del Arte para explicar el desarrollo artístico de creadores paradigmáticos que influenciaron en el devenir artístico. Esto se corrobora en el archivo Domingo Angulo, donde se visualiza: “Grecia del siglo IV, Grecia, la escultura del Partenón, Grecia, la cultura [...] Arte gótico, Arquitectura gótica francesa, Escultura gótica, Arte gótico del norte y sur de Europa, Escultura gótica en Italia, Escultura gótica flamenca” (1935, s. p.).

2.1. Estudios de arte peruano de José de la Riva-Agüero y Osma (1921-1937)

Los estudios de arte peruano de José de la Riva-Agüero comprenden análisis diseminados en *El Perú histórico y artístico* (1921) y escuetos ensayos publicados entre 1930 y 1937. La tesis propuesta demuestra el determinismo del arte peruano bajo lineamientos culturales hispanos. El escueto análisis parte de la línea del tiempo que abarca el arte precolombino, virreinal y republicano. Este proceso metodológico se sustenta en el uso de fuentes históricas para narrar el origen de la hispanidad en la nación peruana. Con ello se formulan estudios de genealogía (siglos XVI-XIX) para probar el desarrollo determinista de las artes plásticas; por ejemplo, el caso de los miembros del linaje hispano de Montañeses en el devenir del virreinato. Ello debido a que financiaron y trajeron artistas de origen castellano e italiano para difundir el oficio de pintura, escultura y arquitectura de estilo renacentista. El desempeño de los Montañeses en el arte nacional sirvió de base para sostener la hispanidad en los objetos artísticos: “en las postrimerías del siglo XVI comenzó en el Perú la arquitectura artística, con la edificación de las grandes iglesias y conventos”. (Riva Agüero, 1938, p. 36). De esta manera, la producción artística de origen hispano se masificó en el medio local y eso contribuyó a que proliferara la ideología estética europea. La intrusión de estas técnicas artísticas suministró elementos plásticos inalterables en la construcción del arte nacional, proceso que culmina con la llegada de José Sabogal, cuya propuesta representa la síntesis de las artes plásticas desde el mestizaje artístico con fuertes lazos del arte español.

Así pues, la idea del arte peruano inicia con las culturas del Perú Antiguo, que desarrollaron la cerámica y el arte textil, aunque no alcanzaron su plenitud. Sin embargo, la conquista estética hispana marcó el inicio mediante “un luminoso reflejo de la gran pintura española e italianizante, con artistas inmigrados y en breves con artistas criollos” (Riva Agüero, 1938, p. 406). Este proceso continuó en el siglo XVII con la consolidación del virreinato, dando origen al desarrollo comercial del arte. En el caso de la pintura, la influencia de artistas ibéricos e italianos de la segunda mitad del siglo XVI es crucial, porque difundieron conceptos de perspectiva, proporciones e idealización del cuerpo humano a nuestra plástica local. De acuerdo con el estudio de genealogías de Riva-Agüero (1921), en pintura: Diego de Mora plasmó el retrato del Inca, Francisco Juárez, Melchor de Sanabria, José Bermejo, Juan Jayo, Díaz y Rojas. La importancia³ de la pintura de Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alessio fueron modelos a emular por la calidad de las técnicas artísticas e ideología religiosa del arte occidental. Considerados fundadores de la pintura, “[d]os italianos llegaron entonces a educar y disciplinar a nuestros artistas” (Riva-Agüero, 1938, p. 288). Medoro, autor de algunos lienzos de la Catedral, venido de Nápoles hacia Lima. Alessio, discípulo de Miguel Ángel, que vino al Perú después de haber hecho para la Catedral de Sevilla el fresco de San Cristóbal.

En la segunda mitad del siglo XVI, la arquitectura religiosa se institucionaliza en el virreinato a través de las ordenanzas del rey Carlos V, difundiendo la sobriedad y reciedumbre del estilo de Herrera. Por ello se construyeron iglesias, palacetes, parroquias, etc., las que evocan en algunos casos el arte indígena asociado al estilo churriguesco. En este proceso participaron arquitectos y alarifes, difundiendo el estilo renacentista en la traza de estructuras urbanas. En la apertura del siglo XVII se edificó la Catedral de Lima por el español Noguera, mientras el arquitecto Jerónimo de Villegas y el alarife Juan del Corral “construyeron el puente actual de piedra sobre el Rímac, con el arco de ladrillo que lo decoraba” (Riva-Agüero, 1983, p. 36). Sin embargo, en las últimas décadas del virreinato, las artes plásticas adolecieron de creatividad y copiaron modelos anteriores difun-

didos en la revista *Mercurio Peruano* (1791-1795). Aunque, sobresalieron Matías Maestro, José Vásquez, José del Pozo, sus lienzos adolecieron de rebeldía y crítica al sistema virreinal, y se mantuvieron imitando modelos europeos dispersos en grabados y representaciones pictóricas.

Desde esta perspectiva hispanista, la historia del arte republicano inicia con la obra costumbrista del acuarelista Pancho Fierro dando paso a la ilustración de costumbres de personajes locales. El Romanticismo suscitó en artistas ansias de representar lo nacional; estos lienzos anuncian atrevimiento y rebeldía con cierta brillantez colorista, amparada en la formación académica de artistas venidos de Europa. Por otro lado, dicho proceso continúa en la obra pictórica de Francisco Laso porque alcanzó madurez en la narración visual de acontecimientos de historia europea, lo que sirvió para proponer personajes de características raciales dentro de la plástica local. También Ignacio Merino, que desarrolló el color y ejecución con mayor originalidad e inspiración para buscar plasmar lo nacional. A inicios del siglo XX, la plástica local cobra relevancia con la obra de Teófilo Castillo, que sintetizó la vida colonial limeña, así como con paisajes pintorescos del interior del país. Igualmente, el “retratista Baca Flor; y con legítima confianza aguarda los frutos de la reciente Escuela de Bellas Artes de Lima, dirigida por el elegante pintor peruano Daniel Hernández” (Riva-Agüero, 1938, p. 116). Por todo lo expuesto, el proceso determinista del arte nacional halla su síntesis con las reminiscencias del arte español y aportes de diferentes artistas de origen nativo. De esta manera, el curso llega a su clímax en la obra de José Sabogal, porque dentro de su plástica germinó un mestizaje predominante hispano, hallado en retratos y calles del interior del país. Esta propuesta mantiene la hegemonía del arte hispano, porque posee condiciones “estéticas muy apreciables, las cuales para florecer solo esperan cultivo racional y apropiado” (Riva-Agüero, 1937, p. 465).

3. La sección de Historia en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras

Como consecuencia de la reforma universitaria originada en la Universidad San Marcos, se pro-

mulgó la Ley Orgánica de Instrucción (1919). La Facultad de Filosofía y Letras pasó a denominarse Facultad de Filosofía, Historia y Letras (1920), lo cual permitió desarrollar estudios de disciplinas históricas. Por ello, la cátedra de Historia del Arte (1920) fue habilitada en la sección Historia para el III y IV año (1922). Según Gálvez (1929), se dio importancia a conocer el pretérito artístico nacional, planteando el conocimiento a través de las asignaturas Arqueología Americana y del Perú. Además, se habilitaron materias semestrales: “Historia del Perú (curso monográfico); Geografía Social general; Castellano (curso especial o avanzado); Literatura General; Historia de la Literatura Castellana; Historia del Arte” (García, 1923, pp. 105-106). Luego, en 1924, la Junta de Catedráticos acreditó cursos para la especialidad de Historia: “Historia del Perú (curso monográfico), Historia del Arte y Arqueología Americana y del Perú” (Núñez, 2015, p. 184).

En tal sentido, en 1928 la Junta del Consejo Universitario respaldó las cátedras de la sección Historia de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras. La comisión de profesores —José Gálvez, Ricardo Bustamante y Luis Alberto Sánchez— resolvió legalizar la “cátedra de Arqueología Americana y del Perú. El Dr. Valera invitó a los profesores a votar para su regencia al Dr. Horacio Urteaga, quien la ha venido sirviendo como catedrático libre” (Núñez, 2015, p. 184). Los fundamentos teóricos de la antropología, arqueología e historia fueron utilizados para analizar y sistematizar objetos artísticos desde una perspectiva científica. Por esta razón se creó el Instituto de Historia y de Historia del Perú (1931), con la finalidad de ofrecer estudios de mayor complejidad del pasado nacional. Las cátedras (1931-1935) tenían un bagaje sustentado en documentos y libros, de las disciplinas de Historia del Arte, Arqueología e Historia, distribuidos en períodos históricos: desde la “Antigüedad, la Colonia y la República como ocurre en otros países americanos” (Redacción, 1929, p. 569). En el caso del arte peruano, en el plan de estudios de 1931, las secciones de Filosofía, Historia y Literatura del plan Doctoral contienen el curso libre de Arte antiguo del Perú a cargo de Rebeca Carrión, además se

obligatorio en el Instituto de Historia e Historia del Perú (Ramos, 2007, p. 85).

En agosto de 1935, a iniciativa de Julio César Tello, Carlos Velásquez y Enrique Barbosa presentaron el programa anual de materias que pretendían dictar con pautas pedagógicas que impulsaron estudios del arte nacional desde enfoques multidisciplinarios. En dicho contexto se creó el curso monográfico de Historia del Arte Peruano (1935) a cargo de Juan Peña Prado. A continuación, se presentan las tres cátedras donde se empezó a estudiar el arte nacional.

El 21 diciembre de 1931, el subdecano Alberto Ureta dio cuenta a Richard Westerman, Víctor E. Vivar, Alfonso Villanueva, etc., de que habilitarán la cátedra libre de Arte Peruano Precolombino a cargo de Rebeca Carrión Cachot⁴. La normativa del curso propuso una división sistemática en épocas cronológicas establecidas por arqueólogos, a través de generalizaciones suministradas por estilos artísticos de alfares, textiles, pinturas, etc. Carrión articuló la cátedra mediante recopilación de investigaciones y fases artísticas del Perú Antiguo de Julio C. Tello, Max Uhle, etc. Su propuesta se mantuvo bajo parámetros de visión integrada y organizada: “sobre todo, en lo que se refiere, en general, a la época prehispánica” (en Núñez, 2016, p. 295). Los conocimientos sirvieron para efectuar investigaciones en seminarios, generalizar la arqueología y articular los conceptos artísticos. Según Salinas y Cabada (1937; en Núñez, 2016, pp. 294-297), el programa dinamiza el estado embrionario de las investigaciones y difunde la historia artística y evolución de los estilos.

Seguida de la asignatura de Historia del Perú (Curso de investigación) a cargo de Jorge Basadre (1935), puso en evidencia desarrollar la **Síntesis histórica**, Crítica externa interpretación y reparación del problema (II), Crítica externa interpretación y reparación del problema (III), Exposición de la historia, etc. Su propósito fue formar una corriente historiográfica de raíces europeas para problematizar un suceso histórico. Este proceso también abarcó el análisis de objetos artísticos, ya que el uso de fuentes primarias y documentos sirvieron para relacionar el objeto artístico dentro de una **época**. Según Rodríguez

(2003), la metodología aplica la crítica de fuentes históricas para proporcionar una visión del desarrollo de la vida local y regional del objeto artístico. Los criterios de investigación histórica se construyen a través de la crítica y confrontación de las fuentes históricas y artísticas, articulando su aporte dentro del desarrollo nacional.

En la tercera década, la cátedra de Arqueología dictada por Julio César Tello⁵ suministró al estudio de la arqueología nacional tres criterios metodológicos para comprender el devenir del arte. Uno, introdujo el método científico para organizar y desarrollar investigaciones, “implanta[n]do en nuestra Universidad el impacto de la investigación científica” (Amat, 2014, p. 45). Dos, organiza las cátedras de Fuentes Históricas, Historia de la Cultura, Historia de los Incas, Historia del Arte Peruano, Arqueología, Antropología y Biología, para concatenarlos hacia una visión unilateral, donde el curso de Arqueología debe ser desarrollado con nociones de Ciencias Naturales. Tres, las investigaciones arqueológicas deben abarcar el estudio de objetos artísticos desde conceptos formales de la Historia del Arte, por ejemplo: cronología, problemas de creación plástica, estilo artístico, canon. En tal sentido, la propuesta pedagógica de Tello, deja de lado los moldes rígidos del programa, pues planteaba problemas y sugería los mecanismos de solución. Por ello, propuso el seminario de investigación en detrimento de las cátedras, enfatizando la especialización de seminarios en lugar de cátedras. Los cursos estaban regidos bajo el estudio de Geografía e Historia, demandando empleo de lineamientos científicos verificables en cursos de: “antropología general, de antropología física, de Arqueología peruana, de Arqueología Americana, de Etnografía” (Carrión, 1948, p. 23). Los fundamentos teóricos se respaldan en Objeto y propósito, Fuentes de cuantificación arqueológica, Métodos de cuantificación, etc.

3.1. Julio César Tello

Julio César Tello presenta un novedoso trabajo teórico que analiza la obra de arte desde la disciplina de la Arqueología. Para Tello, el arte andino sigue una evolución⁶ determinista, donde las múltiples representaciones de las divinidades son resultado de influencias de creencias religio-

sas depositadas en el lenguaje plástico. El determinismo artístico se manifiesta en la evolución de las formas artísticas a partir de una imagen “idealizada del cóndor[,] representa la culminación de un largo proceso de concepciones artísticas reproducidas al impulso de la religión” (Tello, 1938). Aunque la influencia del contexto social determina que los artistas utilicen un lenguaje artístico homogéneo, este se consolidó mediante las creencias religiosas. En tal sentido, las técnicas de construcción y decoración evocan motivos geométricos de seres mágicos religiosos, ideas que se mantuvieron desde los primeros años de nuestra cultura nacional.

En el caso de la metodología, el uso de la disciplina de la Historia es válido para analizar los objetos artísticos del Perú Antiguo. Ello comprende escrutar e interrogar los objetos para obtener resultados provisionales; luego, ordenar las fuentes con la finalidad de sistematizar los productos artísticos y proponer una teoría científica. Estas fuentes se obtienen de relatos, crónicas, de las culturas precolombinas y de los primeros hispanos. El material gráfico comprende pintura, cerámica, vestido y pirograbados, cuya temática son narraciones históricas y cuadros evocativos que, como Tello describe, rescatan a los Incas y las curiosas pictografías, grabadas o pintadas en cortezas de frutos, madera o papel, que reproducen ceremonias, costumbres y acontecimientos importantes de la vida de los indios durante la Conquista, el Coloniaje y la República. Estos objetos artísticos son considerados documentos históricos porque ilustran con imágenes la vida cotidiana, religión, danzas, etc. En el caso de la cerámica, son fuentes de información “del arte en sí, especialmente de la tecnología plástica y decorativa y como una fuente histórica de primer orden” (Tello, 1922a, p. VII). Los datos obtenidos son denominados fuentes de primera mano, porque ofrecen información concreta de las huacas, vestidos, cerámica, etc. De esta manera, el objetivo es reconstruir teóricamente las culturas periclitadas del Antiguo Perú a partir de los objetos artísticos. Metodología que se sustenta en la aplicación de métodos científicos, por ejemplo, el carbono 14, cuya finalidad es obtener datos cronológicos para clasificar los objetos artísticos en

el tiempo. Después se puede “acumular los hechos mediante la observación fiel, paciente y horrada. La lógica es su mejor arma; y en la lucha por la vida se mantiene inflexible, sin más norma que la verdad” (Tello, 1922b, p. 4).

El problema de la creación artística abarca la voluntad del artista al momento de dar forma a un objeto con intenciones artísticas. Las características del objeto eran adquiridas del mundo Andino, correspondientes a un ciclo mitológico hallado en religiones pan andinas de “divinidades resultantes de la combinación de figuras de felinos, Representaciones antropomorfas, Alegorías mitológicas” (Tello, 1923, p. 593). El artista considera que el objeto artístico es un: “ser viviente, uno de los seres naturales o sobrenaturales de su medio pues solo así se explica la abundante variada alfarería semifigurada y figurada de la producción artística” (Tello, 1931, p. 107). Así, debía lidiar instintivamente en representar o idealizar la realidad. Las representaciones realistas eran convencionales, porque sus características fisiológicas eran extraídas del mundo cotidiano. Las idealizadas eran utilizadas principalmente para representar elementos a manera de atributos o símbolos que acompañan las figuras. En la cerámica, el artista buscaba dar relevancia “a los detalles morfológicos y anatómicos del animal, los cuales se mantienen en gran parte de las formas idealizadas” (Tello, 1938).

3.2. *Rebeca Carrión Cachot*

Rebeca Carrión Cachot alcanzó el grado de doctora en Historia y Letras con su tesis *La indumentaria en la antigua cultura Paracas* (1931). Su obra comprende artículos y ensayos de contenidos arqueológicos desde una perspectiva artística (1930-1939). Dentro de la historiografía artística aporta los diferentes procesos de creación del arte del Perú Antiguo, porque es consciente de que los objetos artísticos atraviesan por diferentes estadios. En el caso del proceso de creación en el Antiguo Perú, se ha considerado presentar los criterios naturalistas y abstraccionistas, ya que ambos se ciñen dentro de la creación de formas y decorados. En primer lugar, naturalista, cuando se copia de un modelo las formas imprescindibles de animales o vegetales, en tejidos, cerámicas y

cualquier objeto; por ejemplo, en las figuras antropomorfas de aves se copian las alas, la cola, el plumaje, la forma del ojo, los pantalones, etc. Estas imágenes permiten identificar una clase particular de ave, por ello “la humanización trae consigo la sustitución de las diversas partes del plumaje del ave, en un lujoso vestido o indumentaria humana” (Carrión, 1942, p. 5). También los personajes de *El cortijo en Chan Chan*, cuya colección está plagada de aves que acompañan a divinidades de formas antropomorfas. En segundo lugar, el proceso de abstracción, mediante el cual el artista selecciona rasgos de formas naturales de aves, mamíferos, vegetales, etc., con la intención de deformar y exagerar su forma. Estas imágenes representan objetos encorvados o ciertas partes del cuerpo que no guardan proporciones entre sí. Esta característica pertenece al “arte decorativo de Paracas[,] es la repetición de un solo motivo; que a veces alcanza 250 figuras en una sola tela” (Carrión, 1931, p. 34).

La creación artística se materializa en los estilos artísticos regionales, los que emergen por factores socioculturales y geográficos expuestos en formas artísticas pertenecientes a hábitos, costumbres religiosas e ideológicas. Según Carrión (1931), el estilo de los tejidos de Paracas contribuye en fundamentar este concepto. Porque en lienzos y cuencos se hallan imágenes que evocan contenidos mimetizados en su técnica, con la gama cromática se ofrecen ornamentos de carácter natural y abstraccionista⁷. Por ejemplo, la imagen del felino desarrollada en la cerámica del Callejón de Huaylas influenció artísticamente en culturas coterráneas, expresando en su silueta discos pupilares o rectángulos, también pequeños felinos inscritos y cuerpos antropomorfos y cabezas humanas o zoomorfas. El decurso del estilo artístico se desarrolla en el contenido del espacio artístico que a continuación se abordará.

El contenido del espacio fue tratado por los artistas del Perú Antiguo a través del orden esquemático y división en partes, con la finalidad de distribuir coherentemente las imágenes. Los diseños fueron distribuidos en imágenes de variados tamaños y ordenados a solas, en grupos y series rítmicas, en disposiciones simétricas. En el caso de las figuras, la composición formal de

las imágenes no busca la proporción entre las partes. Asimismo, tiene de base colores oscuros que marcan el contorno de las figuras, poniendo énfasis en la cabeza, ojos y boca. Según Carrión (1931) la composición artística es suministrada por el carácter mitológico que aporta símbolos y atributos distribuidos en apéndices cefálicos, cabezas humanas cadavéricas y cuchillos de sacrificios. Las imágenes halladas en la pintura y la textilera fueron suministradas por artistas para evocar contenidos zoomorfos, antropomorfos y objetos de la vida cotidiana expuestas en dos vías. La primera es histórica; clasificada por las enseñanzas que transmiten pueden ser reales y fantásticas, ya que ofrecen reconocimiento de la vida diaria y religiosa de los antiguos peruanos. La segunda, artística, por la disposición simétrica de elementos que constituyen las narraciones pictóricas. Estos conceptos se desarrollan en el arte textil y la pintura.

En el caso del arte textil⁸, las artistas del Antiguo Perú alcanzaron dominio en la composición de tejidos, realizados mediante el entrecruzamiento en ángulo recto de hilos (trama y urdimbre), dejando pequeñas luces donde la tela resultante es semejante al crepé. Con la técnica del bordado e hilos de diferentes tipologías realizaron “paños funerarios pintados procedentes de los antiguos cementerios de Supe”, “un paño funerario de Pachakamak, publicado por Uhle y [...] las figuras de felinos antropomorfizados en el Callejón de Huaylas” (Carrión, 1931, p. 10). Se confeccionaron en talleres a cargo de las *mamakonas* donde se fabricaron: *unkus*, faldellines, *kumpis*, etc. Los vestidos de diferentes gamas cromáticas eran ataviados con lentejuelas de oro y plata, entre otras piedras preciosas. Las figuras diseñadas por las *mamakonas* se clasifican en dos grupos: figuras hechas con puntada atrás o de codrilo, representadas mediante trazos filiformes y esquemáticos. Por ello, “[e]sta peculiar manera de ejecutar los dibujos, produciendo figuras acordonadas en relieve, recuerda el trabajo en pirograbado” (Carrión, 1931, p. 23).

La pintura es abordada desde la perspectiva del artista, porque a través de su pincel representa imágenes complejas y fantásticas⁹ sobre la superficie de los ceramios. Los colores utilizados

corresponden a una amplia gama cromática y constatan hasta dieciséis tonalidades diferentes. Los matices utilizados son: azul de Prusia, verde de Prusia, verde olivo, laca de grancé carmesí, amarillo brillante. Por ejemplo, en la cerámica del Antiguo Perú las imágenes del artista guardan una estrecha “analogía entre las figuras representadas en la cerámica Nazca y las figuras representadas en las telas de Paracas” (Carrión, 1931, pp. 28-29). Las figuras que ornamentan la alfarería Nazca muestran cierta armonía en el conjunto de personajes que componen el lienzo como en partes componentes de proporciones similares. Estas figuras evocan ideas religiosas porque parecen ser personificaciones de divinidades Andinas relacionadas con la germinación de plantas y la prosperidad en el devenir.

4. Conclusiones

Los estudios de arte nacional en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad San Marcos, en la década de 1930, cobran relevancia a partir de cambios en el plan de estudios que impulsaron el desarrollo de disciplinas históricas en el medio académico. Estos sucesos promovieron el análisis de los objetos artísticos desde una dimensión multidisciplinaria que abarcó estudios literarios, arqueológicos, sociológicos e históricos. La primera corresponde al estudio de Ciencias Humanas; en ella, la obra literaria de José de la Riva-Agüero pretende explicar la historia artística a partir de la influencia española en las artes, con lo que persigue una visión de país integrado desde una perspectiva determinista. La segunda está asociada a la disciplina de la Arqueología. Julio César Tello introduce esta metodología para clasificar estilísticamente y realizar análisis de perspectiva formal en los objetos artísticos del Antiguo Perú. Rebeca Carrión analiza el arte del Perú Antiguo desde la función del proceso de creación artística, con lo que pretende ordenar las formas artísticas como secuencia del estilo artístico.

En tal sentido, la investigación es una contribución a la genealogía histórica acerca de los usos del pasado prehispánico en la producción intelectual local. Así, los aportes de esta pesquisa permiten pensar la configuración del arte del Perú Antiguo dentro del campo académico e intelectual en el Perú en la década de 1930. Ello

contribuye a formar la primera generación de intelectuales, los mismos que originaron el desarrollo de las artes plásticas, produciendo textos que sirvieron de apertura a estudios históricos del arte nacional con la finalidad de hilvanar nuestra historia artística y concatenar los sucesos históricos desde las artes plásticas. Las metodologías de

análisis muestran criterios literarios e históricos, pero no se registran estudios dentro de la disciplina de Historia del Arte. Sin embargo, la trayectoria de la historiografía artística nacional en la Universidad San Marcos empieza compilando y acumulando información para realizar trabajos más ambiciosos.

Notas

- 1 "La Ley Orgánica de Instrucción de López de Romaña (1902) la llamaba Facultad de Filosofía y Letras. Durante el gobierno de Leguía, la Ley Orgánica de Enseñanza (1921) le da el título de Facultad de Filosofía, Historia y Letras y el Estatuto Universitario (1928) retorna al nombre, otorgado por Pardo, de Facultad de Letras. En el lapso del gobierno de Benavides es llamada nuevamente Facultad de Filosofía, Historia y Letras" (<https://letras.unmsm.edu.pe/historia>).
- 2 La Historiografía del Arte desarrolla: "¿Cuáles son hoy los instrumentos y conceptos de esta ciencia, con cuáles interviene tanto en el Arte como en la Historia? [...] ¿Qué significación tiene la Historiografía del Arte para los hombres? [...] Finalmente: ¿Tiene sentido esta Historiografía? ¿Existe un futuro para ella?" (Bauer, 1983 [1976], pp. 13-14).
- 3 En escultura y talla: Mateo de Tovar, Alonso Batista Guevara, Francisco Titu Yupanqui, Juan Gómez de Elizalde, Francisco Flores, Baltazar Gavilán. En la escultura del siglo XVII, Baltasar Gavilán talló para el convento de San Agustín imágenes religiosas y el esqueleto de La Muerte para las procesiones de Semana Santa. Francisco Villachica sobresalió a mediados del siglo XVIII como orfebre.
- 4 En 1931 empezó a dictar el curso Arte Precolombino: "la Facultad volvió a sesionar (09-IX-1935), y se procedió a la provisión de algunas de las siguientes cátedras interinas: En Historia del Arte Peruano" (Núñez, 2016, p. 290).
- 5 La Sección de Historia (4.º Año).
- 6 En el caso de la cerámica de la cultura Mochica es clasificada en tres partes: Pirwa, cerámica de gran tamaño; Sañu, de uso doméstico; y Wako, destinado para las ceremonias. Los métodos de análisis desglosan el proceso de fabricación; Tello analiza la cerámica desde los siguientes criterios: "tecnología, morfología, figuración, ornamentación y carácter histórico" (Tello, 1931, p. 89).
- 7 La posición lateral derecha o izquierda de rostro frontal en posición vertical: "sentado sobre la cola o bien de pie, adquiriendo claramente un carácter antropomorfo, con la cabeza siempre de frente" (Carrión, 1931, p. 24).
- 8 Desarrollado en el Perú Antiguo, los cronistas dan testimonio de su grandeza: "Francisco de Xerés, Pedro Pizarro y Cristóbal de Molina, han dejado constancia en sus escritos de la existencia" (Carrión, 1931, p. 3).
- 9 La habilidad y dominio técnico en los tejidos: "tintes colorantes empleados en las telas de Paracas son numerosos y variados, y los colores se combinan siguiendo normas artísticas, recomendadas" (Carrión, 1931).

Referencias bibliográficas

- Amat Olazábal, M. H. (2014). Julio César Tello Rojas: Su vigencia y gravitación en la arqueología andina y en la Universidad de San Marcos. *Investigaciones Sociales* 18(32), 39-55. <https://doi.org/10.15381/is.v18i32.10890>.

- Bauer, H. (1983). *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Editorial Taurus.
- Carrión, R. (1931). *La indumentaria en la antigua cultura de Paracas*. Lima. Editorial Excelsior.
- Carrión, R. (1942). *La Luna y su personificación ornitomorfa en el arte Chimú*. Editorial Lib. Imp. Gil.
- Carrión, R. (1948). *Julio C. Tello y la arqueología peruana*. Editorial Tipografía Peruana.
- Gálvez, J. (1929). Breve noticia histórica de la Facultad de Letras. *Letras (Lima)* 1(1), 3-8. <https://doi.org/10.30920/letras.1.1.1>
- García, A. (1923). Sesión del 29 de noviembre de 1922. *Revista Universitaria Órgano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fundada en 1551* 1(1-2), 104-106.
- Núñez, E. (2015). La Escuela Académico-profesional de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Antecedentes institucionales (1921-1946). *Historia y región* 3(3), 179-190.
- Núñez, E. (2016) Rebeca Carrión Cachot, la primera arqueóloga y la primera mujer en asumir la cátedra en la universidad. *Revista Arqueología y Sociedad* 31, 287-304. <https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2016n31.e13301>
- Percca, M. (2018). La Historiografía Artística Nacional en la Universidad San Marcos. *Apostilla. Revista Crítica de Lecturas Históricas* 5(3), 11-30.
- Ramos Chang, M. A. (2007). *Trayectoria y rol institucional de la Escuela Académico Profesional de Arte*. [Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/82dd-77db-b1ee-447d-8948-a5e79d8f71d6>
- Redacción. (1929). El estudio de la historia del Perú en la Facultad. *Letras (Lima)* 1(2), 569.
- Riva-Agüero, J. (1921). *El Perú histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él*. Editorial Sociedad de Menéndez y Pelayo.
- Riva-Agüero, J. (1937). La pintura en el Perú (Discurso en la clausura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 2 de enero de 1934). En J. de la Riva-Agüero, *Por la verdad, la tradición y la patria (Opúsculos)*. Tomo I (pp. 463-467). Imprenta Torres Aguirre.
- Riva-Agüero, J. (1938). *Por la verdad, la tradición y la patria: (opúsculos)*. Editorial Torres Aguirre.
- Rodríguez, D. (2003). Tras las huellas de Jorge Basadre en San Marcos: documentos y apuntes. *Investigaciones sociales* 7(11), 313-331.
- Stastny, F. (1976). Arte peruano: investigaciones y difusión, 1979- 1976. *Cuadernos* 20-21, 70-82.
- Tello, J. C. (1922a). *Introducción a la historia antigua del Perú*. Editorial Sanmartí y Cía.
- Tello, J. C. (1922b). *La investigación científica discurso de orden pronunciado en la sesión inaugural de la Asociación Peruana para el Progreso de la Ciencia el 30 de julio de 1922*. Editorial Sanmartí y Cía.
- Tello, J. C. (1923). El dios felino y sus transformaciones en el arte Andino del centro. *Inca, revista trimestral de estudios antropológicos* 1(3), 591-606.
- Tello, J. C. (1931). Un modelo de escenografía plástica en el Arte Antiguo peruano. *Wira Kocha* 1(1), 89-112.
- Tello, J. C. (1938) Parte I Tecnología, Capítulo Segundo, Ceramios modelados. Parte III, Morfología. Volumen II. *Inca revista de estudios antropológicos Órgano del Museo de Arqueología de la Universidad San Marcos* 2, XXXIX-LXII.