



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-
arqueológico en su obra, 1935-1965.

Tesis para optar el grado académico de Magister en Historia del Arte

AUTOR

Lic. Gustavo Adolfo Emé Leyva

ASESOR

Dr. Fernando Villegas

JURADOS

Dr. Gabriel Ramón

Mg. Horacio Ramos

Lima, 2017



Dedicatoria

Dedico esta tesis a Gertrudis von Bovet de Leiva.

Agradecimientos

Deseo agradecer a Fernando Villegas, Horacio Ramos y Gabriel Ramón por sus valiosos aportes y observaciones. A Cécile Michaud, directora del programa por alentarme a perseverar en mi esfuerzo. A la Sra. Elizabeth López y su equipo del Archivo Tello del MNAAH conformado por Alex Ortegá, María Eugenia Huancaya, Rocío López, Benjamín Guerrero e Hilda Vidal; al Sr. Víctor Paredes del Archivo Julio César Tello del MAA-UNMSM y el equipo de la Biblioteca España de las Artes del Centro Cultural de la UNMSM, en especial a Yolanda Romero y Ananí Moreno. A los descendientes y legatarios de los ilustradores estudiados en la presente tesis: Julia, Nora y Eduardo Carrera Revilla, Alberto Stapefeld, Ángela Ccosi y Luis Ccosi Quispe, Blanca, Pedro y Alejandro Huapaya Cabrera, Jesús Ponce Sánchez e hijo Jesús Ponce Bravo, Salomón Ponce Márquez y Dorothee Rivka Rago quienes brindaron su apoyo permitiendo el acceso a sus archivos inéditos. A familiares y amigos, en particular a Sandra Fosca por su valioso apoyo. Así también a todas las personas que colaboraron con la realización de esta investigación de una forma u otra.

Aviso

Todas las negritas son énfasis del autor, a excepción de que se indique lo contrario. Respecto a las obras artísticas (dibujos, ilustraciones, acuarelas, óleos y fotografías) aparecen en cursivas en todos los casos. Entre comillas cuando las piezas presentadas poseen un título y entre corchetes cuando la investigación les ha asignado provisionalmente uno en ausencia de un título pre-existente. Las publicaciones como libros, revistas, diarios y periódicos aparecen así mismo en cursivas pero carecen de comillas.

Esta tesis analiza la influencia que tuvo el pensamiento de Julio C. Tello en algunas obras de sus principales ilustradores. Se ha denominado al pensamiento de Tello como “Indigenismo telúrico-arqueológico”, vinculándolo y diferenciándolo respecto a otros planteamientos indigenistas. Se analiza esta influencia tanto en su ilustración de las investigaciones del arqueólogo como en su producción artística independiente. Se ha tenido presente la relación de su trabajo con antecedentes tanto foráneos como locales. La presente investigación identifica en algunas piezas halladas al Indigenismo telúrico-arqueológico como influencia determinante y la relaciona con el contexto socio-laboral de Tello y sus colaboradores, así como con la trayectoria del colectivo artístico Grupo Waman Poma. Se analizan ilustraciones de los archivos AT-MNAAH y JCT-MAA-UNMSM, obras inéditas representativas del Indigenismo telúrico-arqueológico, piezas elaboradas en defensa de las huacas del valle de Lima, y trabajos artísticos elaborados por los artistas estudiados divergentes tanto del Indigenismo telúrico-arqueológico como del “peruanismo” de Sabogal y discípulos y otras manifestaciones del Indigenismo local, tales como las diversas formas de Costumbrismo. Se lleva a cabo la presentación y análisis de material inédito, del pensamiento de Tello, de las trayectorias de los artistas, y su defensa de huacas del valle de Lima con el fin de definir, delimitar y diferenciar al Indigenismo telúrico-arqueológico de otros Indigenismos y evidenciar su influencia en estos creadores. Este estudio considera a los ilustradores de Tello como artistas por su formación artística profesional y los alcances de su producción. Estos artistas obtuvieron poco reconocimiento por sus prioridades profesionales, carecer de recursos y contactos para el éxito de su labor, y estar a contra corriente respecto a las vanguardias de su contexto. Representaron una retaguardia de marcada originalidad que expone un enfoque inédito dentro del conglomerado de discursos que, en la primera mitad del siglo XX, buscaron comprender lo indígena. **Palabras clave:** Indigenismo, Ilustración, Julio Tello, Arqueología, Costumbrismo.

ABSTRACT

This thesis analyzes the influence of Julio C. Tello's thinking on the works of the most important illustrators that worked for him. For this study, Tello's thinking has been characterized as a type of "telluric indigenismo," and was both connected and distinguished from other types of *indigenismos*. Tello's influence was analyzed in the illustrators' pieces for Tello, and in their independent artistic production. The illustrators' works were analyzed in relation to local and foreign precedents. The present investigation identifies Tello's telluric-archaeological *indigenismo* as the main influence of some of the illustrators' pieces. The investigation also draws connections between the pieces and Tello's and his illustrators' social and work environment, and with the artistic collective Grupo Waman Poma. For that purpose, pieces by Tello's illustrators from the AT-MNAAH and JCT-MAA-UNMSM archives were discussed. The illustrations analyzed include: previously unpublished works that show the influence of such telluric-archaeological *indigenismo*, pieces produced to defend the Lima Valley archaeological ruins, artworks that explored themes beyond both the "telluric-archaeological indigenismo" and Sabogal's and his disciple's "peruanismo," and other forms of local *indigenismo* such as variants of *costumbrismo*. This thesis displays and analyzes unpublished material, as well as Tello's thought, the artists' output, and their defense of the Lima Valley archaeological sites. These analyses were developed to identify and distinguish telluric-archaeological *indigenismo* from other *indigenismos*, and to evidence its presence in the illustrators' works. Based on the illustrator's artistic training and in the quality of their output, this study acknowledges the illustrators' status as artists. These artists achieved little recognition because of their specific professional goals, their lack of economic means and social network in the local art scene, and the fact that their work went against the avant-garde trends of their context. The illustrators played the role of a "rearguard" of remarkable originality. Their works evidence a unique development (still insufficiently studied) among the diverse discourses that attempted to understand the "indigenous man" in Peru during the first half of the twentieth century.

Keywords: Indigenism, Illustration, Julio C. Tello, Archaeology, Costumbrism.

ÍNDICE

| | |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Abreviaturas | 6 |
| Introducción | 7 |
| Capítulo I: Contexto y antecedentes | |
| 1.1 El Indigenismo telúrico arqueológico y otros Indigenismos..... | 10 |
| 1.2 La ilustración arqueológica..... | 21 |
| Capítulo II: Tello y colaboradores | |
| 2.1 Julio C. Tello..... | 36 |
| 2.2 Colaboradores gráficos..... | 46 |
| 2.3 Grupo Waman Poma..... | 55 |
| Capítulo III: Piezas e interpretación | |
| 3.1 Ilustraciones de los archivos Tello..... | 69 |
| 3.2 Representaciones del Indigenismo telúrico arqueológico..... | 79 |
| 3.3 La defensa del valle de Lima..... | 121 |
| 3.4 Representaciones de otros Indigenismos..... | 135 |
| Conclusiones | 142 |
| Anexos | |
| Anexo 1: Tabla de colaboradores..... | 146 |
| Anexo 2: Entrevistas a familiares y legatarios..... | 156 |
| Anexo 3: “La raza peruana y su civilización”..... | 165 |
| Anexo 4: “El Inca pintado por Zubiaurre”..... | 170 |
| Anexo 5: Catálogo de presentación del Grupo Waman Poma..... | 174 |
| Anexo 6: Reseña crítica sobre el Grupo Waman Poma por “Tiziano”..... | 176 |
| Anexo 7: Reseña crítica sobre el Grupo Waman Poma por “Wanka”..... | 178 |
| Bibliografía | 180 |

Abreviaturas

| | |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| AHRA | Archivo Histórico Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú |
| AT | Archivo Tello del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú |
| JCT | Archivo Julio César Tello del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos |
| TMX | Archivo Toribio Mejía Xesspe del Instituto Riva Agüero |
| ICPNA | Instituto Cultural Peruano Norteamericano |
| IRA | Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú |
| PUCP | Pontificia Universidad Católica del Perú |
| MAA-UNMSM | Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos |
| MAA | Museo de Antropología y Arqueología, posterior MNAAH. |
| MNAAH | Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú |
| MNCP | Museo Nacional de la Cultura Peruana |
| UNMSM | Universidad Nacional Mayor de San Marcos |
| EC | Diario <i>El Comercio</i> |
| LC | Diario <i>La Crónica</i> |
| LR | Diario <i>La República</i> |

Introducción

Las ilustraciones desarrolladas por el equipo de colaboradores gráficos de Julio C. Tello son relevantes dentro de la historia de la ilustración arqueológica por documentar las exploraciones y análisis de construcciones y objetos del Perú antiguo realizadas por Julio C. Tello en la primera mitad del siglo XX. Guardan interés para la historia del arte por evidenciar aspectos de la mentalidad de sus productores en los temas representados.

Esta tesis argumenta que la producción de los artistas que trabajaron al servicio de Tello estuvo influenciada por el “Indigenismo telúrico-arqueológico”, denominación que asigna el presente estudio a su postura indigenista, desarrollada y difundida por el arqueólogo.

Existen pocos estudios sobre la producción de estos colaboradores gráficos, destacando los aportes de Gori Echevarría (2012: 107-136, 2014: 18-43) así como la retrospectiva y publicación de la obra de Pedro Rojas gestionados por su legataria Dorothee Rivka Rago. Respecto a Julio C. Tello y sus investigaciones existe una bibliografía mucho más extensa.

Los dos ejes temáticos de esta tesis son las diversas posturas desarrolladas dentro del Indigenismo y la ilustración arqueológica que fue realizada entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La bibliografía sobre el Indigenismo es vasta. Han trabajado el tema numerosos intelectuales, que han realizado contribuciones desde géneros y enfoques diversos¹. Se han revisado los aportes al tema de Jorge Coronado, Mirko Lauer y José Luis Rénique. Otras propuestas consultadas han sido la teoría de la “heterogeneidad” y la teoría de la “transculturación”. La primera fue elaborada por Antonio Cornejo Polar y analiza la permeabilidad de lo hispanoamericano a las influencias amerindias, exponiendo cómo en su construcción de “lo indio”, los indigenistas fueron influenciados o se apropiaron de aspectos de su referente, sin poder nunca serle completamente fieles. Este rasgo estuvo presente en la producción de José Sabogal y sus discípulos. La teoría de la

¹ Ver: Tord 1980 [1978]; Kapsoli 1980, 1984; Deustua y Rénique 1984; Kristal 1991; Cornejo Polar 1994; Lauer 1997.

“transculturación” fue desarrollada por Ángel Rama y traza la emergencia social del sujeto mestizo, la cual se veía frenada por estructuras sociales arcaizantes; esta lucha no habría buscado reivindicar lo indio sino diferenciar a lo mestizo como categoría intermedia entre lo indígena y lo criollo. Vinculada a esta lucha estuvo la denominada “polémica indigenista” que involucró a José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez. Sin embargo ninguno de los aportes y teorías mencionados ha sido influyente al presente estudio en la medida de la tipología elaborada por Henri Favre en *El movimiento indigenista en América Latina* (2007).

La bibliografía sobre historia de la ilustración arqueológica es escasa².

La hipótesis que guía la presente investigación es que Tello desarrolló una postura indigenista específica y determinable que influyó en algunos de sus principales ilustradores en diferentes aspectos y medidas diversas a través del tiempo, éstos realizaron algunas piezas de arte que reflejan las condiciones, alcances y limitaciones de dicha postura.

En el primer capítulo “Contexto y antecedentes”, se brinda un panorama de los dos ejes temáticos que condicionaron la realización de las obras analizadas en esta tesis: las diversas posturas dentro del Indigenismo y la ilustración arqueológica realizada entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Se presentan los rasgos que tuvo el Indigenismo telúrico-arqueológico y sus diferencias respecto a otras posturas indigenistas.

En el segundo capítulo “Tello y colaboradores”, se analiza la trayectoria y el pensamiento de Tello, y la forma en que influyó en su equipo profesional y particularmente en los artistas investigados³, quienes fueron algunos de sus principales ilustradores. Tras ello se presenta la trayectoria de estos artistas y la del Grupo Waman Poma, colectivo artístico

² Y ha sido elaborada principalmente en el contexto anglosajón. Ver Adkins 1989, Díaz-Andreu 2008.

³ Los artistas investigados han sido: Pablo Carrera, Luis Ccosi, Cirilo Huapaya, Hernán Ponce y Pedro Rojas. Carrera, Ccosi y Huapaya son quienes evidencian mejor la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico en algunas de sus obras. Han sido seleccionados -como se explicará con mayor detalle en 2.2- de entre los más de 40 colaboradores gráficos identificados por siglas en los archivos del MNAAH y MAA-UNMSM (ver **Anexo 1**) por la relevancia de su labor para el arqueólogo y el acceso a sus archivos y colecciones familiares.

mayoritariamente conformado por estos artistas, y se señala cómo esta trayectoria y algunas de las piezas que realizaron evidencian una filiación con el pensamiento de Tello.

En el tercer capítulo “Piezas e interpretación”, se analiza la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico en algunas piezas artísticas halladas en los acervos familiares, hasta ahora inéditos. Para ello se presentarán primero obras realizadas con el fin de ilustrar las investigaciones del arqueólogo, seleccionadas de los archivos Tello. Después piezas recuperadas de estos archivos familiares donde se observa la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico. Luego una selección de acuarelas y dibujos que demuestran la posición del equipo ante la destrucción de huacas en el valle de Lima y por último obras que reflejan otros enfoques indigenistas, divergentes del Indigenismo telúrico-arqueológico. Tanto la selección como su orden de presentación tienen el objetivo de definir y contextualizar al Indigenismo telúrico-arqueológico y diferenciarlo de otros Indigenismos.

En las conclusiones se resumen los hallazgos de investigación, se revisan las hipótesis planteadas y se confirma que varias piezas de la producción de estos artistas estuvieron influenciadas por el Indigenismo telúrico-arqueológico desarrollado por Julio C. Tello. Tras estas conclusiones se adjuntan anexos que complementan la investigación.

Sobre el Indigenismo telúrico-arqueológico -que será definido en 1.1- debe señalarse que fue la postura indigenista de Tello y se diferenció de otras por rasgos específicos. Estuvo centrado en el pasado. Exaltó los logros del Perú antiguo. Adjudicó éstos a una exitosa adaptación de los indígenas a la naturaleza local, desde un enfoque que vinculó “raza” y geografía. Descuidó analizar el mestizaje producto del Virreinato. Desconoció la diversidad del Perú antiguo al entenderlo a través de una metodología deductiva (Ramón 2009: 956). Descuidó la veracidad histórica priorizando su impacto retórico para mediante este discurso modificar la mentalidad de la población peruana y generar una noción de nacionalidad.

Capítulo I: Contexto y antecedentes

1.1. El Indigenismo telúrico-arqueológico y otros Indigenismos

Indigenismo telúrico-arqueológico es la denominación que otorga esta investigación al pensamiento de Tello. Se deriva de la variante “telurista” del Indigenismo en el marco de la tipología elaborada por Henri Favre (2007: 65). Ninguno de los enfoques citados ha sido tan determinante al presente estudio como esta tipología. El Indigenismo telúrico-arqueológico fue nacionalista: procuró otorgar al Perú antiguo unidad cultural. Tello declaró: “Logró así [el “indio”] (...) echar los fundamentos de una **nacionalidad** y una civilización típica: la civilización aborígen india (...) de cultura **uniforme**” (Tello 1921: 23-24). Afirmó que el Perú antiguo había poseído unidad idiomática y religiosa “**El pretendido panteísmo indígena** que tanto repugnó a los españoles también **parece más aparente que real** (...)” (Tello 1921: 43-44). Este intento de afirmar una unidad étnica y cultural al Perú antiguo fue más explícita al inicio de la carrera de Tello. Sin embargo debe ser reconocido que nunca desconoció completamente la diversidad pre-incaica: “Fueron los Incas quienes perfeccionaron (...) el comunismo agrario (...) los que idearon toda esa urdimbre ejemplar de preceptos políticos y administrativos que tuvo por propósito el acercamiento y la fusión de los elementos y factores heterogéneos, para echar las bases de una gran nacionalidad” (Tello 1921: 38-39). Estudios posteriores desmienten tal unidad y revelan que Tello no tuvo en consideración las evidencias de diversidad cultural (Ramón 2009: 955), aspecto que Ramón censura: “(...) la información disponible debe ser el marco de la narrativa arqueológica y no viceversa” (Ramón 2010: 117). Tello desconoció la “(...) necesidad de asumir la diversidad intra-andina como principio analítico” (ib.) procediendo deductivamente cuando lo más certero y pragmático en arqueología es “(...) aproximarnos al todo *desde* el fragmento (...)” (Ramón 2010: 119). Tello procedió así porque “(...) le interesaba resaltar el papel de la sierra en el proceso histórico (...)” (Ramón 2005: 10) ello a pesar de la

importancia de evitar “(...) generalizaciones que insisten en la falacia de concebir el todo sin haber aclarado las pautas para organizar los detalles (...)” (Ramón 2005: 26).

El Indigenismo telúrico-arqueológico se centró en el pasado: utilizó la arqueología para elaborar una imagen exaltada y nacionalista del Perú antiguo destacando sus logros. Se diferenció del Incaismo en que consideró al indígena de su tiempo capaz de lograr nuevamente esos logros en tanto el Incaismo, producto del nacionalismo criollo positivista y del darwinismo social, negó completamente tal posibilidad al deslindar “el indio presente y el indio del pasado” (Villegas 2006: 120-121). Sugirió la posibilidad de una reivindicación social proponiendo un futuro donde los criollos convivirían en igualdad de condiciones con quienes habían demostrado su adaptación idónea al ambiente local: los indígenas nativos⁴.

El Indigenismo telúrico-arqueológico vinculó “raza” y geografía. Entendió al Perú antiguo condicionado por las condiciones medioambientales de los Andes, a los que consideró una región geo-étnica (Silva 2013: 225). Tello afirmó: “(...) **las variaciones** topográficas, étnicas y culturales en lo que atañe a la historia del hombre en el Perú, **son más aparentes que reales (...) todo el Perú puede considerarse como una sola región geo-étnica.**” (Tello 1921: 40-41). Sostuvo que el “indio” era el llamado a la formación de nación en tanto era el “auténtico representante” de lo nacional por ser el producto de la adecuación a la geografía y condiciones climáticas locales. Fueron frecuentes durante el siglo XIX las posturas que vincularon la raza a las condiciones medioambientales, generalmente con un enfoque perjudicial a la valoración que se otorgaba a los criollos. Ello fue así desde los inicios de la Colonia hasta el siglo XVIII (Pimentel 2001: 34) y después, pues se sostuvo que la geografía americana habría ejercido sus efectos nocivos en esa población⁵. Tello

⁴ Esta idea de un “renacimiento indígena” estuvo presente en el contexto en variadas formas. Augusto B. Leguía (1863-1962) afirmó: “Los indios son todo el pasado y todo el porvenir” (1929: 110-111). Esta afirmación sin embargo desatendía sus problemáticas del momento y evitaba definir su rol en relación al presente.

⁵ Al respecto deben considerarse los debates de Hipólito Unanue (1755-1833) acerca de los supuestos efectos de la climatología americana en la flora, fauna y sociedad del continente. Unanue afirmó que “(...) el transcurso del tiempo (...) ha hecho ver (...) que los indios no son irracionales, ni se degrada la parte del género humano trasplantada de la Europa a la América.” (*Mercurio Peruano*,

también vinculó raza y geografía pero desde una perspectiva inversa, resaltando un lugar privilegiado para los nativos indígenas. Su postura entró en contradicción con el entendimiento positivista de muchos intelectuales criollos de la época –como Javier Prado⁶, José de la Riva-Agüero, y los hermanos Francisco y Ventura García Calderón–, quienes consideraban al “indio” inútil para el razonamiento y la acción. Varios de ellos juzgaron que lo indígena había “involucionado” bajo la explotación virreinal, y reservaron para sí los atributos de la modernidad (Méndez 1995:32). Esta asociación de raza y geografía la expresó también Luis E. Valcárcel (1891-1987) en *Tempestad en los andes* (1927) cuando afirmó: “Raza y paisaje van juntos, y donde se halla el solar, permanece también la raza” (Valcárcel 1927: 128). Favre designa “(...) con el nombre de telurismo a una versión difusa del Indigenismo que atribuye la formación de la nación a la acción de fuerzas de la naturaleza y que hace del indio, producto original de esas fuerzas a las que está sometido, el más auténtico representante de la nacionalidad” (Favre 2007: 64).

El Indigenismo telúrico-arqueológico hizo hincapié en la importancia de la “tierra” para los indígenas. En un artículo aparecido en *El Comercio*⁷ (ver **Anexo 3**), Tello hizo hincapié en la importancia de la tierra para los nativos: “La tierra no sólo condiciona al nativo, y éste demuestra sus capacidades mediante el dominio de éstas en la agricultura, determina también su forma de entender el mundo” (EC 27 X 1933: 5). Al tiempo el Indigenismo telúrico-arqueológico al centrarse en el Perú antiguo prestó poca atención al proceso de mestizaje étnico y sociocultural del Virreinato. En tal sentido se diferenció del Indigenismo

número 375, pág. 232 en Salazar Bondy 2006 [1950]: 160-161). Su refutación más contundente a los planteamientos antiamericanos los realizó en *Observaciones sobre el clima de Lima* (1806) donde cuestionó la validez de las afirmaciones de Buffon y De Pauw, en que la “defensa victoriosa se tornó exaltación y descubrimiento de una singular primacía óptica” (Bondy 2006 [1950]: 167).

⁶ Quien suscribió posturas como la “salvajización” india bajo la dominación española, su degeneración fisio-caracterológica por entrecruzamiento racial, y la conveniencia de importar “razas superiores”. Compartió con Tello la convicción de que geografía y clima determinan “la raza”. Cabe señalar que su opinión respecto al indio no fue simplemente negativa: “La raza india ha sufrido bajo el régimen virreinal no sólo la estagnación sino el reversimiento en todos los órdenes de su vida. Dócil, sufrida, infatigable, de espíritu ingenioso, de hábitos tranquilos y perseverantes, es susceptible de educación moral e intelectual (...)” (Prado 1941 [1894]: IX).

⁷ EC 27 X 1933

“peruanista” integral y mestizo de José Sabogal (1888-1956). Fue crítico respecto a la Conquista: **“El indio, dueño y señor de la tierra, gracias a su propio esfuerzo forjó esta patria que la Conquista desgraciadamente destruyó”** (EC 27 X 1933: 5). Esta es una de las escasas declaraciones de Tello que han sido halladas en la presente investigación en relación a la Conquista, y es negativa, como lo había sido años antes: “Los Incas echaron las bases de la nueva nacionalidad (...). **Con la conquista se produjo algo así como un gran cataclismo que derrumbó casi desde sus cimientos el edificio nacional** (...)” (Tello 1921: 46-47). La infrecuencia de pronunciamientos de Tello al respecto posiblemente se debió a que para el telurismo “(...) el mestizaje biológico o cultural es inútil, sino hasta pernicioso (...)” (Favre 2007: 66). Habiendo señalado los rasgos diferenciales del pensamiento de Tello respecto a otras posturas indigenistas es necesario enunciar la pregunta ¿qué fue el Indigenismo? Respecto a la cual puede responderse, como básica y referencial orientación que se trató de un interés empático hacia lo indígena. Según Deborah Poole: “El Indigenismo fue un movimiento intelectual pan-latinoamericano cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos –en su mayoría urbanos- entendían por formas culturales autóctonas o indígenas” (1997: 225).

En América Latina, el Indigenismo estuvo vinculado al surgimiento de los nacionalismos (Tarica 2008: xii, xvii, xxii). Los intelectuales mestizos usaron la figura del indígena para estructurar sus discursos sobre cómo “modernizar” y “occidentalizar” sus naciones, constituyéndolo como un sujeto “no-moderno” para articular su ideal de lo “moderno”.

Este uso es mejor entendido considerando el planteamiento de Jorge Coronado, el cual estudia el Indigenismo como un amplio y diverso rango de reacciones a la implementación de tecnologías e ideas occidentales en la región andina peruana. Como modernizaciones considera tanto las implementaciones técnicas (por ejemplo la construcción de líneas ferroviarias o la implementación de alambrado eléctrico) como las nuevas estructuras socio-

políticas (establecimiento de democracias, libre comercio, migraciones del área rural a localidades urbanas). Al proceso global lo denomina “Modernidad” (Coronado 2009: 2-3).

Pero no hubo un Indigenismo, sino muchos, tan divergentes entre si respecto a sus principios, postulados y procedimientos que resultaron irreconciliables. Cada uno poseyó una genealogía propia y abarcó la problemática desde perspectivas e intenciones diferentes. Esta radical diversidad obligó a Mirko Lauer en *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2* (1997) a diferenciar las esferas política y cultural como manifestaciones contrapuestas. Existieron posiciones indigenistas que hicieron hincapié en el presente, otras en el futuro y algunas, como el Indigenismo telúrico-arqueológico en el pasado. Unos se limitaron a señalar el aspecto exótico de lo indio en tanto otros denunciaron su situación política, económica y social⁸. Hubo manifestaciones indigenistas que combatieron el *status quo*, mientras que otras se desarrollaron desde instancias gubernamentales. Algunos enfoques indigenistas apostaron por el nacionalismo, mientras otros se limitaron a afirmar su identidad regional. José Ángel Escalante Fuentes (1883-1965) político durante el gobierno de Augusto B. Leguía, cuestionó la subordinación de las culturas regionales a un indefinido nacionalismo. Existieron también Indigenismos de proyección panamericana, como el de Gamaliel Churata⁹, líder del grupo Orkopata, quien buscó caracterizar la cultura andina más allá de lo nacional e idiomático. Es ejemplar de la complejidad del tema el debate que se suscitó entre José Carlos Mariátegui (1894-1930), Luis Alberto Sánchez (1900-94) y otros intelectuales. A dicho debate se le denomina “la polémica indigenista” y sus artículos centrales se presentaron en *Mundial* y *La Prensa* a inicios de 1927¹⁰.

⁸ Las posiciones de denuncia prestaron más atención a la situación de vida tangible de los indígenas. Bartolomé de las Casas (1474/84-1566) denunció los abusos vividos por los indígenas de su tiempo y de forma semejante lo hizo Gómez Suárez de Figueroa (“Inca Garcilaso de la Vega”: 1501-36) quien se halló dividido entre sus “tradiciones culturalmente opuestas, como la europea y la incaica” (Morales y Penzkofer 2011: 186) a las cuales se sentía pertenecer en semejante medida.

⁹ Arturo Peralta (1897-1969), autor de *El Pez de oro* (1957).

¹⁰ A través de esta polémica pueden observarse sutiles diferencias entre las diversas posturas. Mariátegui defendió una visión que contraponía costa y sierra, en tanto Sánchez desarrolló un enfoque más integrador. Los otros intelectuales que intervinieron en la polémica fueron José Escalante, Luis Valcárcel, Antenor Orrego, Enrique López-Albújar, Dario Eguren, y Manuel Seoane.

A inicios del siglo XX “(...) la masa peruana que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina” (Mariátegui 2014 [1928]: 44) se convertía en tema de opinión pública en parte como consecuencia de la migración de las clases acomodadas de capitales provinciales a Lima. Su relevancia demográfica hacía inviable concebir la nación sin considerarles.

Alberto Flores Galindo, refiriéndose a una expresión de Jorge Basadre (1903-80), señalaba que “la toma de conciencia acerca del indio fue el aporte de la intelectualidad peruana del siglo XX” (Rojas 2015: 253). Esta toma de conciencia surgió a inicios del siglo XX como respuesta a las promesas incumplidas de reconocimiento civil tras la instauración de la República, y en el contexto de la crisis económica y social producida por la Guerra del Pacífico (González 2010: 434). Dicho fracaso bélico y social se debió a la incapacidad de las élites en la construcción de una patria inclusiva, y a una constitución que señalaba a todos como ciudadanos sólo a un nivel retórico. Esta situación fue criticada por Manuel González Prada (1844-1918), quien elaboró una postura radical respecto a las relaciones inter-étnicas en el Perú en la cual no cabía posibilidad de reconciliación entre criollos e indígenas y la opción del mestizaje fue ridiculizada (Sanders 1997: 140).

El gobierno de Leguía –particularmente durante su segundo mandato entre 1919 y 1930– fue el primero en defender –de formas ambiguas y contradictorias– a la población indígena. Leguía sostuvo posiciones primero tolerantes y luego represivas. Al inicio de su gobierno reconoció derechos a las comunidades indígenas y creó la Sección de Asuntos indígenas (en septiembre de 1921) y el Patronato de la Raza Indígena (en junio de 1922), trastocándose posteriormente ambas en contra de los intereses de dichas comunidades. Otras instancias que desarrollaron acciones a favor de la población indígena fueron la

En estas intervenciones puede notarse que Valcárcel y otros intelectuales que conformaron el Grupo Resurgimiento habían desarrollado antes de la década de 1920 un Indigenismo “telurista” que puede vincularse a ideas desarrolladas por los intelectuales argentinos Ricardo Rojas (1882-1957), Leopoldo Lugones (1874-1938), Domingo Faustino Sarmiento (1811-88) y José Hernández (1834-86). Ideas que incidían en la influencia de la “tierra”, el paisaje y el clima en las aptitudes personales.

Asociación Pro-Indígena (1909) -de Dora Mayer y Pedro Zulen- la cual desde 1912 publicó *El deber pro-indígena*, y el Comité Pro-Derecho Indígena Tawantinsuyo (creado en 1921)¹¹.

Una coyuntura importante para el Indigenismo en Perú estuvo en la configuración académica que adoptó la Universidad San Antonio Abad de Cuzco, en la cual participaron Luis E. Valcárcel, José Uriel García (1894-1965), y José Ángel Escalante, junto a otros intelectuales que compartieron una semejante orientación pro-indigenista¹².

En esas primeras décadas del siglo XX se publicaron numerosos estudios sobre el tema. En *La educación: su función social en el Perú en el problema de la nacionalización* (1913) y *Contribución a una legislación tutelar indígena* (1920), José Antonio Encinas (1888-1958) defendió la capacidad del indio de conservar sus tradiciones y al tiempo formar parte de un Perú “moderno” asimilando los aspectos positivos de la cultura occidental. *Nuestra comunidad indígena* (1924) de Hildebrando Castro Pozo (1890-1945), y *El nuevo indio* (1930) de José Uriel García, fueron otros textos relevantes en el análisis de esta problemática social, destacando *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, como el análisis que más brillantemente develó las causas de la coyuntura económico-sociales de un Perú donde el debate en torno a la incorporación y aprovechamiento de las poblaciones indígenas se tornó impostergable. Sin embargo en las publicaciones y discursos que surgieron en la época el “indio” nunca se manifestó: fue siempre un objeto de estudio, y el vehículo de intereses particulares ajenos.

¹¹ Autónomo de toda instancia gubernamental, sus impulsores fueron hijos de campesinos migrados a Lima. Su objetivo principal fue aunar “(...) labores tan diversas como la tramitación de denuncias campesinas o el envío de informes al ejecutivo sobre los abusos sufridos por indígenas.” (García 2010: 187). Pese a su breve duración (se disolvió en 1924) la relevancia de este Comité residió en sus congresos anuales, los cuales reunieron a “(...) representantes aborígenes de las distintas regiones peruanas para levantar su voz frente a los atropellos” (García 2010: 187).

¹² Dicha configuración académica de la Universidad San Antonio Abad duró poco pues el gobierno de Leguía, inicialmente favorecedor cambió pocos años después de actitud. Sin embargo sus reformas despertaron atención internacional. Su *Revista Universitaria* llegó a ser, en torno al año 1925, una publicación de relieve continental (García 2010: 200-202).

En las artes, Natalia Majluf considera que el Indigenismo no fue un movimiento intelectual coherente, con metas, proyectos, agrupaciones y manifiestos programáticos “a pesar de que en la plástica nacional se formó una verdadera escuela utilizaron variedad de formas y técnicas para definir sus propuestas artísticas” (Majluf 1994:163). Según informa Majluf surgieron durante ese periodo manifestaciones culturales que buscaron señalar lo distintivo y heredero del Perú antiguo. Se consideraron primero temas andinos, pero pronto se notó la diversidad de lo autóctono, surgiendo obras que diferenciaron las regiones del país. Fernando Villegas (2008: 15-17) afirma que para el arte realizado por José Sabogal y sus discípulos cabría mejor referirse a la plasmación de un Perú integral y mestizo antes que a uno exclusivamente indígena. Los principales discípulos de Sabogal fueron Alicia Bustamante (1905-69), Enrique Camino Brent (1909-60), Teresa Carvallo (1903-88), Julia Codesido (1883-1979) y José Alfonso Sánchez Urteaga (“Camilo Blas”: 1903-86). Existió una proximidad entre Sabogal y Tello, así como en sus equipos de trabajo¹³. Esta cercanía se vio reflejada en algunas obras de los ilustradores de Tello, que trataron temáticas costumbristas y serán analizadas en el tercer capítulo tales como [*Danzantes del Perú actual*] (**FIG.79**), [*Frutera*] (**FIG.94**) y [*Uma caldo*] (**FIG.100**). Majluf ha analizado también las relaciones entre las diversas formas del Indigenismo y el desarrollo de nacionalismos en América latina (1997: 247-258). Señala que para entenderlas debe considerarse que mientras en Europa “el pasado podía ser percibido (...) como un lastre” (Majluf 1997: 248) en América latina era considerado la fuente en la cual hallar la autenticidad demandada a toda nación. Otro punto importante señalado por Natalia Majluf es que la figura del indio fue usada siempre sin presentar individuos particulares. Ello se debió según Majluf, al interés por constituirles como una categoría simbólica, como un mero recurso discursivo en la construcción de una historia y una identidad genérica para estas naciones. Pero los

¹³ Las pruebas de ello son numerosas. Por ejemplo Sabogal fue padrino de boda de Pedro Rojas (según acta N° 1007905250 del registro civil de la provincia constitucional de El Callao, expedida el 23 de enero de 1946). En las entrevistas realizadas a los familiares de los artistas estudiados se afirmó que José Sabogal, Julia Codesido y Camilo Blas fueron sus docentes en la Escuela Nacional de Bellas Artes: ENBA (ver **Anexo 2**).

intelectuales mestizos no aprovecharon únicamente la figura del indio: “(...) los productos culturales de ese grupo étnico fueron otros de los soportes de la plástica indigenista” (Majluf 1997: 250). Majluf critica en tal aspecto la falta de rigor de los artistas en la diferenciación entre creaciones pre-colombinas y manifestaciones artísticas folclóricas. “Los artistas exigieron que lo indio permaneciera indio. Se repite así el gesto paradójico y distintivo del Indigenismo como discurso: apropiarse de lo autóctono manteniéndose a distancia” (Majluf 1997: 253). Ello influyó en la relación que tuvieron los indigenistas con las artes populares, pues se buscó que el indio no dejase de expresar su “indianidad” al:

“(...) impartir sólo los más rudimentarios conocimientos a los indígenas que estudiaron esta materia, preparándolos socialmente para cumplir un rol subalterno y permanecer como grupo social en el mencionado estado de maltrato y abuso. Al tiempo se desarrolló y difundió el estratégico enfoque consistente en entender al **artista nativo como un autodidacta, de formación familiar, carente de estudios académicos**, lo cual también colaboró con la seguridad y distancia que buscaban los intelectuales mestizos respecto a su objeto de estudio” (Majluf 1997: 256-257).

Respecto a la tipología de Henri Favre (1937) debe señalarse que diferenció cuatro tipos de Indigenismo: racialismo, culturalismo, marxismo y telurismo¹⁴. El Indigenismo racialista estuvo difundido en América Latina hasta mediados del siglo XX y enfocó la problemática considerando como factor determinante la “raza”, a la cual adscribió cualidades caracterológicas. José de Vasconcelos (1882-1959) sostuvo en *La raza cósmica* (1925) e *Indología: una interpretación de la cultura iberoamericana* (1926) que el mestizaje era el

¹⁴ Sobre las categorías de Favre, Gabriel Ramón Joffré señala: “Me parecen útiles como rasgos, no como categorías, debido a que muchas veces un mismo personaje puede combinar varios [tipos] (...)” (2014: 22). Este enfoque debe tenerse en cuenta para comprender la complejidad de la postura sostenida por Julio C. Tello y su evolución a través del tiempo.

camino para superar el enfrentamiento entre criollos e indígenas y lograr así naciones unificadas; pero a la vez afirmó que la **“herencia india” debe desaparecer**¹⁵. El Indigenismo culturalista se centró en el valor de las tradiciones, sin embargo favoreció aquellas de origen occidental. Tuvo como representante destacado a Manuel Gamio (1883-1960). El Indigenismo marxista consideró que la desigualdad entre criollos, mestizos e indígenas tenía su origen en el funcionamiento económico. El pensamiento de Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui se alinearon a esta variante (Favre 2007: 58-59). Por último el Indigenismo telurista atribuyó el “carácter de la raza” y el “carácter nacional” a la geografía y climatología locales, y como se ha señalado consideró que siendo el “indio” el producto de su entorno natural era el “auténtico representante” de lo nacional. Esta variante se difundió principalmente en el sur andino y tuvo clara representación en el pensamiento temprano de Luis E. Valcárcel. Fue la postura o variante del Indigenismo que más influyó en el pensamiento de Tello, según se evidencia por sus escritos y reflexiones.

La orientación telurista no apareció con Tello ni fue privativa de él, estuvo presente en su entorno intelectual próximo, evidenciándose previamente en las reflexiones de Valcárcel, Uriel García, y otros intelectuales del contexto cuzqueño de esa época. Sin embargo su origen puede rastrearse antes aún. Según el boliviano Franz Tamayo¹⁶ (1879-1956) “(...) el hombre, al igual que el árbol, depende del entorno en el cual vive. No sólo son los animales, los vegetales y los minerales que utiliza, el aire que respira, el agua que bebe o el sol con el que se calienta lo que lo liga al medio. Es la energía que brota de la tierra, que la tierra le transmite y que él transforma en voluntad” (Favre 2007: 66). Martin S. Stabb señaló al “Telluricism” –en el sentido de una fuerza poderosa que la “tierra emana a sus habitantes”– como el tema dominante del trabajo de Uriel García (Stabb 1967: 87) y afirmó en el mismo

¹⁵ Francisco Pimentel y Vicente Riva Palacio consideraron que los caracteres “indios” eran recesivos, en tanto que los “blancos” dominantes. El segundo buscó fundamentarlo en estudios genéticos sobre la presencia de caninos y vello, que afirmó siempre presentes en los mestizos (Favre 2007: 49).

¹⁶ El más antiguo representante identificado del telurismo, junto al sucrense Jaime Mendoza (1874-1939) y el tucumano Ricardo Rojas. Ver de Tamayo *Creación de una pedagogía nacional* (1910).

libro que muchos indigenistas de su contexto sintieron cómo esa “fuerza que la tierra emana” era más fuerte que los condicionantes biológicos, por lo cual toda persona que fuese a los Andes se convertiría en un indio, más allá de su fenotipo (Stabb 1967: 88). Tamayo afirmó: “La tierra ejerce un poder tal que unifica las etnias y las razas que la ocupan conjuntamente”, al punto de que “Ella le da rasgos comunes, una voluntad única, en una palabra: un carácter nacional” (Favre 2007: 66). Valcárcel evidenció similitudes de pensamiento y trayectoria con José Uriel García: primero compartieron aulas tomando la Universidad San Antonio Abad en 1909, y posteriormente ambos fueron docentes en ésta¹⁷. Ambos evidencian cómo en la transición que se dio en el entorno intelectual cuzqueño del Incaismo a un Indigenismo costumbrista se difundió un orden de ideas que es el más próximo identificado por esta investigación a la orientación telúrica. Es así que puede empezar a identificarse la probable genealogía del Indigenismo telúrico-arqueológico.

Habiendo presentado las características del Indigenismo de Tello y sus diferencias respecto otras posturas indigenistas del contexto se procederá a analizar los antecedentes técnicos que enmarcaron la producción de estos artistas investigados, que ilustraron las investigaciones del arqueólogo.

¹⁷ Majluf señala a José Uriel García como uno de los principales responsables del giro de un repertorio incaísta a formas más ligadas al folclore contemporáneo (Majluf y Ranney 2015: 281).

1.2. La ilustración arqueológica

La ilustración arqueológica fue una herramienta auxiliar de carácter artístico al servicio de la disciplina académica de la arqueología. Pretendió poseer objetividad representacional pero frecuentemente se entremezcló con la imaginación. Actualmente se considera que la ilustración arqueológica consistió principalmente -a pesar de sus pretensiones- en una sucesión de interpretaciones que distorsionaron a sus objetos de estudio. Si bien existió como representación gráfica de un lugar u objeto del pasado desde antes de la arqueología, su uso para la investigación arqueológica puede rastrearse desde fines del siglo XVIII, siendo uno de los ejemplos precursores (1588) las ilustraciones de ruinas como Stonehenge (Adkins 1989:3). Respecto a la ilustración de los territorios españoles en América, cabe mencionar a Antonio del Río (ca.1745-89)¹⁸, Ramón Almaraz, Francisco Jiménez y Antonio García (1832–1912). Para el caso peruano, el referente más remoto se halla en las acuarelas que Baltasar Martínez de Compañón (1737-97) mandó realizar a dibujantes indígenas y que se encuentran compendiadas en *La obra del obispo Martínez de Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII* (1978-94[1781-9]). Las acuarelas brindan un amplio repertorio visual sobre las culturas Chimú y Moche que será usado en épocas posteriores: tal el caso de la lámina 23, donde se pueden observar textiles prehispánicos (**FIG. 1**) y de la lámina 27 (**FIG. 2**), donde figuran motivos de los textiles y una figura repetida con variaciones cromáticas.

¹⁸ Quien excavó ruinas mayas en Palenque y contó con dibujos de Jean Frédéric de Waldeck (Díaz-Andreu 2008: 172).



FIG. 1: Acuarela. 15, 6 x 21,9 cm. Real Biblioteca de Madrid. Tomado de Martínez de Compañón [1978]: lámina 23.

FIG. 2: Acuarela. 15, 6 x 21,9 cm. Real Biblioteca de Madrid. Tomado de Martínez de Compañón [1978]: lámina 27.

En el siglo XIX fueron varios los extranjeros que registraron aspectos localistas de Perú, son de destacar Johann Moritz Rugendas (1802-58), Léonce Angrand (1808-86), y Eugène de Sartiges (1809-92). Rugendas recorrió Brasil, Haití, México y Chile antes de visitar Perú entre 1842 y 1845, realizando en nuestro país una importante labor documental. Angrand produjo imágenes a partir de sus viajes a Arequipa, Cuzco, Lima y Tacna. Fueron realizadas entre 1834 y 1848. Sartiges redescubrió las ruinas de Choquequirao, y realizó exploraciones en Cuzco, Arequipa, y Lima. Concretó dos publicaciones: *Dos viajeros franceses en el Perú republicano* (1848) teniendo como co-autor al conde René de Botmiliau (Carnevale s/f: 73) y *Voyage dans les républiques de l'Amérique du sud* (1851). Posteriores a ellos en una década, también realizaron ilustraciones arqueológicas de nuestro territorio Thomas Joseph Hutchinson, Ephraim George Squier, Ernst W. Middendorf y Antonio Raimondi. Hutchinson (1820-85) escribió *Two years in Peru* (1873). Squier (1821-

88) publicó *Peru: Incidents of travel and exploration in the land of the Incas* (1877). Middendorf (1830-1908) elaboró *Die einheimischen sprachen Peru* (1890-2) y *Peru, Beobachtungen und studien über des landundseine bewohner* (1893-5).

En el texto de Hutchinson (1873) figuraron vestigios arqueológicos como cerámica antigua (**FIG. 3**)¹⁹. Son de resaltar los apuntes que realizó Johann Moritz Rugendas de vestigios del Perú antiguo, como la huaca de la Magdalena y las ruinas de Pachacamac²⁰.



FIG. 3: Anónimo. Sin título. ca. 1873. Grabado. Tomado de Hutchinson 1873: lámina ubicada entre las pp. 322 y 323.

Raimondi (1824-90) publicó *El Perú* (1874-1913) en seis volúmenes en la imprenta del estado peruano y con el auspicio del mismo. La publicación representa un exhaustivo estudio del territorio nacional en sus aspectos biológicos, botánicos, energéticos,

¹⁹ Entre los vestigios representados figuran así mismo las huacas de Pachacamac (pp. 156, 159, 161, 163, y 175), Huatica (pp. 273, y 283), Pando (pp. 274, 276, 279, y 280), Pan de Azúcar (p. 294), Juliana (pp. 296, y 299), y Mateo Salado (p. 299), así como objetos antiguos (pp. 134, y 135).

²⁰ Ver Milla 1975: 131, lám. N° 45; y p.185, lám. N° 116.

geográficos, y mineralógicos. El grabado de Alfred Dumontel sobre las murallas de Sacsayhuamán (**FIG. 4**), fue un modelo posible para las interpretaciones de huacas (**FIGS. 37-40**) y los bocetos de Machu Picchu realizados por Luis Ccosi, uno de los principales ilustradores de Julio C. Tello. Esta posibilidad se deduce de la numerosa cantidad de libros en posesión de Tello, muchos de ellos especializados²¹. El grabado de Dumontel sobre Sacsayhuamán fue un posible referente también para algunas ilustraciones halladas en el archivo Julio C. Tello del MAA-UNMSM, como la acuarela [*Colores del Perú antiguo*] (**FIG.85**) de Cirilo Huapaya, otro de los principales ilustradores de Tello investigado en el presente estudio. Se expondrá a estos artistas-ilustradores con mayor detenimiento en el subcapítulo **2.2** al detallar la información investigada sobre sus trayectorias profesionales.

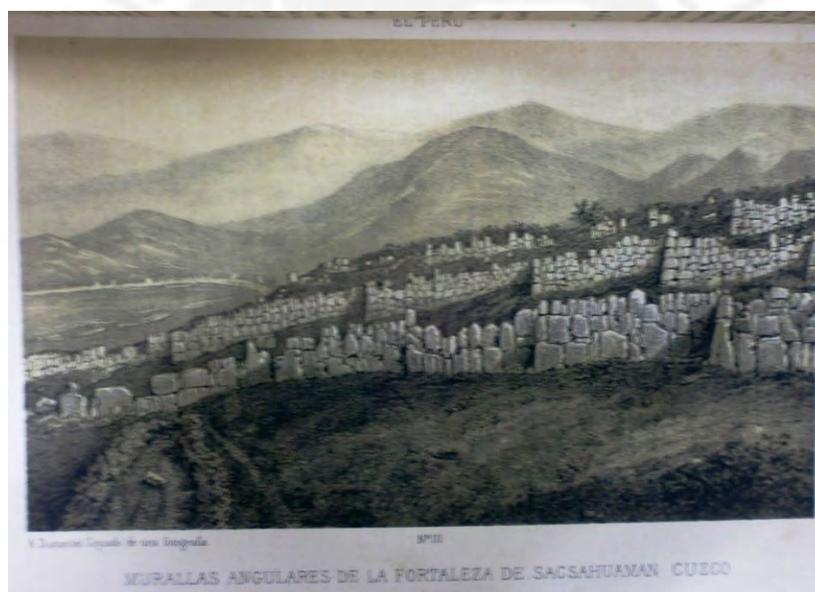


FIG. 4: Anónimo. *Murallas angulares de la fortaleza de Sacsahuaman*. ca. 1900. Grabado. Tomado de Raimondi 1874: 67.

²¹ “Biblioteca de carácter especializado, única en Sur América [estaba] constituida por cerca de 8,000 volúmenes (...)” (UNMSM 1999: 15).

Peru: Reise und Forschungserlebnisse in dem Lande der Incas (1877) de Squier fue una publicación profusa en ilustraciones arqueológicas, tales como las huacas de Pachacamac (pág. 83), ruinas de la civilización Tiahuanaco (pág. 352), y la piedra de los doce ángulos (pág. 543)²². En esta publicación figuraron también ilustraciones de vestimentas y danzas (pp. 293 y 376), el interior de una choza de chacra (pág. 316), y el uso de totoras en el lago Titicaca (pág. 381). En el texto de Squier (1877) aparece un grabado del ídolo de la Portada del Sol (**FIG. 5**), elemento que desde entonces ha sido frecuentemente reproducido, muchas veces con alteraciones tales como la exageración de sus dimensiones (**FIG. 6**).

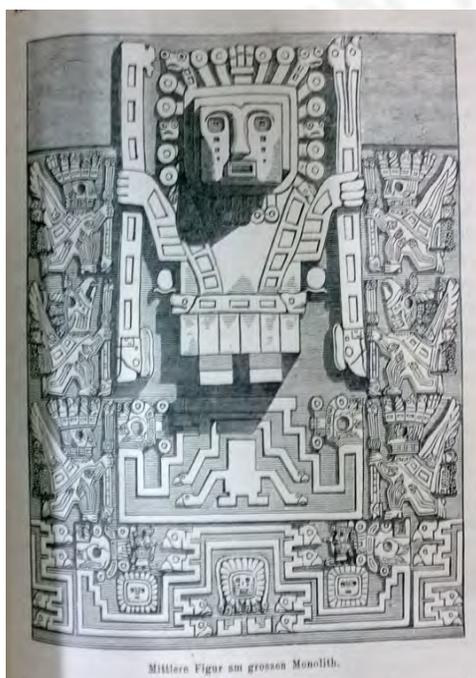


FIG. 5: Anónimo. *Mittlere Figur am grossen Monolith.* ca. 1877. Grabado. Tomado de Squier 1877: 361.

FIG. 6: Anónimo. *Vorderansicht des grossen monolithischen Thorweges.* Tomado de Squier 1877: 358.

²² Aparecen además de la piedra de los doce ángulos (pp. 541, 543, 549, 551, 554 y 555), Ollantaytambo (pp. 612, 617, 619-621, 623, 625, 627, 631, y 635), las huacas de Pachacamac (p. 83), Limatambo (p. 104), Cajamarquilla (p.165), Huánuco "viejo", Sillustani (p. 473), Hatuncolla (p. 481), Quellenata y Ullulpoma (p. 483), Tiahuanaco (p. 352, 353, 506) y la deidad Wiracocha en un monolito (p. 361), Pisac (pp. 649, 652, 655, 657, y 661); chullpas (p. 298), cadáveres y momias (p. 89).

Libro fundamental, según declaración de Tello, fue *Das Todtenfeld von Ancon in Peru* (1880-7) de Wilhelm Reiss (1838-1908) y Moritz Alphons Stübel (1835-1904)²³. Las litografías fueron desarrolladas por Wilhelm Greeve en Berlín. A diferencia de otros casos de la época, el libro consignó la autoría de las ilustraciones, evidenciando así cierto reconocimiento para su labor. Los ilustradores fueron Eyrich, J. Fiebiger, J. Geissler, Martha Hennig, Schmidt, Paul Schulz, y A. Weifs/Weiss (láms.11-30/ 86). En la lámina 13 (**FIG. 7**) se aprecia un fardo mortuorio de esa cultura, que influyó en la producción del grupo de ilustradores de Tello²⁴. Son de destacar las ilustraciones de textiles y de técnicas de hilado, las cuales fueron magistralmente resueltas por Paul Schulz en el segundo volumen.



FIG. 7: J. Fiebiger. *Vista lateral de la momia representada en láminas 11 y 12.* ca. 1880. Tomado de Reiss y Stübel 1880-7: lámina 13.

²³ Sobre éste Tello señaló: "(...) el excavador trata de asegurar la integridad del hallazgo, de reproducir los objetos con la mayor exactitud y de formar así un archivo de testimonios fidedignos. Con ello se da un paso firme hacia la verdadera ciencia de la arqueología. Puede considerarse como un modelo de esta clase de trabajos la obra monumental de Reiss y Stübel" (Echevarría 2012: 113).

²⁴ Al caso puede revisarse por ejemplo AT 074: una ilustración de fardo de Genaro Farfán Garate, realizada en enero de 1945 ubicada en el Archivo Tello del MNAAH.

Tras señalar estas publicaciones referidas al Perú antiguo dirigidas por extranjeros corresponde destacar a la anterior *Antigüedades peruanas* (primer volumen: 1841, láminas: 1851). Dirigida por el diplomático y científico peruano Mariano Eduardo de Rivero (1798-1857) junto al naturalista Johann Jakob von Tschudi (1818-89), fue uno de los primeros libros en representar sistemáticamente y en sus diversos aspectos el Perú antiguo mediante ilustraciones. Separadas se hallan 58 litografías de arquitecturas y elementos del Incanato o de la cultura Tiahuanaco, la cual era la única cultura diferenciada de la incaica en aquellas décadas²⁵. En la lámina 46 (**FIG. 8**) se presentan tres escenas: en las superiores la vastedad del paisaje sirve para exaltar la dimensión de las ruinas, en la inferior el marcado claroscuro para exaltar la Portada del Sol. Este recurso también fue utilizado en las publicaciones de Squier y Hutchinson, y puede observarse en piezas como [*Waka Orrantia "B" I*] (**FIG. 87**) y [*Waka Orrantia "B" II*], (**FIG. 88**). En la ilustración arqueológica de la muralla de Sacsayhuamán (**FIG. 9**) se observan personas junto a un grupo de auquénidos, empleándose como un recurso para comunicar la vastedad del paisaje.

²⁵ Ver Yllia 2011, Ramón 2014.

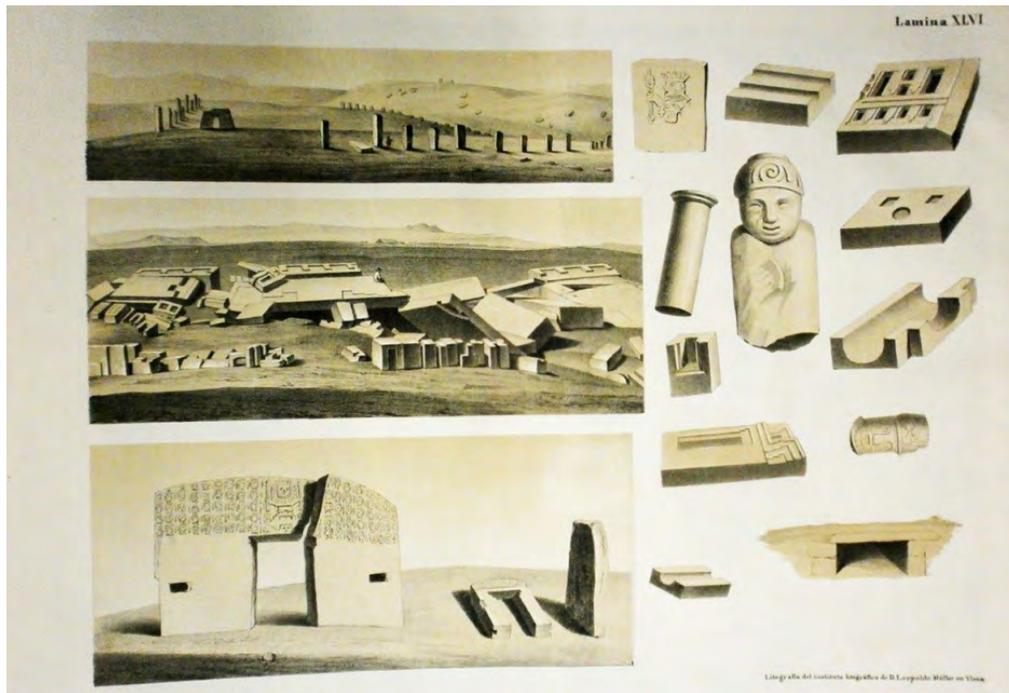


FIG. 8: Instituto litográfico de D. Leopoldo Müller. *Ruinas de Tiahuanaco*. ca. 1851. Grabado. Tomado de Rivero y Tschudi 1851: lámina 46.

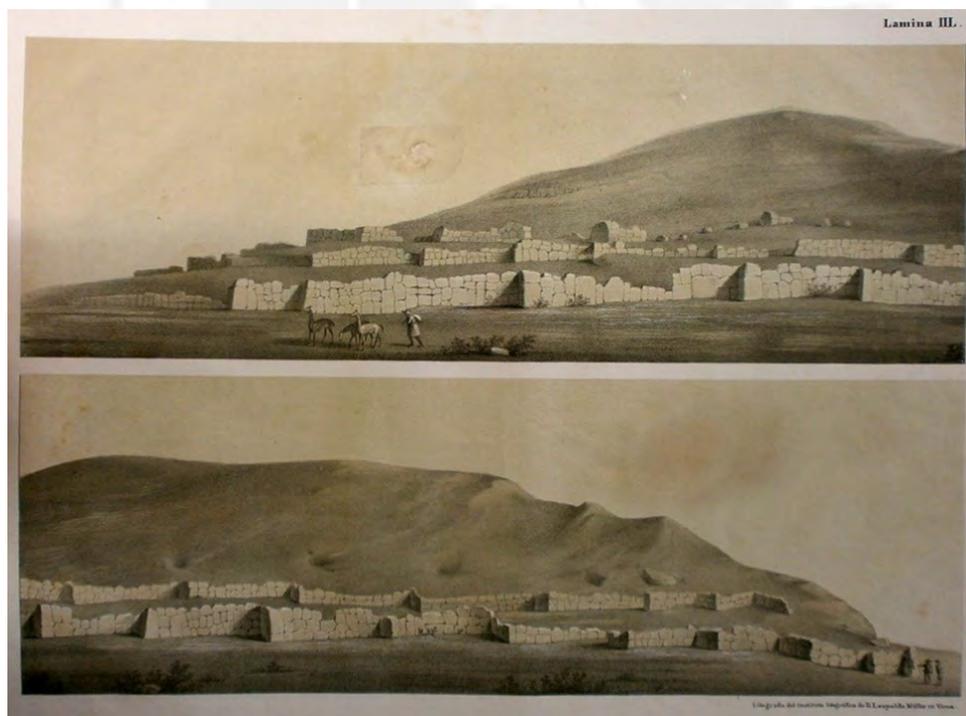


FIG. 9: Instituto litográfico de D. Leopoldo Müller. *Vista del rodadero y restos de las murallas de la fortaleza de Cuzco*. ca. 1851. Grabado. Tomado de Rivero y Tschudi 1851: lámina 48.

En otra vista de la fortaleza cuzqueña (**FIG. 10**) se exaltan los máximos lumínicos, ampliando la banda de gradaciones de valor. Pablo Carrera, otro de los ilustradores de Tello estudiados, utilizó el mismo recurso para sus ilustraciones [*Danzantes del Perú antiguo*] (**FIG. 78**) y [*Danzantes del Perú actual*] (**FIG. 79**). En la lámina 51, figura superior se aprecia el Convento de Santo Domingo de Cuzco, construido sobre los restos del templo de Qorikancha (**FIG. 11**), en donde se representó al convento en una perspectiva desde abajo: un antecedente que fue empleado en piezas como los dibujos de Machu Picchu elaborados Luis Ccosi y Pablo Carrera (**FIGS. 60 y 61**) respectivamente, y [*Hombre junto a caballo de totora*] del segundo (**FIG.76**).

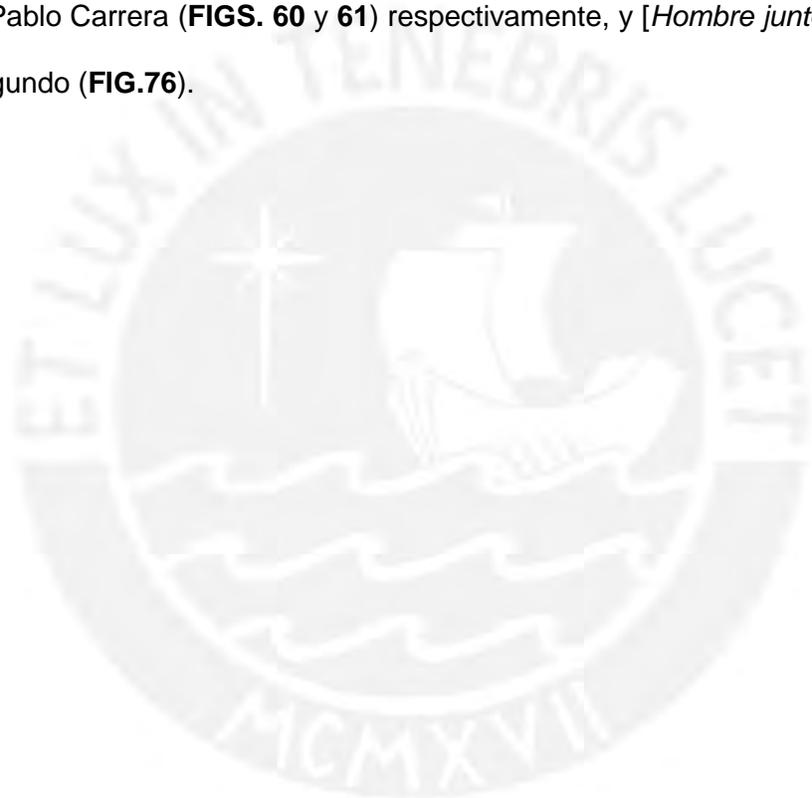




FIG. 10: Instituto litográfico de D. Leopoldo Müller. *Vista de una parte de la muralla inferior y media de la fortaleza de Cuzco. ca. 1851.* Grabado. Tomado de Rivero y Tschudi 1851: lámina 50.

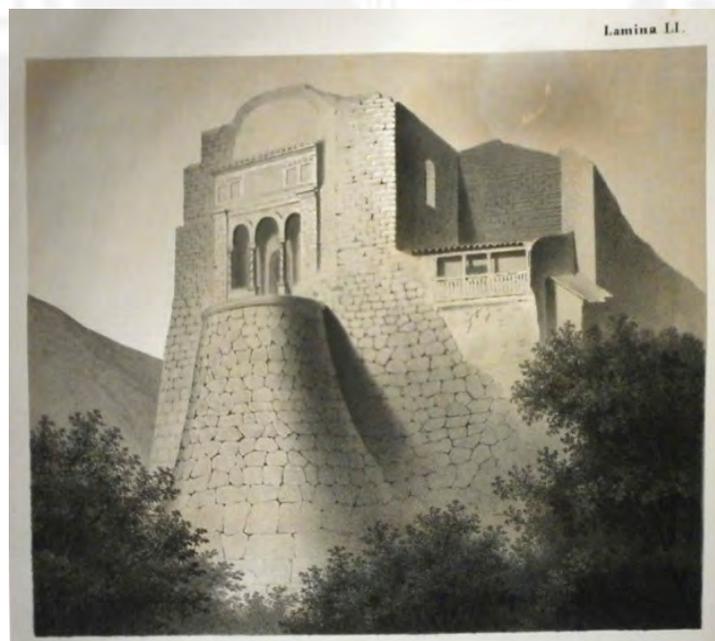


FIG. 11: Instituto litográfico de D. Leopoldo Müller. *Vista de la parte del Convento de Santo Domingo de Cuzco construida sobre los restos del templo del sol. ca. 1851.* Grabado. Tomado de Rivero y Tschudi 1851: lámina 51.

Posteriormente, ya en el siglo XX el Perú antiguo fue representado por el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo, por el escritor, historiador, crítico y artista autodidacta Emilio Gutiérrez de Quintanilla y por la artista plástica y diseñadora Elena Izcue. Como señala Villegas “Podemos decir que durante las tres primeras décadas del siglo XX el tema del indio y sus circunstancias fue un tópico de uso frecuente, tanto entre intelectuales, como entre artistas. Sus variantes y múltiples miradas las podemos ver en la gráfica de nuestros principales plásticos” (Villegas 2016: 39). Teófilo Castillo (1857-1922) promovió la valoración del patrimonio del Perú antiguo como elemento constituyente de la identidad nacional en idéntico valor a lo virreinal y republicano. Fue de los primeros en asignarle un atractivo estético, incentivando en su alumnado la copia de ceramios. Difundió su pensamiento en *Varietades e Ilustración Peruana*. Villegas (2006: 117-122) documenta casos puntuales como “*Puerta monumental de Huadca*”²⁶(**FIG. 12**) y “*Arqueología peruana*”²⁷ (**FIG. 13**). Castillo alabó esta pieza como “un espléndido, hermosísimo ejemplar de arte; de aquel arte muy nuestro, esencialmente nacional (...)” (Villegas 2016: 36). Trató la figura del indígena en obras como “*Tipo indígena*”, “*Sangre inca*” e “*Indio de la tribu amueshe*”²⁸ y representó la historia del Perú antiguo en piezas como “*Saqueo del Coricancha*” (1915), “*Sacerdotisa nazca*”²⁹ y “*La marcha del inca*” (1919).

También representó al Perú antiguo Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858-1935), quien fue director del Museo de Historia Nacional y sostuvo pública polémica con Tello. Se conserva en el MNAAH un conjunto de 54 piezas gráficas que formaron parte de una investigación que proyectó publicar como libro (Rodríguez Olaya 2014: 49). Las representaciones son tanto planas (**FIG. 14**) como volumétricas (**FIG. 15**) y fueron realizadas en diversos materiales como acuarela (**FIGS. 15 y 16**), ténpera (**FIG. 14**) y grafito (**FIG. 17**).

²⁶ *Ilustración Peruana* 27 XI 1912, N° 153.

²⁷ *Ilustración Peruana* 23 X 1912, N° 151.

²⁸ *Ilustración Peruana* 5 VI 1912, N° 140.

²⁹ *Varietades* 5 X 1918, N° 553, pág. 961.

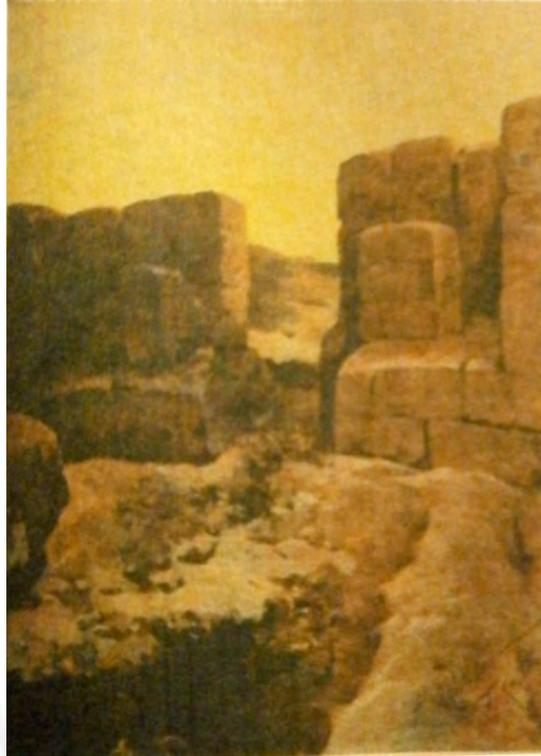


FIG. 12: Teófilo Castillo. *Puerta monumental de Huadca. La antigua metrópoli del valle de Huatica, hoy Rímac.* Óleo s/lienzo. ca.1912. Tomado de Villegas 2006: 155.



FIG. 13: Teófilo Castillo. *Arqueología peruana. Admirable escultura incaica propiedad del señor Alexander.* Óleo s/lienzo ca.1912. Tomado de Villegas 2006: 155.



FIG. 14: Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Sin título. s.f. Témpera. MNAAH. Tomado de MNAAH s.f.: 3.

FIG. 15: Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Sin título. s. f. Acuarela. MNAAH. Tomado de MNAAH s.f.: 34.



FIG. 16: Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Sin título. s.f. Acuarela. MNAAH. Tomado de MNAAH s.f.: 33.

FIG. 17: Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Sin título. s.f. Grafito. MNAAH. Tomado de MNAAH s.f.: 40.

Elena Izcue (1889-1970) -alumna de Castillo en la quinta Heeren- fue “Una de las artistas que aportó al reconocimiento del arte del Perú antiguo (...)” (Villegas 2016: 45), ella utilizó formas y motivos del Perú antiguo para el diseño de objetos modernistas y para su propuesta pedagógica, presentada en *El arte peruano en la escuela* (primer volumen: diciembre de 1924, segundo volumen: agosto de 1925). Representó, entre otras, a las culturas Chimú, Cupisnique (**FIG. 18**), Moche, Nazca, Paracas (**FIG. 19**) y Tiahuanaco. En estas representaciones Izcue se centró en el aspecto formal ignorando su contextualización e iconografía, tal descontextualización le permitió vincular el arte del Perú antiguo con propuestas artísticas de corte modernista.



FIG.18: Elena Izcue. Sin título. ca. 1925. 16,2 x 16 / 16, 5 x 16,2 cm. Acuarela. Colección Larco Herrera en Chiclín. Tomado de Majluf y Wuffarden 1999: 55.

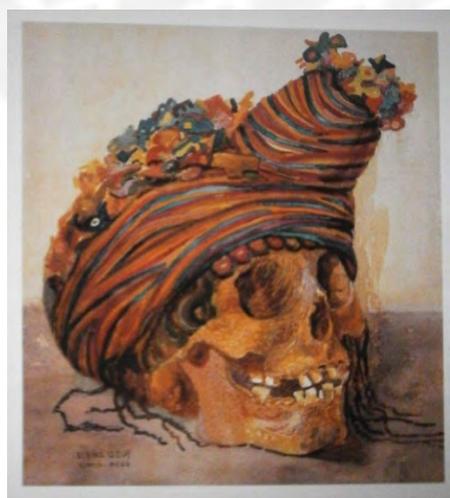


FIG. 19: Elena Izcue. *Cráneo con tocado*. s.f. 40,4 x 32,3 cm. Acuarela. Museo Brooklyn, Nueva York. Tomado de Majluf y Wuffarden 1999: 119.

Todas estas representaciones fueron antecedentes para el trabajo que desarrollaron para ilustrar los hallazgos de Julio C. Tello los artistas estudiados. Debe tenerse en cuenta que la ilustración arqueológica es una fuente decisiva para explorar tópicos en torno a los nacionalismos (Pillsbury 2012: 21). Esta disciplina se ha evidenciado crucial en tal sentido por permitir analizar diversas conexiones entre arqueología, bellas artes, nacionalismos e identidad en las américas (Pillsbury 2012: 22). A pesar de ello –como se ha señalado al inicio de este subcapítulo- no debe olvidarse que la ilustración arqueológica consiste en una sucesión de traducciones interpretativas que resaltan, minimizan, distorsionan o suprimen ciertos aspectos del mundo tanto material como simbólico.

La ilustración arqueológica se consideró una disciplina relegada respecto a las bellas artes. Muchos de los artífices de esta actividad, como Frederick Catherwood (1799-1854) o Tatiana Proskouriakoff (1909-85), o los artistas analizados en esta tesis realizaron estudios previos de bellas artes. Al tiempo debe señalarse que algunos, tales como Jean-Frédéric Waldeck (1776-1875) y Frederick Catherwood se desempeñaron en la realización de panoramas (Vilella 2012: 144) lo que induce a cuestionar la neutralidad de sus representaciones. En la obra expuesta en este subcapítulo los vestigios y motivos del Perú antiguo sirvieron para ilustrar los hallazgos y planteamientos de viajeros y arqueólogos. En las piezas halladas en los acervos familiares inéditos se observan en cambio obras que fueron un vehículo de expresión de los propios artistas, sirviéndoles para manifestar una visión de cosas que el presente estudio considera influida por el Indigenismo desarrollado por Julio C. Tello. En el siguiente capítulo se presentará la trayectoria y pensamiento de Tello, información sobre sus colaboradores gráficos y las actividades y aportes del colectivo artístico Grupo Waman Poma, conformado casi en su totalidad por los principales ilustradores del arqueólogo. Dicha información se presentará por ser necesaria a la comprensión de los dibujos, ilustraciones, acuarelas y óleos a presentarse en el tercer capítulo y la reflexión en torno a la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico en ellas.

Capítulo II: Julio C. Tello y colaboradores

2.1. Julio C. Tello

El Indigenismo telúrico-arqueológico de Tello influyó en diversos grados y momentos a la mayoría de sus colaboradores, con quienes sostuvo una relación próxima y paternal (Echevarría 2014: 21) (**FIG. 20**). A pesar de que existe amplia bibliografía³⁰ sobre Tello, muchos de los juicios sobre su obra y pensamiento se derivan de una imagen mitificada y que no ha sido aún suficientemente problematizada (Ángeles 2007: II; Ramón 2009: 955).



FIG. 20: Anónimo. *Tello y su equipo en el patio del Museo de Antropología y Arqueología. ca. 1944-7. Fotografía. Archivo familia Ccosi.*

³⁰ Carrión 1947, 1948; Mejía 1948 1967; Weiss 1948; Chávez Ballón 1951; Santisteban Tello 1956; Valcárcel 1956; Ponce 1957; Espejo 1959; Muelle 1963; Porras Barrenechea 1963; Basadre 1968; Bonavia 1981; Ravines 1982; Jaguande 1984; Shady 1997; Matos 1999; Bueno 2005; Lumbreras 2007; Burger 2009; Kauffman 2010; Amat Olazábal, 2014; entre otros.

Tello destacó como intelectual desde joven. Su tesis de bachillerato le mereció una beca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos la cual le permitió desarrollar estudios de maestría en antropología en la Universidad de Harvard. Tras lo cual realizó estudios relacionados en Europa, doctorándose en la Universidad de San Marcos en 1918. Trayectoria académica que prelude una carrera destacada y homenajes de diverso tipo³¹.

Tello desarrolló una labor fundacional como intelectual, arqueólogo, director universitario, fundador de museos y pionero de la exploración nacional³², recorriendo gran parte del territorio peruano. Fue jefe de la sección arqueológica del Museo de Historia Nacional (del 12 de junio de 1913 al 20 de marzo de 1915), museo del cual Gutiérrez de Quintanilla había sido director general provisional³³. Formó y fue primer director del Museo de Arqueología de la Universidad de San Marcos (del 21 de octubre de 1919 al 3 de junio de 1947). Ingresó cuando Javier Prado ocupaba el rectorado. Colaboró en la recopilación de piezas para la creación del Museo de Víctor Larco Herrera, el cual dirigió un año y seis meses (de

³¹ Por ejemplo designar lugares del país con su nombre, como un parque ubicado frente al domicilio que construyó Pablo Carrera en San Martín de Porres, una calle en Lince, un pueblo joven y un centro de salud de Lurín, un instituto superior en Villa el Salvador y otro en Huarochirí, y el museo de sitio de la Reserva Nacional de Paracas, entre otros. La publicación de artículos en periódicos como *El Comercio*. La inauguración el 29 de agosto de 1948 de una placa de bronce en la casa donde nació (AHRA, “Conferencias y discursos”, TMX-0590). Ser denominado “sabio” e “indio, Amauta preclaro, símbolo de la Madre Patria Autóctona” en el artículo “El Grupo Waman Poma y el sabio Julio C. Tello”, publicado en el diario *La Tribuna*, a un año de su fallecimiento. Su proclamación el 6 de marzo de 1955 como “sabio” y “amauta” (AHRA, “Conferencias y discursos”, TMX-0823). El homenaje que se le rindió en 1967 en la Casa de la Cultura Peruana: “Oración ante la tumba del insigne sabio Tello” (Amat Olazábal 2014: 40). Las romerías que se realizan a su tumba cada año el día de su onomástico, el cual ha sido designado en Perú como el “día del arqueólogo” (Ramón 2009: 953), entre otros.

³² Es extensa la relación de lugares que estudió, por lo cual serán señaladas únicamente sus principales expediciones: en 1916 realizó la primera expedición arqueológica al Marañón con auspicio de la Universidad de Harvard, en 1919 llevo a cabo otra junto a Víctor Larco Herrera al norte y sur costeño, en 1925 una segunda expedición arqueológica de la Universidad de San Marcos, en 1927 la tercera con auspicio de la Comisión Organizadora Iberoamericana de Sevilla, diez años después una cuarta expedición al Marañón con auspicio de la Fundación Rockefeller, y en 1942 la quinta, al Urubamba, la cual duró ocho meses y contó con auspicio de la Viking Fund.

³³ Fue así que se originó la polémica mencionada en el capítulo anterior. Ésta consistió en una sucesión de opiniones encontradas entre Tello y Gutiérrez de Quintanilla, a raíz del estado de conservación y exhibición en que se hallaban las piezas del museo, llegando Gutiérrez de Quintanilla a emplear adjetivos peyorativos alusivos a lo racial, como por ejemplo el título de su libro *El Manco Cápac de la arqueología [sic] peruana Julio C. Tello (Señor de Huarochirí) réplica a Presente y futuro del Museo Nacional* (1913). Ver Tello 1913; Gutiérrez de Quintanilla 1913, 1922. A raíz del primer libro Tello entabló un juicio a Gutiérrez de Quintanilla (Mejía 1948: 19).

noviembre de 1919 a mayo de 1921)³⁴, y nuevamente al ser adquirido por el Gobierno como Museo de Arqueología Peruana (de diciembre de 1924 a septiembre de 1930). Posteriormente dirigió el Instituto de investigaciones antropológicas (de mayo de 1931 a septiembre de 1938), hasta que éste fue fusionado con el Museo Bolivariano y convertido en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, al cual se incorporó la colección de la Universidad de San Marcos³⁵. En la última fase de su carrera Tello buscó practicar una arqueología reconstructiva, realizándola parcialmente en el complejo Mamacona de Pachacamac. Tello fue sin embargo un personaje polémico (Lumbreras 2007: 8) pues encarnó el entrecruzamiento de arqueología, Indigenismo y política. En particular fue cuestionada su incursión política³⁶. Representó a Huarochirí –su provincia natal– ante el Congreso³⁷ como diputado del Partido Nacional Democrático³⁸, promoviendo la ley N° 6634³⁹ que sentó las bases para la protección de monumentos arqueológicos en Perú.

Sus reconstrucciones arqueológicas fueron polémicas pues aparentemente estuvieron más interesadas en crear un sentido de identidad nacional, mediante el uso de símbolos a partir de restos arqueológicos del Perú antiguo, que en una reconstrucción histórica fidedigna. Paradójicamente, estos proyectos de retórica nacionalista terminaron “excluyendo a los

³⁴ Fue gracias a gestiones de Tello que en noviembre de 1919 los más de veinte mil especímenes recuperados entre los cuales se hallaban piezas textiles, cerámica, metales y artefactos líticos pudieron ser instalados en la residencia N°1168 de la Plaza de la Exposición, posteriormente Museo Arqueológico Víctor Larco Herrera (Yllia 2011:106).

³⁵ Por “Decreto Supremo de 30 de enero de 1945 (...) las colecciones arqueológicas propiedad del Estado que se hallaban en diversos locales de Lima fueron concentradas en él” (Mejía 1948:25).

³⁶ Ver “Apuntes sobre la participación de Julio C. Tello en la política nacional” (1917) y “Defensa del patrimonio arqueológico nacional” (1926) en: AHRA, “Anotaciones y resúmenes”, TMX-0545.

³⁷ Las publicaciones al respecto son escasas. Ver Guerra García 2000: 90-95, donde se señala el proceder de Tello en la reforma a la legislatura en 1923. En ésta apoyó modificar la constitución para hacer posible la re-elección de Augusto B. Leguía. Ramón (2009: 956) destaca que apoyó además la cuestionada ley de conscripción vial, que promulgada en 1921, forzaba a los indígenas rurales sin recursos a trabajar de forma gratuita al servicio del gobierno.

³⁸ Fundado en 1915 por José de la Riva-Agüero, y conformado por jóvenes profesionales que apoyaban la candidatura de José Pardo, este partido fue menospreciado como “Partido Futurista” en un artículo de Luis Fernán Cisneros Bustamante debido a su abstención de participar en las elecciones de diputados por Lima en 1917 (Mejía 2013: 77, nota N°85).

³⁹ Vigente desde el 13 de junio de 1919 y reafirmada mediante Resolución Suprema de 31 de marzo de 1931, se elaboró en tal fecha junto a ésta un reglamento que aclaró y especificó varias de sus disposiciones.

grupos sociales que se apartaban del ideal de unidad o nación” (Marcone 2010: 14). Aparentemente tales reconstrucciones tuvieron un fin principalmente político, como puede deducirse por sus vínculos con la administración de Leguía⁴⁰. Señala Gabriel Ramón (2014: 36-37) que se buscó: “ir del reconocimiento a los incas (pre-colonial) al reconocimiento de los indios (postcolonial) en tanto elemento central de la nacionalidad” (Ramón 2014: 10).

De esta notable trayectoria, se desea destacar la constitución de museos y de una museología local, así como su extenso registro del territorio peruano. Cabe indicar que dichos aportes estuvieron informados por un pensamiento de orden “tradicionalista no muy lejano del fascismo” (Urbano 1997: IX en Ramón 2009: 955). Tello enfatizó una supuesta unidad cultural política y religiosa del Perú antiguo afirmando que había constituido: “un pueblo, una cultura, una religión”, este énfasis no tuvo en consideración las numerosas evidencias de diversidad cultural (Ramón 2009: 956) y lleva a reflexionar sobre algunas semejanzas entre el entendimiento fascista y el que desarrolló Tello respecto a la relación entre individuo, identidad comunitaria, geografía y nación. Se ha tenido en consideración para esta reflexión el libro *La estética nazi. Un arte de la eternidad* (1996) de Éric Michaud. “Construido como una amalgama inestable de intereses prácticos y mitos de enorme fuerza emocional, el fascismo se planteó ante las tensiones contemporáneas con un perfil propio (...) [que] permite caracterizarlo como un “modernismo reaccionario” (Buchrucker 2008: 234-235). Ricardo Löwenthal (“Paul Sering”: 1908-91) definió el Fascismo como el “imperialismo de los que sacaron poca cosa en el reparto del mundo” (Sering 1935 en Wippermann 1981: 47). Löwenthal se refería a Alemania e Italia. En ambos casos existió un marcado retraso agrícola respecto al desarrollo de la industria (Poulantzas 1974: 7-10). La intención de generar identificación entre grupos de diferente idiosincrasia resalta como la principal semejanza entre los planteamientos de Tello y el Fascismo. Es importante tener en cuenta el carácter paternalista de varios Indigenismos, particularmente en “los discursos

⁴⁰ Ver Ramón 2014: notas N°24 y N°25.

oficiales del indigenismo en este periodo” (Majluf y Wuffarden 2010: 138) y en qué medida el enfoque desarrollado por Tello pudo haber tenido semejanza con éstos durante su proximidad a Augusto B. Leguía. La falta de fidelidad histórica en las reconstrucciones de Tello acarreo las críticas de otros intelectuales indigenistas⁴¹. José Carlos Mariátegui opinó: “La candidatura del señor Tello es arqueológica, idealista y simbólica” afirmando “Tiene el prestigio de la tradición, del huaco y del Ccoricancha (Ramón 2014: 28)⁴² y José María Arguedas (1911-69) criticó la estilización de los vestidos, -creados por Tello en base a motivos arqueológicos- y la teatralización de las danzas representadas en la inauguración del Congreso Internacional de Americanistas en el Museo de Antropología y Arqueología, realizadas sobre la maqueta de Cerro Blanco (Ramón 2009: 954-955). Consideró que tanto los vestidos como la danza descuidaron toda veracidad antropológica. Esta maqueta fue elaborada por Luis Ccosi y ha sido analizada en su imprecisión arqueológica por Gabriel Ramón (2014:16-17). Al parecer Tello procedió de esta forma reiteradas veces: “sus teorías eran invulnerables a la evidencia registrada” (Ramón 2009: 954, nota N°5).

Comprender la propuesta de Tello requiere tener en consideración el contexto racista en el cual desarrolló su labor⁴³, racismo que puede colegirse del pensamiento de Prado, Riva-Agüero, los hermanos García Calderón, y Gutiérrez de Quintanilla. Éste se evidencia en frases de Javier Prado como “Hemos presenciado el abatimiento, la esclavitud y la **degradación de una raza (...)**” (Prado 1941[1894]: 124)⁴⁴. En frases de José de Riva-

⁴¹ John H. Rowe (1918-2004) cuestionó que Tello nunca haya publicado un reporte de sus hallazgos y que no pusiera a disposición de otros interesados las observaciones en las cuales basaba su [sic] conclusiones (Rowe 1957:392 en Ramón 2009: 954).

⁴² Además de esta crítica (*El Tiempo* 2 III 1917) Mariátegui expresó varias otras opiniones que pueden considerarse críticas durante ese año (*El Tiempo* 4 III 1917, 20 IV 1917, 3 VII 1917).

⁴³ Para información sobre las diversas formas de racismo que enfrentó Tello ver Peters y Ayarza 2013: 61, 66, y 73.

⁴⁴ Javier Prado (1941[1894]: 121-122) afirmó “La temperatura general del Perú, por su posición geográfica, es la de los países meridionales; y bajo la influencia inmediata del sol, la raza es física y moralmente débil. El calor impide la firme unión de los elementos que componen la parte sólida del cuerpo (...) De aquí ser la pereza un vicio inherente a los habitantes de estos climas (...) Los vínculos sociales se hallan relajados, y las costumbres son licenciosas, predominando la sensualidad y el abuso del licor que proporciona fuerza momentánea a un organismo débil y a un temperamento sensual”. Este fragmento es revelador respecto a cómo entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX muchos intelectuales –entre éstos Tello y Valcárcel- relacionaban la climatología, la geografía,

Agüero como “¡Singular **raza, hoy tan envilecida (...)**!” (Pacheco 1960: 34), o “Es la quechua una raza dulce, soñadora y quejumbrosa, fina aún en medio de **su presente degradación**” (Pacheco 1960: 88). Las frases de Francisco García Calderón: “(...) la división de razas se hace más marcada: los indios son infamados (...)” (García Calderón 1981[1907]: 25), y Ventura García Calderón: “De repente (...) el diablo deja de ser, al peruanizarse, el personaje solemne de los santos padres (...) En mi tierra (...) Procede con lenitivos que son la coca y el chanico (...) En esa tarea simpática lo ayudan (...) nuestros incas y nuestras ñustas (...) **a su manera de indios que es mañoza y cazurra**” (García Calderón 1939: 49)⁴⁵. También nótese el enfoque de Gutiérrez de Quintanilla: “El producto es lo que vemos en el presente: **raza debilitada, raza vencida, raza incapaz de hacer con su propia mano lo que hicieron sus antepasados**; porque está perdida por la falta de esperanza (...)” (Gutiérrez de Quintanilla 1923: II). Durante la época fue común ver exaltaciones del pasado incaico que a la vez deploraban la cultura del indio contemporáneo⁴⁶. Incluso Tello realizó declaraciones que evidencian una valoración negativa del “indio” de su época: “una [sociedad] que, manteniéndose en los reductos andinos y nutriéndose pobremente va degenerando bajo la acción del alcohol, la coca, las enfermedades y el fanatismo religioso: viviendo aletargada e ignorante de su pasado, recorre año tras año, siglo tras siglo, el mismo camino tenebroso” (Tello 1921: 47). El tema racial fue omnipresente en la época y ejerció un considerable peso simbólico en Tello a lo largo de su trayectoria. En ese sentido, guarda interés la entrevista que se le realizó con ocasión del encargo gubernamental de un óleo del inca Pachacútec al pintor español

las razas y el desarrollo de las naciones. Los precedió en este enfoque Hippolyte Taine (1828-93), quien en sus cursos de filosofía del arte estudió éste “desde lo que él considera son los rasgos esenciales de la raza (lo que a su vez se explica por el clima y la geografía” (Luna 2015: 57, nota N°152). También tuvo este enfoque, que otorga a los factores ambientales una fuerte incidencia en la caracterización antropológica José María Arguedas (Tarica 2008:7).

⁴⁵ Ventura García Calderón en su relato “La venganza del cóndor” trata la relación entre indígenas y criollos de provincia y sus características. Ver García Calderón 1924: 8. También trabajó esta temática en cuentos de esa publicación, tales como “Yacu-Mama”, “Coca” y “Amor indígena”.

⁴⁶ Thurner señala: “In Perú, Creoles negated the near Indian Past (wich lay under the shadow of the Black Legend) and revived the distant Inka past (...) Creoles thus selectively imagined a political community that could not imagine the majorities as political agents”. (Thurner 1997: 151).

Ramón de Zubiaurre⁴⁷. Ante la pregunta por la verosimilitud en la representación del inca,

Tello respondió:

Existen en el Perú muchos tipos que se consideran blancos por la coloración de la piel unido al estilo europeo de la indumentaria, que, no obstante, son étnicamente indios; y tipos que por la coloración de la piel, por el desarrollo de su sistema piloso y por el solo hecho de usar la vestimenta del proletario andino se les tiene por indios, siendo así que son étnicamente blancos (EC 26 IX 1930:13).



⁴⁷ Ramón de Zubiaurre y Aguirrezábal (1882-1969) se especializó junto a su hermano Valentín en pintar costumbres vascas. Estudió en la Escuela de D. Alejandro Ferrent y en la Academia San Fernando. Su carrera estuvo ligada a las exposiciones de bellas artes de Madrid, presentándose en 1901, 1908 (medalla tercera clase), 1910, 1915 y 1924. Premiado con mención honorífica en 1904 y 1906. Zubiaurre alcanzó éxito en Lima, realizando dos individuales, la primera en el Hotel Bolívar y la segunda –inaugurada el 26 de septiembre de 1930– en el Museo de Antropología y Arqueología. Ver EC 15 IX 1930, 4 X 1930, 5 X 1930, VIII; LC 26 IX 1930 y 27 IX 1930: 15; *Mundial* 26 IX 1930: N°536, 3 X 1930: N°537, 10 X 1930: N°538; *Variedades* 1 X 1930: N°1178, 10 XII 1930: N°1189; entre otros. Participaron mediante sus columnas, “Calícrates”, “Clodo Aldo” López Merino, Marisabel S. Concha de Pinilla, Felipe Cossio del Pomar, Johann del Moro, Carlos Solari y José Eulogio Garrido, entre otros. En la primera exposición –con catálogo numerado– Zubiaurre presentó catorce piezas: *El Patrón (Fuenterrabia)* (N° 8), *Vendedora de atúnes* (N° 14), *Familia de pescadores* (N° 5), *El místico*, *Retrato de la Sra. Zubiaurre*, *Marichu*, *La pelota vasca* (N° 1), *La santera*, *Desgranando maíz*, *El Hidalgo de Castilla*, *Segador vasco*, y *Los pelotaris*, entre otros. En la segunda presentó diez: *Chola frutera*, *Indios del Cuzco*, *Paracas*, *Jefe K’eshwa* (adquirido por Rafael Larco y portada de *Mundial* N° 537 del 3 X 1930), *La voz de los siglos*, *La fe del indio*, *El “Inca Pachacútec”*, encargo del gobierno del Gral. Luis Sánchez Cerro y *Tocador de quena* (adquirido por Aurelio Miró Quesada Sosa), entre otros.

Tello distinguió entre la condición étnica y la caracterización sociológica: la identidad racial no era definida únicamente por factores étnicos sino también por aspectos culturales como la vestimenta⁴⁸, y dentro de la percepción colectiva peruana de esas décadas las fronteras entre ambos campos se desdibujaban. En la entrevista hizo referencia a la asesoría brindada al pintor vasco por el museo, y elogió las piezas por su “veracidad”. El inca, en su opinión, se ajustó al “modelo más sobresaliente del tipo indio” y era “perfecto desde el punto de vista étnico y etnológico”. En todo caso el tópico de la raza ha resultado siempre complejo: “Bien entendido (...) no es necesario confundir raza y simple apariencia. *Raza significa alma*” (Michaud 2009 [1996]: 44). Prueba de la complejidad del tema lo evidencia una cita a A. Loseman en el mismo texto de Michaud: “Será necesario desoxidar el mundo cotidiano para hacer aflorar y finalmente develar su núcleo mítico-racial, para que testimonie la presencia del **alma eterna de la raza** bajo los estratos múltiples depositados por la historia (...)” (Michaud 2009 [1996]: 143, nota N°48). Existió una importante diferencia entre el Fascismo y el Indigenismo telúrico-arqueológico: en tanto el primero llegó a ser un discurso oficial del estado italiano, el segundo no dejó nunca de ser una postura subalterna a las esferas del poder en Perú, más allá de la relevancia que haya alcanzado Tello. No ha sido posible consultar suficiente documentación para concluir si el Indigenismo telúrico-arqueológico pudo haber sido una especie de Fascismo marginal, sin embargo considerando que el Fascismo implicó la idea de un corporativismo estatal direccionista, la uni-partiridad política, y la violencia internacional como medio de fortalecimiento económico, así como una férrea oposición al Marxismo y sus derivaciones socialistas, el pensamiento de Tello resulta de insuficiente envergadura para poder ser adecuadamente contrapuesto.

⁴⁸ Es representativo de esta forma de determinación racial, característica de las idiosincrasias latinoamericanas, el caso de Marisol de la Cadena, el cual es señalado al inicio de dicho artículo. Ver García Sáiz 2008.

La definición de un tipo étnico “indio” fue una preocupación constante en la investigación antropológica de Tello (ver **Anexo 3**). Su pensamiento estuvo influenciado por las ideas iniciales del joven Valcárcel⁴⁹, quien con el transcurso del tiempo fue asumiendo una postura de valoración del mestizaje, definida hacia la década de 1940 (Villegas 2008:53)⁵⁰. Mientras que tanto Valcárcel como Sabogal consideraron al proceso de mestizaje un aspecto fundamental de la identidad peruana, Tello permaneció más próximo al telurismo, para el cual “el mestizaje biológico o cultural es inútil, si no hasta pernicioso” (Favre 2007: 66). Tanto Tello como su equipo, por su labor arqueológica, se centraron en destacar los logros del Perú antiguo. Ello influyó en que algunos de sus ilustradores principales elaborasen independiente y posteriormente algunos dibujos y óleos centrados en ese periodo histórico y sus características, omitiendo el rol del mestizaje. Se publicaron numerosas opiniones respecto al mérito artístico de la pintura del inca Pachacútec⁵¹. Tello resaltó su utilidad pedagógica (ver **FIG.21** y **Anexo 4**). Por su parte Zubiaurre destacó el carácter estético del Perú antiguo en una entrevista para la columna “Instantáneas” de *Variedades* (1929):

“En la pintura americana encuentro elementos originales e interesantes capaces de interpretar lo genuinamente americano y autóctono. El arte indígena de América encierra en sí mismo tesoros escondidos de belleza capaces de transformarse en diversas manifestaciones. El arte de los aztecas, incas, etc. Son sugerencias para el artista que busca fuentes de inspiración plástica y constructiva” (Variedades N° 1108. “Las grandes entrevistas de Variedades. Una visita a Zuloaga, el gran pintor español”. Lima, 29 de mayo de 1929.).

⁴⁹ La evolución del pensamiento de Luis E. Valcárcel desde *Tempestad en los andes* (1927) puede analizarse con mayor detenimiento en Rénique 2013.

⁵⁰ En 1946 fundó el Instituto Etnológico del MNCP y su homólogo de la UNMSM. Su comprensión de la etnología integró todos los aspectos de la vida, buscando entender la variedad y la unidad de los grupos humanos que conformaban la sociedad peruana (Villegas 2008: 53, nota N° 42).

⁵¹ Una nota de Solari aparecida en el N° 538 de *Mundial* señaló: “El inca pedido por el gobierno al maestro vasco es una interpretación prestante y personalísima de la figura de Pachacútec (...) El alto valor de la composición desarrollada en el Pachacútec, pese a las restricciones impuestas por una obra oficial, no puede ser discutido (...)”. Otra nota, de Johan del Moro señala: “El cuadro que el supremo gobierno le encargará a Zubiaurre y que representa a “Pachakutec Inca” es un soberbio lienzo en que la maestría del color se aúna a la figura del Inca, que surge del cuadro dominadora e imponente. La realización técnica, su minuciosidad documentaria, la acertada disposición de la figura (...), son muestra concluyente del arte magnifico de Ramón de Zubiaurre”.

2.2. Colaboradores gráficos

Más de 40 personas⁵² elaboraron ilustraciones para Tello en el periodo comprendido entre 1913-47. La presente investigación se centra en algunas obras de Pablo Pedro Carrera Mendoza (1920-96), Luis Ccosi Salas (1910-2003) y Cirilo Huapaya Manco (1911-86)⁵³. Se presta también atención, aunque en menor medida a Pedro Florentino Rojas Ponce⁵⁴ (“Wari Willka”⁵⁵: 1913-2008) y Hernán Segundo Ponce Sánchez (“Yaro Willka”⁵⁶: 1915-59)⁵⁷. Este hincapié en los primeros está determinado por el tipo de obras halladas. En el caso de Rojas y Ponce no se han recuperado piezas que reflejen el Indigenismo telúrico-arqueológico. Se considera explícita la presencia de este orden de ideas en piezas como los roles privilegiados del antiguo Perú dibujados por Carrera (ver **FIGS. 62-64, 67, 68, 70-74, 76**), las reconstrucciones de huacas ilustradas por Ccosi (**FIGS. 37-40**), y la [*Divinidad telúrica*] (**FIG. 83**) pintada por Huapaya. En el caso de Ponce no han podido rescatarse piezas que evidencien esa filiación, aunque se sabe por fuentes documentales de obras emparentadas como “*Nay-Kasha*”, y “*Descubrimiento del Templo de Sechín*”. Este estudio sostiene que los cántaros Nazca de Rojas y Ponce (**FIGS. 34-35**), reflejan en su esmerado tratamiento el interés de Tello en resaltar las cualidades estéticas de sus hallazgos y su exigencia de destreza técnica hacia estos artistas. Al inicio de las investigaciones de Tello destacaron como ilustradores Ricardo Robles, Pedro Ulloa y Alejandro Gonzáles Trujillo (“Apu Rimak”: 1900-85), por la frecuencia y representatividad de sus aportes mientras que al final de la trayectoria de Tello fueron Rosa Carrión de Rojas (1917-49), Aquiltes Ralli Cupani (1925-

⁵² Ver **Anexo 1**.

⁵³ Se ha decidido esta selección por ser ellos quienes desarrollaron las piezas donde más claramente se evidencia la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico, por haber podido contactar con sus legatarios y recopilar su obra posterior al fallecimiento del arqueólogo.

⁵⁴ Sobre Pedro Rojas ver Torres 2010.

⁵⁵ Wari Willka: significa en castellano “antiguo” (wari) “santuario” (willka).

⁵⁶ Yaro Willka: significa en castellano “varonil” (yaro) “santuario” (willka). Ambos firmaron con estos pseudónimos numerosas veces, realizándolo ya desde *Las primeras edades del Perú* (Tello 1939).

⁵⁷ Para las entrevistas realizadas a sus descendientes y legatarios ver **Anexo 2**.

2010) y Evaristo Chumpitaz Cuya (1924), además de los artistas estudiados quienes destacaron por las mismas causas.

El arqueólogo hizo trabajar a sus colaboradores en todo tipo de funciones, si bien cada uno tuvo una labor oficial⁵⁸. Además, contactó a sus colaboradores siendo ellos muy jóvenes. Tal fue el caso de Rebeca Carrión (1907-60) y Manuel Toribio Mejía Quispe (1896-1983), sus principales asistentes, así también fue con Pedro Rojas y otros. Tello contrató colaboradores con vínculos de parentesco⁵⁹. Sin embargo, se debe proceder con prudencia antes de establecer asociaciones. Durante años se creyó en un parentesco entre Ponce y Rojas, conjetura desacreditada mediante entrevista a Dorothee Rivka Rago y familiares de Ponce⁶⁰. En otros casos la revisión bibliográfica evidencia imprecisión: Oscar Santisteban Tello en *La obra docente y doctrinaria de Julio C. Tello* (1956) señala haber sido compañeros de aula en segundo grado de media en el colegio Labarthe y no guardar parentesco, sin embargo en la "*Carta-homenaje al Doctor Julio C. Tello*" (1978) Luis Ccosi se refiere a él como sobrino del arqueólogo. Estas contradicciones exigen un estudio cuidadoso respecto a los vínculos de parentesco en el entorno laboral formado por Tello.

Tello capacitó a sus ilustradores en la investigación arqueológica (Echevarría 2014: 29). Si bien dicha instrucción tuvo un carácter práctico y no académico, permitió a varios de ellos

⁵⁸ Ejemplo de ello es que Rojas fue, además de jefe del departamento de dibujo, desde traductor (AHRA, TMX-0455) hasta reconstructor de cráneos (AHRA, TMX-1447).

⁵⁹ Ello ha sido confirmado por Elizabeth López y Víctor Paredes (comunicación personal) jefes de los archivos AT-MNAAH y JCT-MAA-UNMSM respectivamente, y se puede deducir también por la asociación de apellidos: es el caso de las hermanas Rosa y Rebeca Carrión Cachot, de Angélica Juscamaita Pineda, viuda de Julio Espejo Núñez y su hermano Teófilo Espejo Núñez, de Ángel y Horacio Tello, Oscar y Abelardo Santisteban Tello, Rosa Silva Santisteban, R. Silva N., José Casafranca Noriega y Graciela Lavado de Noriega, Ricardo Robles y Carmen Tipacti Robles, Esperanza Galdós de Cárdenas y Jorge Zegarra Galdós, entre otros.

⁶⁰ Entrevista realizada a Jesús Ponce Sánchez y Jesús Ponce Bravo el 13 de noviembre de 2014.

seguir en la disciplina tras su deceso⁶¹ y realizar aportes a la arqueología⁶². Estos artistas acompañaron a Tello en las excavaciones desde mediados de los años treinta en adelante.

El primero en trabajar con Tello fue Rojas en 1935⁶³, luego Ponce en 1936⁶⁴, Ccosi en 1939⁶⁵, Huapaya en 1940⁶⁶ y Carrera en 1943⁶⁷. Carrera exploró y registró Lima y Pachacamac desde 1943, la hoya del río Pampas en 1944, la sierra central (Junín, Huancavelica, Ayacucho) y sur (Cuzco y Puno) en 1945, Ancón en 1946, y el área de Cajamarca (por ejemplo Kuntur Wasi) en 1946-7. Ccosi realizó ilustraciones de Tambo Colorado (1941) y diversos lugares explorados en la quinta expedición arqueológica de 1942, aparece por ejemplo en el Grupo Vilkamayo del MAA-UNMSM; el valle de Lima y Pachacamac hacia 1942 (está presente en los folios sobre Makat Tampu de 1945, MNAAH);

⁶¹ Huapaya dirigió investigaciones por ejemplo en Kuntur Wasi desde 1955, colaboró en las misiones japonesas de Kazuo Terada (1958), y Seiichi Izumi (1960, 1963, 1968), realizó colaboraciones para la PUCP por ejemplo en la investigación sobre los asentamientos de pescadores del macizo Illescas, que contó con auspicio de la Fundación Volkswagen de Alemania Federal, formó parte del equipo del Museo de Arqueología gestionado por Josefina Ramos de Cox (1927-74) en el IRA, y fue ponente junto a Lorenzo Roselló Truel en el I Congreso de Arqueología Andina (1972), entre otras actividades.

⁶² Por ejemplo, Ccosi trabajó en 1979 para la Universidad Federico Villareal (Milla 1986) y Carrera siguió desempeñándose en el Museo de Arqueología hasta su jubilación, según entrevista a Julia, Eduardo y Nora Carrera Revilla realizada el 1 de junio de 2014. Rojas permaneció en el museo hasta 1965 (Plunkett 2010: 46).

⁶³ Torres 2010: 11. Rojas realizó estudios en la ENBA iniciándolos en 1932 (Milla 1986) o 1933 (Torres 2010: 10). Ingresó en 1935 al Museo de Arqueología de San Marcos y poco después al Museo de Antropología y Arqueología, en 1938. Tras egresar fue nombrado director de dibujo en este museo, graduándose como profesor de artes plásticas en 1943, con diploma N°106 de 2 de julio de 1948.

⁶⁴ Información obtenida mediante comunicación electrónica con Jesús Ponce Bravo el 15 de octubre de 2015, donde se dio información sobre un diario con datos sobre su fecha de partida (p. 233): "Ayer 11 de mayo de 1944 partí de Lima de regreso a mi casa; abandoné el Museo de Antropología, donde trabajé desde el 4 de mayo de 1936, el 4 de marzo del año en curso, lugar donde ingresé cuando todavía no era Museo sino Instituto de Investigaciones Antropológicas". Ponce realizó estudios en la ENBA entre 1936 y 1942, según figura en la constancia en atención al Expediente N° 0543-2002-ENSABAP de 31 de enero de 2002, brindado por Jesús Ponce Sánchez.

⁶⁵ Información brindada por Luis Ccosi Quispe y Angela Ccosi (sobrina de Luis Ccosi Salas) en entrevista el 9 de mayo de 2014. Afirman que Ccosi realizó estudios primero en la Escuela Nacional de Artes y Oficios, donde ingresó en 1930, para posteriormente (1941-4) llevar cursos de perfeccionamiento en dibujo en la ENBA.

⁶⁶ Quien ingresó como dibujante al Museo de Antropología y Arqueología por Resolución Ministerial N° 1713. Antes realizó estudios en la ENBA, ingresando en 1932 y egresando con el título de profesor de artes plásticas en 1938 por Resolución Ministerial N°3797 (Téllez 2003).

⁶⁷ Carrera fue presentado por Ponce según afirmación de Julia, Eduardo y Nora Carrera en entrevista del 1° de junio de 2014. Ponce a su vez fue presentado por Rojas (Torres 2010: 10-11). Carrera egresó con el título de profesor, en diciembre de 1942 y posteriormente fue docente, amparado en la certificación N° 48519 de junio de 1955, observada en la entrevista junto a otra, incompleta, de la década de 1970 con el código A-N°04201.

Paramonga en 1944; Ancón y Lambayeque en 1946 y la zona de Machu Picchu en 1947. Huapaya estuvo en la expedición de 1942; en Tambo Colorado en 1941; en Lima y Pachacamac desde el inicio de sus exploraciones; en Cajamarquilla-valle de Jicamarca en 1944, en Cajamarca en 1946 (junto a Carrera y José Casafranca Noriega); en Ancón (en las mismas fechas que Carrera y Ccosi); en el valle de Asia (por ejemplo huaca Malena); y está presente también en los Grupos Kunturwasi y Chanka del MAA-UNMSM. Rojas y Ponce⁶⁸ acompañaron a Tello en la amplia mayoría de sus expediciones. Estos dos artistas estuvieron con Tello en la cuarta gran expedición al Marañón en 1937, y en todas las exploraciones anteriormente mencionadas.

Tello confió a sus artistas la dirección de muchas expediciones. Esta situación fue destacada por Ponce (1957: 100) en relación a la excavación del complejo arqueológico de Moxeque en 1937 realizada por él y por Rojas. Se hizo usual que Tello llegara al final de las excavaciones sólo a revisar los hallazgos, confiando las exploraciones a estos artistas (Torres 2010: 29). Ese parece haber sido el caso en las expediciones realizadas en septiembre de 1940 por Ccosi, Huapaya y Ponce a Tambo Colorado y en mayo de 1941 por Ccosi al valle de Pisco. En 1942, Huapaya dirigió la expedición al valle de Asia. Ccosi, Huapaya, Ponce y Rojas registraron expediciones a lo largo del río Mantaro, en la localidad de Pampas, el departamento de Apurímac y el río Urubamba a mediados del mismo año, realizando hallazgos muchas veces independientemente. En 1944 Pablo Carrera y Genaro Farfán registraron Matucana y en 1945 recorrieron junto a Marino Gonzáles el río Pampas y los vestigios de Chokekirao (Mejía 1948: 14-17). Del mismo modo, en 1946 Carrera, Huapaya y Casafranca fueron enviados a la zona de San Pablo.

⁶⁸ Ponce se retiró en 1944 según comunicación personal del 13 de noviembre de 2014 con su sobrino Jesús Ponce Bravo. Jesús Ponce Sánchez –también presente en la entrevista- señaló en posterior comunicación personal que este retiro se debió también a su interés por el trabajo como docente e historiador y al haber sostenido diferencias con Rebeca Carrión.

La selección de personal de Tello evidencia que el registro gráfico fue para él una prioridad⁶⁹, pues consideraba que “Las ilustraciones son un aspecto importante de la comunicación de la información arqueológica para los especialistas y el público” (Torres 2010: 11) y que “Los dibujos permitirán una mejor comprensión del proceso de adquisición, recopilación, registro, análisis y uso de esta información arqueológica para reconstruir el pasado” (Torres 2010: 11). “Sobre esta base, el registro de campo, mediante cuadernos de notas, y el dibujo técnico y artístico constituían los pilares fundamentales de esta recuperación de información arqueológica” (Echevarría 2012: 119).

La importancia de Tello para sus colaboradores se evidencia por ejemplo en que después de su fallecimiento en 1947, Mejía dirigió la organización y publicación de las investigaciones inéditas de su mentor, y Ccosi llevó a cabo una maqueta sobre Machu Picchu, cumpliendo así con una solicitud oral que le hizo el arqueólogo antes de su deceso⁷⁰. Además de ello, Toribio Mejía, Rebeca Carrión, Hernán Ponce, y Oscar Santisteban Tello también publicaron obras póstumas realizadas en honor a Julio C. Tello. Del grupo de ilustradores de Tello, solo “Apu Rimak”⁷¹, Aquiles Ralli⁷² y Sabino Canales Casares (Sabino “Springett”: 1913-2006)⁷³ lograron destacar en el campo artístico, pese a que todos recibieron formación profesional en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ello se debió posiblemente a la ausencia de reconocimiento a la ilustración arqueológica, la cual

⁶⁹ Da idea de la importancia que tuvo el registro gráfico de las investigaciones el hecho de que en el Archivo Tello (AT) del MNAAH la palabra dibujo aparezca en los códigos: AT 138 a 1374 más de 235 veces. En el Archivo Julio C. Tello (JCT) del MAA-UNMSM aparece entre otros en: Grupo Vilcamayo / Paquete 1 / Libreta de Campo 1 / Bulto 43 / Folios 1-121; Tiahuanaco / Cuadernillo 7 / Folios 385-386; Tambo Colorado / Folder 9 / Folios 817-834; Sechín / Bulto 9 / Cuadernillo 3 / Folios 827-829; Pachacamac / Bulto 15 / Folder 4 / Folio 29; Nasca / Caja 7 / Folder 7 / Folios 2452-2463; Muchik / Cuadernillo 10 / Folio 2411; Lima / Paquete II / Folios 312-315; Huaylas / Caja 6 / Folder 42-8 / Folios 179-218; Chimú / Paquete 3 / Folder 26 / Folios 1827-1831; Chavín / Bulto 54 / Folder 4 / Folios 1327-1360; Chanka / Caja 6 / Folios 671-725; y Paracas / Caja 33 / Cuadernillo 11 / Folio 6094. Y en el Archivo Toribio Mejía-Xesspe (TMX) del AHRA en TMX 0373 a 2687 más de veinticinco veces.

⁷⁰ La solicitud fue realizada en la expedición de 1942, y la maqueta entre mayo de 1950 y 1955.

⁷¹ Quien recibió en vida varias distinciones, entre éstas el encargado de decorar el interior del Pabellón Peruano de la Exposición Universal de París (1937) en lo cual empleó motivos Mochica, Nazca, Tiahuanaco e Inca (Villegas 2008:44). Sobre Gonzáles Trujillo ver Romero 2011, 2015.

⁷² Sobre Ralli ver Tarazona 2014.

⁷³ Sobre Springett ver Del Valle 2014, VV.AA 2015.

siendo considerada arte aplicado, no fue valorada ni difundida. Sobre esto cabe indicar que durante la década de 1940 existió un encendido debate entre los promotores de la pintura figurativa y los defensores del arte abstracto. Se trató de una querrela que se remontaba al retorno desde Europa de Ricardo Grau, pintor de filiación modernista, en 1937 y a la salida de Sabogal de su dirección de la ENBA en 1943 (Majluf, Wuffarden y Cruz 2013: 99).

Por otra parte, en 1947 se fundó la Agrupación Espacio, grupo afiliado a la pintura abstracta, a la cual se adscribieron arquitectos, intelectuales y artistas como Luis Miró Quesada Garland, Adolfo Córdova, Jorge Eduardo Eielson, César de la Jara, Javier Sologuren, y Fernando de Szyszlo, entre otros. Ese fue también el año de aparición de *Las Moradas*, revista fundada por Emilio Westphalen. Por aquel tiempo se dio además el establecimiento de la Galería de Lima que –luego, transformada en el Instituto de Arte Contemporáneo: IAC– fue una de las plataformas de difusión de la Agrupación Espacio. Las preferencias artísticas de algunas élites -con poder económico e influencia en los medios- se inclinaron progresivamente por el abstraccionismo, y los miembros de la Agrupación Espacio, pertenecientes a sus capas sociales, sostuvieron una intensa actividad cultural y expositiva. Una década más tarde, en 1958, el artista y escritor Eduardo Moll presentó la primera exposición colectiva de arte abstracto, participando más de veinticinco expositores. Se estaba generando una transformación en las opiniones y valores culturales de algunas élites limeñas. Dentro de este panorama los artistas que trabajaron como ilustradores de las investigaciones arqueológicas de Tello conformaron una retaguardia respecto a las nuevas tendencias que emergieron con fuerza en el medio artístico local de la época.

Sin embargo cabe señalar que también hubo artistas figurativos que alcanzaron éxito⁷⁴ y en consecuencia hubo tantos o más que obtuvieron reconocimiento como artistas abstractos⁷⁵. Durante la década de 1940 muchos artistas oscilaron entre la figuración y la abstracción; así, tendencias opuestas en sus postulados teóricos, resultaron transitables en la práctica artística⁷⁶. Esta dualidad se reflejó en la obra y las reflexiones de los artistas, quienes encontraron dificultades para justificar tales desplazamientos, a la vez que no pudieron evitar transitarlos. En la escena artística local no destacó ninguno de los artistas estudiados. Ello conduce a preguntarse las razones de tal situación. Como se ha mencionado estos artistas se hallaron lejos de representar propuestas de vanguardia y presentaron un panorama opuesto a la Agrupación Espacio: careciendo de acceso a espacios expositivos, a la prensa y a los medios de comunicación. Al tiempo muchos pintores figurativos costumbristas, como los discípulos de Sabogal⁷⁷ si alcanzaron reconocimiento. Posiblemente esta falta de éxito se haya debido en mayor medida entonces a la poca valoración que se brindó a la ilustración arqueológica debido a su condición utilitaria, de estar al servicio de otros fines a sí misma. O es posible que se haya debido a que estos artistas, tras el fallecimiento de Tello siguieron desempeñándose al servicio de la

⁷⁴ Como representantes destacables de la figuración pueden ser señalados Ricardo Flórez (1889/1893-1983) -quien fuera discípulo de Teófilo Castillo-, Víctor Martínez Málaga (1896-1976), Wenceslao Hinojosa (1897-1978), Enrique Masías (1898-1928), Teodoro Núñez Ureta (1914-88), Víctor Humareda (1920-86), Alfredo Ruiz Rosas, Francisco Espinoza Dueñas, Ángel Chávez (1929-95), Tilsa Tsuchiya (1936-84), Alberto Quintanilla (1934) y Gerardo Chávez (1937) ver Núñez 1976.

⁷⁵ Emilio Goyburu Baca (1897-1962), Ricardo Sánchez (1912-81), Alberto Dávila, (1912-88) Carlos Aitor Castillo (1913-2000), Pedro Caso, Juan Manuel de la Colina, Fernando D'Ornellas, Emilio Rodríguez Larraín (1928-2015), Miguel Ángel Cuadros (1928-95), José Milner Cajahuaringa (1932), Alfredo Ayzanoa, Arturo Kubotta (1932), y Enrique Galdós Rivas (1933). En medio de este panorama deben señalarse algunos artistas extranjeros que se establecieron por mayor o menor tiempo en Perú, como Enrique Kleiser (Suiza 1905-77), Adolfo Winternitz (Viena 1906-1993), y Lajos d' Ébneht, artista de origen húngaro -nacido en 1902- que trabajó en la Bauhaus y expuso en el IAC.

⁷⁶ Algunos artistas que fluctuaron entre ambas opciones fueron Manuel Domingo Pantigoso, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, y los hermanos Carlos y Alfredo Quípez Asín ("César Moro").

⁷⁷ En adelante el estudio se referirá a los discípulos de Sabogal como "peruanistas" por adscribirse a la afirmación sostenida por Fernando Villegas (2008) de que éstos, al igual que su mentor, buscaron representar tipos y costumbres de las diversas localidades de Perú, e intentaron conciliar con el fragmentario pasado del país mediante las manifestaciones de "arte popular", en las cuales hallaron un proceso de sincretismo entre el Perú antiguo y la herencia española. Se hace uso del término además por permitir diferenciarles de otras agrupaciones indigenistas de su época y definirles como un grupo artístico en particular.

arqueología, dedicándose a las exigencias de esa actividad, lo que les mantuvo distantes de los circuitos artísticos a pesar de su formación profesional previa. Así mismo se debe tener presente la diferente valoración social de la pintura y la ilustración arqueológica como manifestaciones artísticas, lo cual implicó que los artistas estudiados fueran entendidos, a pesar de su formación en la Escuela de Bellas Artes y de las pinturas y esculturas que realizaron, básicamente como ilustradores: es decir como artistas de “segunda categoría”.

Comentados los colaboradores gráficos en su formación académica y sus actividades profesionales, expuesto su vínculo con Tello, señalada la importancia que Tello atribuía al registro gráfico y reflexionadas las razones de su marginalidad respecto al circuito artístico local, cabe señalar a otros colaboradores gráficos que no han sido enunciados aún pero poseen material destacable en los archivos Tello tales como César Calvo de Araujo, Augusto Cáster, Félix Caycho Q., Pastor Enciso, Esperanza Galdós de Cárdenas, Víctor Hidalgo, Antonio Hurtado, María E. Hurtado, Graciela Lavado de Noriega, Elías Mori, Miguel J. Núñez, Manuel Sánchez, R. Silva N., Carmen Tipacti Robles, y Jorge Zegarra Galdós.

El porcentaje de mujeres en el equipo de colaboradores gráficos de Tello fue elevado para su época, compárese por ejemplo con los adherentes a la Agrupación Espacio⁷⁸. Los aportes que realizaron fueron amplios y destacables. Son numerosos los códigos donde

⁷⁸ En la “Expresión de principios” de la Agrupación Espacio firmaron 51 personas, entre quienes sólo una de estos adherentes era mujer, hermana además de otro integrante: Xavier Abril, Santiago Agurto, Alberto Aranzaens, Miguel Bao, Juan Benites, Henry Biber, Javier Cayo, Leopoldo Chariarse, Adolfo Córdova, Carlos Cueto, Juan Dávila, Luis Dorich, Raúl Deustua, Jorge Eielson, Carlos Espinoza, Jorge Garrido Lecca, Mario Gilardi, Miguel Grau, Emilio Herman S., César de la Jara, Ricardo de la Jaxa Malachowski, Gerardo Lecca, Paul Linder, Luis León, Joao Luiz, Luis Maurer, Luis Miró Quesada, Raúl Morey, Eduardo Neira, Enrique Oyague, Samuel Pérez, Jorge Piqueras, José Polar, Guillermo Proaño, Jorge de los Ríos, Fernando Sánchez, José Sakr. Sebastián Salazar, Wenceslao Sarmiento, Hilde Scheuch, Teodoro Scheuch, Alberto Seminario, Javier Sologuren, Renato Suito, Gabriel Tizón, Fernando de Szyszlo, Óscar Vargas, Luis Vásquez, Ramón Venegas, Roberto Wakeham, Carlos Williams. Ver *El arquitecto peruano*. “Expresión de principios de la Agrupación Espacio” Lima, año XI, N° 119, junio de 1947.

trabajaron solas, sin la participación de varones⁷⁹. En todos los casos aparecen: Rosa Carrión, Esperanza Galdós de Cárdenas, María E. Hurtado y Carmen Tipacti Robles.

La mayor parte de piezas de los archivos carecen de firma o están firmadas con siglas que no han sido vinculables a ningún colaborador reconocido. Queda pendiente esclarecer estas numerosas identidades no dilucidadas, las parcialmente elucidadas y que se evidencian relevantes –como María E. Hurtado– y aquellas dilucidadas en las que no ha sido posible profundizar, tal el caso de Rosa Carrión, artista principal de la que no se ha podido recuperar producción a pesar de haber contactado con su familia. Queda pendiente también el esclarecer las relaciones e influencias sostenidas entre estos colaboradores.

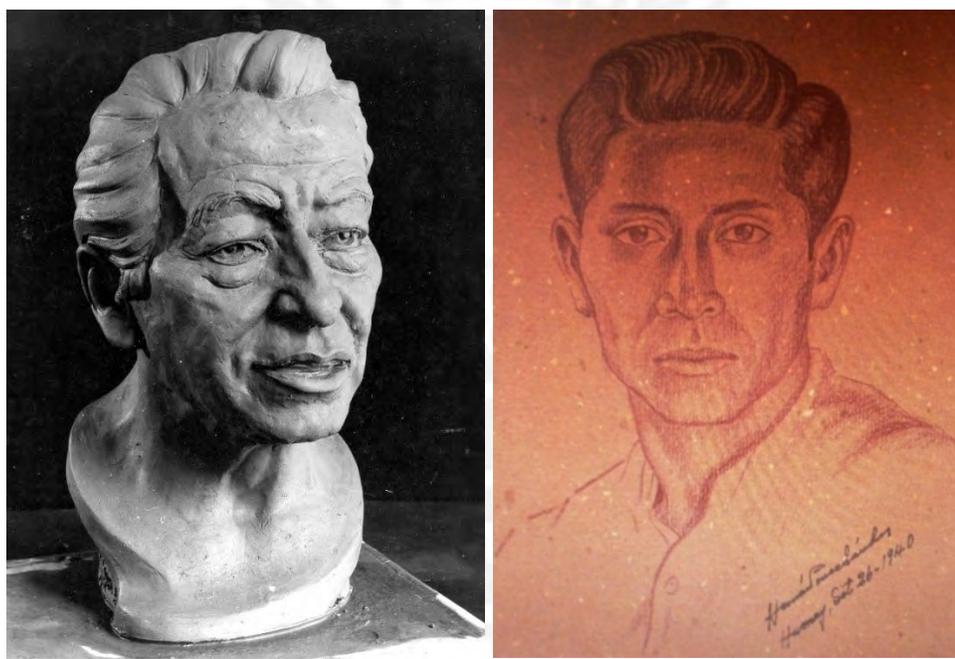


FIG. 22: Luis Ccosi. *Retrato de Alejandro González Trujillo "Apu-Rimak"*. ca. 1955-65. Fotografía sobre papel. Archivo familia Ccosi.

FIG. 23: Hernán Ponce. *Retrato de Cirilo Huapaya*. 1940. Sanguina sobre papel. 21 x 29,7 cm. Archivo familia Huapaya.

⁷⁹ Tal el caso de tres cuadernillos de la Caja 44 del Grupo Paracas (JCT-MAA-UNMSM): Cuadernillo 4: folios 8535 a 8612, Cuadernillo 11: folios 8626 a 8654, y Cuadernillo 21: folios 8725 a 8749, con 78, 28 y 25 folios respectivamente. Se trata de cuadernillos con amplio contenido. La misma situación se observa en 42 folios (8915 a 8957) de la Caja 45 (JCT-MAA-UNMSM).

2.3. Grupo Waman Poma

Una importante iniciativa emprendida por los artistas investigados fue la creación del colectivo artístico Grupo Waman Poma⁸⁰ (FIGS.24-25), fundado el 30 de mayo de 1943. Éste estuvo conformado por Hernán Ponce, Pedro Rojas, Pablo Carrera, Luis Ccosi, Cirilo Huapaya, César Calvo, Elías Mori, Miguel Núñez, Manuel Sánchez y Jorge Segura. Todos trabajaban con Tello en el MAA a excepción del último, quien era un escultor independiente (Torres 2010: 27). El Grupo produjo principalmente obras de filiación costumbrista pero también algunas reconstrucciones del pasado, tales como escenas, edificaciones y artefactos de carácter arqueológico. Esta orientación por el pasado se evidenció en piezas como “*Fantasía Nasca*” y “*Alegoría Mochica*”, ambas témperas de Carrera, “*Guerrero Chanka*”, “*Tupac Amaru*” y “*Huayna Cápac*”, terracotas de Ccosi, en el óleo “*Descubrimiento del Templo de Sechín*” y la témpera “*Nay-Kasha*” -una reconstrucción del palacio de Tambo Colorado- de Ponce, en el óleo “*Kero Orco*” de Miguel J. Núñez, y la placa en yeso “*Huayra imperial*” de Manuel Sánchez, para mayor información sobre la exposición de estas piezas ver el **Anexo 5**. Fueron pioneros en la valoración de Guamán Poma⁸¹: Tello analizó *Nueva corónica i buen gobierno* (1613-6) en *Las primeras edades del Perú* (1939), interpretando Rojas y Ponce sus dibujos (ver **FIG.28**). J.P Husson señala “muy distinta era la situación de los estudios guamanpomianos” hace un siglo “De los escasos trabajos de valor publicados en los seis primeros decenios” destaca “el minucioso estudio crítico de Raúl Porras Barrenechea” (Husson 2016: 9-10). R. Adorno destaca “las aproximaciones pioneras de Julio C. Tello, Raúl Porras Barrenechea (...)” (Adorno 1989: 18).

⁸⁰ Se ha podido recopilar información sobre este colectivo artístico mediante los alcances de la investigación previa realizada por Dorothee Rivka Rago, las entrevistas y comunicación con los familiares, y algunos de los escasos recortes de periódicos de la época conservados.

⁸¹ Si bien el manuscrito *Nueva corónica i buen gobierno* (1613-6) fue dado a conocer por el bibliotecario, orientalista y egiptólogo alemán Richard Pietschmann en 1908, tras haber atraído poca atención desde su ingreso en la década de 1660 a la Biblioteca Real de Dinamarca fueron escasos los aportes en las primeras décadas tras su descubrimiento. Pietschmann publicó un segundo informe en 1913 y Paul Rivet difundió una edición facsímil producida en París en 1936.



FIG. 24: Anónimo. *Rojas (primero sentado), Huapaya (a su derecha, al centro), Carrera (atrás parado) y Ponce (sentado a la derecha de ambos, con gafas).* Fotografía sobre papel.

Archivo familia Carrera.



FIG. 25: Anónimo. *Ccosi (segundo parado), Huapaya (primero sentado), Carrera (atrás de Huapaya a la derecha de Ccosi) y Ponce (sentado al centro).* Fotografía sobre papel.

Archivo familia Carrera.

Realizaron exposiciones itinerantes⁸² que se mostraron en diversas provincias. Las obras que estos artistas desarrollaron como colectivo artístico siguieron una línea más costumbrista, en la estela de las desarrolladas por el círculo de Sabogal. Buscaron canales alternativos de difusión, aparentemente por falta de acceso a los circuitos de mayor prestigio, exponiendo numerosas veces en localidades pequeñas. Estos espacios expositivos se correspondieron con sus lugares de nacimiento u origen familiar: Carrera provenía de la región de Ayacucho, Ccosi de la de Puno, Huapaya de Mala, Ponce –aunque nacido en San Jerónimo– creció en Concepción (Junín), Rojas provenía de Jauja, y Segura de San Mateo en la provincia de Huarochirí. Entre las exposiciones itinerantes cabe destacar la “Exposición cultural/popular rodante”, la cual fue presentada en numerosas poblaciones y cuyas obras fueron donadas en su totalidad al municipio de Apata⁸³. Lima fue recién la novena localidad donde se presentó esta exposición itinerante⁸⁴. La primera exposición del Grupo en Lima tuvo lugar en noviembre de 1943 en la Asociación Cristiana de Jóvenes - Y.M.C.A (**FIG. 26**). En su catálogo⁸⁵ el Grupo declaró a Guamán Poma de Ayala (ca. 1535 - ca. 1616) como el primer artista peruano. El discurso fue de clara filiación indigenista⁸⁶:

⁸² Ver EC 12 IV 1947: “Se ha recibido con simpatía en los círculos intelectuales el anuncio de la próxima exposición de arte pictórico que presentará en Lima el pintor señor Hernán Ponce Sánchez, quien bajo los auspicios del Grupo de Pintores y Escultores ‘Waman Poma’ y con el apoyo de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural inició hace dos años en esta ciudad una Exposición rodante que se extendió posteriormente a Jauja, Huancayo, Concepción y otras ciudades de la región, debiendo constituir Lima la novena estación de esta interesante campaña de cultura artística, una de cuyas expresiones fue el obsequio de una pinacoteca q’el [sic] referido grupo de pintores hizo al Minicipio [sic] de Apata”.

⁸³ Ver LC 8 IV 1947: “APATA, Abril, 7 (Ag, Crónica). Ha causado general beneplácito la resolución recientemente dada para la creación del Museo de Bellas Artes así como el fomento de las mismas en provincias y distritos. Con este motivo, suponen los habitantes de la localidad, que pronto habrán de ser favorecidos por el mencionado decreto ya que es el único distrito que en el Perú posee una pinacoteca integrada por obras de artistas nacionales jóvenes de tendencia **peruanista**, la misma que fuera obsequiada por los pintores y escultores de la institución artística capitalina ‘Grupo Waman Poma’ la que sin miras de publicidad y sin ninguna ayuda oficial ha hecho en provincias, más labor cultural que cualquier entidad similar inclusive que la misma Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural”.

⁸⁴ EC 12 IV 1947.

⁸⁵ Ver **Anexo 5**.

⁸⁶ El portavoz del colectivo que escribió esto fue Mejía, quien firmó con la alteración ejercida a su segundo apellido de Quispe a Xesspe. La filiación del colectivo puede verificarse en las temáticas

Waman Poma vio la luz al instante del **choque de dos razas** y de dos civilizaciones (1534); **presenció el desmoronamiento de su patria**, forjada por hombres de trabajo y de paz al golpe de la espada y al amparo de la cruz; **sintió en carne propia los indecibles ultrajes de un fanático y despiadado invasor**; y murió (1614), como mueren los grandes hombres, dejando una obra histórica e inmortal para honra y orgullo de su estirpe.

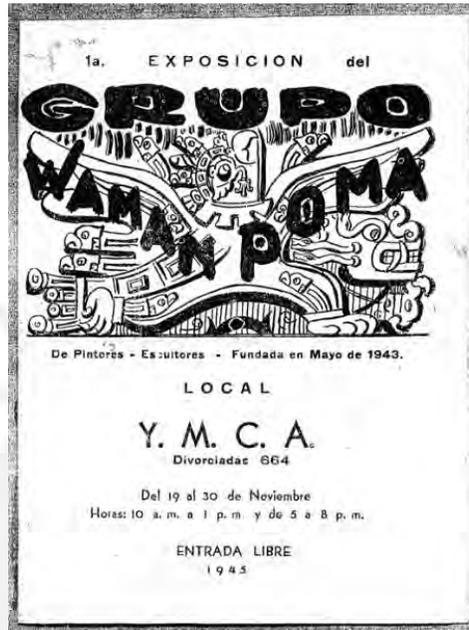


FIG. 26: Portada del catálogo de presentación en Lima del Grupo Waman Poma. 1943.

Impresión offset sobre papel. 21 x 29,7 cm. Archivo familia Carrera.

Es interesante observar cómo interpretaron este antecedente. En *Las primeras edades del Perú* (Tello 1939) Hernán Ponce y Pedro Rojas ya firmaron como “Yaro Willka” y “Wari Willka” respectivamente. Realizaron grabados de los dibujos originales trazados por Poma de Ayala. Por ello y por la declaración anteriormente citada el presente estudio considera a Guamán Poma como su más remoto referente en ilustración arqueológica. El manuscrito

presentadas y los títulos de las piezas. Si se revisa el **Anexo 5** podrá notarse la exaltación del pasado nativo. Se puede leer en esta clave también la portada de presentación del Grupo (**FIG. 26**).

de Poma presenta algunos detalles de carácter arqueológico que fueron usados en la producción gráfica del equipo de Tello. El grabado “*La edad de los Auca Runa*”, *naciones guerreras* (FIG.28) (Tello 1939: lámina 5)⁸⁷ fue la interpretación de “Yaro Willka” de “*La cuarta edad de indios, Auca Runa*” (FIG.27) (dibujo N°22, p.63) del *Nueva corónica i buen gobierno* (1613-6) el cual muestra el enfrentamiento de dos bandos en una fortaleza.

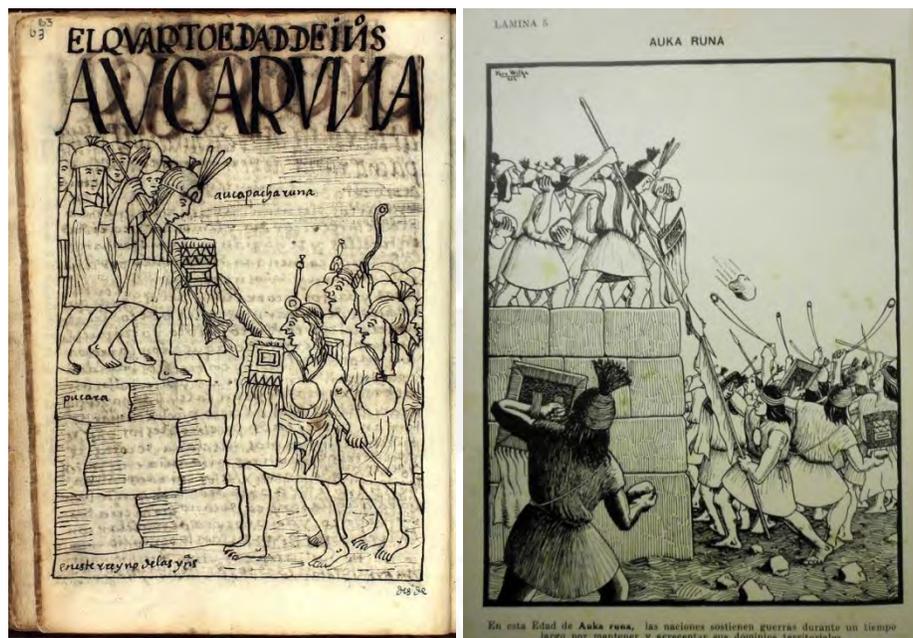


FIG. 27: Guamán Poma de Ayala. *La cuarta edad de indios, Auca Runa*. ca. 1613-6. Dibujo sobre papel. Tomado de <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm> 2015. Consulta: 1° de agosto de 2016.

FIG. 28: Hernán Ponce. *La edad de los Auca Runa, naciones guerreras*. 1939. Impresión a partir de matriz de grabado sobre papel. 18 x 25,1 cm. Tomado de Tello 1939: lámina 5.

En esta primera exposición del Grupo Waman Poma en Lima la mayoría de piezas representaron escenas costumbristas, y algunas estuvieron centradas en Lima como los óleos “*Callejón limeño*” (70 x 100 cm., 1935), “*Marinera con cajón*” (80 x 120 cm., 1938), “*Farra con batería*” (34 x 38,5 cm., 1946) y “*Los picarones*” (78 x 65,2 cm., 1947)⁸⁸. Artistas

⁸⁷ La lámina 5 está ubicada entre las pp. 22-23. Es de resaltar que las láminas poseen un papel especial, diferenciado del texto y que todas las ilustraciones fueron firmadas y fechadas.

⁸⁸ Un antecedente en la representación de escenas de Lima para dichas piezas se halló en las interpretaciones que realizaron Sabogal y Blas. Sabogal realizó los óleos “*Procesión de los milagros*” (1923) y “*Plaza de Lima y tapada*” (1921), así como, del mismo año, la carátula para *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez (1885-1957). Además elaboró dibujos y grabados, no sólo de lugares y festividades representativas sino también de figuras características de la ciudad, algunas de éstas

que los antecedieron en su interés por el tema criollo tradicional fueron Francisco “Pancho” Fierro (1807-79) y Johann Moritz Rugendas (1802-58)⁸⁹. Al tiempo tuvieron a Sabogal y los demás peruanistas como referentes directos.

Carrera fue quien desarrolló más piezas de temática limeña, con cinco obras, seguido por Rojas que presentó dos. Ambos se concentraron en lugares tradicionales como el “Parque de la Reserva”, la playa “Agua Dulce” en Chorrillos o la “Bajada de Baños” en Miraflores. Huapaya en cambio se concentró en la representación de situaciones populares (por ejemplo “*Batea común*”, y “*La cola*”) y presentó piezas sobre la costa norte, pero fue el único en hacerlo. Los demás se centraron en el mundo andino. Algunas de estas piezas se enfocaron en representaciones regionales (encabezó el número con esta temática Rojas con seis obras) mientras otras obras se enfocaron en tradiciones, tal fue el caso de “*Uma caldo*” y del “*Entierro del Pongo*” de Ponce. Interesan aquí principalmente aquellas de vestigios arqueológicos, como “*Capullana de Arma Tampo*” de Ccosi, quien destacó en su exaltación del pasado con dos retratos imaginados de Túpac Amaru I y Huayna Cápac, así como con dos piezas basadas en la *Nueva Corónica i buen gobierno*: “*El Corregidor: el alcalde es castigado por dos huevos que nos da mitayo*”, y “*Corregidor de minas: castiga cruelmente a los caciques principales, los corregidores y jueces con poco remordimiento*”.⁹⁰

cargadas de nostalgia, en sintonía con el título de la publicación. Igualmente Blas trabajó el tema, de quien además del óleo “*Procesión del señor de los milagros*” (1947) se conservan un dibujo a lápiz, otro al pastel, una xilografía y numerosos estudios, todos de aproximadamente las mismas fechas. Blas solía seguir este procedimiento con todos sus grandes proyectos, aplicándolo también a otras realizaciones sobre temas criollos. Codesido también desarrolló esta temática con óleos sobre lugares de la ciudad como “*Los Descalzos – Lima*” (1930), sobre profesiones o “tipos” como: “*Las beatas*” (1932), o “*Mantas*” (1945), e incluso realizó una “*Cabeza de criolla*” (1938). Otro artista que reflexionó y desarrolló el tema fue Jorge Vinatea Reinoso (1900-31), quien realizó simultáneamente a Sabogal el óleo “*El señor de los milagros*” (1924), y otras piezas sobre la capital, destacando “*Escena colonial en la Plaza de Armas*” (1924) que reflexiona sobre las transformaciones en la ciudad. Ver Wuffarden 1997.

⁸⁹ Su obra incluyó lugares, personajes importantes, profesiones: “carbonera”, “arriero”, “lavandera”, “ama de leche”, roles: “tapadas”, actividades y celebraciones. También dibujó el Callao y los balnearios de Miraflores y Chorrillos. Ver Diener 1998.

⁹⁰ Esta información se especifica con mayor detalle en el catálogo de la exposición, hallado en el archivo de la familia Carrera.

Esta primera exposición recibió cierta atención, como lo evidenció su aparición en la revista *Varietades*⁹¹. Un periodista del diario *El Callao*⁹² afirmó que visitaron la exposición más de cuatro mil personas. El diario *El Comercio* publicó varias notas⁹³. En la nota de inauguración de 19 de noviembre, el colectivo se presentó e hizo extensiva a la sociedad su invitación. En otra nota, del 20 de noviembre se brindó información sobre el Grupo⁹⁴ y datos de la exposición. Se generaron diversas opiniones y una de ellas amerita ser analizada a detalle. Se trata de la reseña que escribió el crítico “Tiziano” para la columna “La Crónica del Arte”, publicada en *El Comercio*⁹⁵. Ésta da indicios sobre la posición del colectivo dentro del contexto cultural local. “Tiziano” criticó primero la forma en que fueron distribuidos los trabajos, la cual habría provocado que “pasen un tanto desapercibidos para el visitante y casi perdidos en medio de una maraña de cosas dispersas”. En relación a esta primera crítica se podría argumentar que los artistas del Grupo debieron de poseer algún conocimiento al menos empírico de montaje de obras por su asistencia a exposiciones. La segunda debilidad que “Tiziano” encontró fue que las piezas lucían como una “(...) maraña de cosas dispersas”, criticando después su temática. “Tiziano” se contradecía ya que al iniciar su artículo afirmó que las razones para su apreciación negativa de la muestra se debieron a razones “de carácter **no directamente plástico, sino de organización**”. Sus críticas se centraron en el supuesto anacronismo de estas obras. Afirmó que la muestra “En su mayoría parece desconectada de nuestro tiempo” y que las piezas no representaban sino un “vano esfuerzo de obtener lo ya conseguido”, que no se inserta en las “primordiales preocupaciones artísticas que agitan la **obra de creación contemporánea**” y eluden la incisiva experiencia de toda la **evolución de la pintura** en los últimos treinta años”. Afirmó que “Nuestros jóvenes artistas deben meditar seriamente en la labor que **les corresponde**

⁹¹ Suplemento de LC 29 XI 1945.

⁹² *El Callao* 10 XII 1945.

⁹³ Los días 15, 19 y 20 de noviembre. En la del 15 se informó de la inauguración “a las 6 y 30 p.m”, se brindó la dirección (Divorciadas N° 664), el número de asociados (diez) y el de las obras a ser presentadas (89 piezas).

⁹⁴ EC 2 XII 1945. Equivocando algunos apellidos como p.e César Calvo a quien se apellidó “Valco”.

⁹⁵ Ver **Anexo 6**.

realizar” pues empleaban “**maneras y procedimientos liquidados** hace ya tiempo”. Es valioso en el análisis de este artículo entrever los presupuestos implícitos de su autor, los cuales reflejan su filiación con el Modernismo, y con ello los alcances y limitaciones propios de dicho movimiento intelectual. Para revisar el artículo integro, ver **Anexo 6**.

Para cuando se realizó esta exposición, dos años antes del fallecimiento de Tello, se venía gestando un cambio de paradigma que llevó a que la pintura figurativa empezase a ser considerada por algunas élites como una opción caduca. El arte, según este enfoque, debió haber estado siempre alineado a las búsquedas de las vanguardias europeas y estadounidenses. Esa fue la posición que sostuvo Luis Miró Quesada a través de su columna “Expresión de principios de la Agrupación Espacio” en *El Comercio* desde el 15 de mayo de 1947 hasta 1950⁹⁶. La influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico y las limitaciones de acceso a las nuevas tendencias internacionales fueron dos factores que también influyeron en que los artistas estudiados se mantuviesen dentro de la representación figurativa. Al no haber hallado testimonios en que los artistas se pronuncien al respecto, ni en prensa ni en los archivos familiares, no es posible determinar con exactitud las razones que condujeron a esta situación. Año y medio después de la publicación del artículo se fundó la Agrupación Espacio, empezó a funcionar la Galería de Lima, que se convirtió en el IAC, y se generalizaron cada vez más las críticas al denominado “movimiento pictórico indigenista peruano”, si bien éstas habían iniciado ya en la década de 1930 con Luis Fernández Prada y su serie de artículos críticos a la pedagogía de Sabogal⁹⁷, compendiados posteriormente en *La pintura en el Perú. 5 años de ambiente artístico* (1942) editado en Lima por la Sociedad de bellas artes del Perú. Puede mencionarse antes incluso

⁹⁶ Si bien se podría debatir sobre la pertinencia de aplicar exploraciones intelectuales foráneas al contexto local sin desarrollar antes una posición bien informada y crítica al respecto, debe reconocerse que existió una preocupación por parte de intelectuales y artistas modernistas por conocer e incorporar en sus propuestas abstraccionistas elementos que pusieron en valor el patrimonio histórico local. Tal fue el caso de Fernando de Szyszlo y Jorge Eielson, y de artistas posteriores como Julia Navarrete, Miguel Nieri y Ricardo Wiesse, que demostraron que el arte abstracto y el interés por las culturas del Perú antiguo podían hallar diversas afinidades. Ver Castrillón 2002: 40, 2003: 40.

⁹⁷ Ver Majluf, Wuffarden y Cruz 2013: 95. Nota N°210.

a Ernesto More, quien criticó esta pedagogía y el dominio que Sabogal ejercía en la ENBA⁹⁸. Es resaltante la diferencia de poder entre los miembros del Grupo Waman Poma y los de la Agrupación Espacio reflejada en la información consultada. La Y.M.C.A. volvió a ser sede de una exposición colectiva del Grupo dos años después. Esta vez participaron Carrera, Ccosi, Huapaya, Ponce, Rojas y Segura⁹⁹. Un periodista señaló¹⁰⁰ una menor calidad en las piezas con respecto a la exposición anterior¹⁰¹. Se publicaron otras notas en *El Comercio*, la primera de 13 de octubre¹⁰², y una segunda el 6 de noviembre¹⁰³ (**FIG. 29**). Si bien el Grupo tuvo posteriores exposiciones que fueron señaladas en *El Comercio*, *La Crónica*, *La Prensa*, *La Tribuna*, *El Callao*¹⁰⁴, *Unión*, *Estrella* y *La Noche* éstas notas generalmente se limitaron a ser informativas. Se realizó una exposición nuevamente en Apata¹⁰⁵. Otra, la sexta tuvo lugar en la biblioteca del colegio nacional de Santa Isabel (Torres 2010: 28). “Otra exposición, la decimocuarta, se llevó a cabo el 16 de febrero de 1948 en la Sala de

⁹⁸ Ver artículos de 17 de agosto de 1935: 10-11, 19 de octubre de 1935: 2, y 11 de enero de 1936: 9, publicados todos en *Cascabel* bajo el seudónimo de “Jerôme”. Ver Majluf, Wuffarden y Cruz 2013: 94-95. Notas N°206, 207, 209 y 210.

⁹⁹ Tuvo lugar del lunes 20 al sábado 25 de octubre de 1947 y se presentaron 43 obras. Ésta y las siguientes notas (96-99, 100, 105, 106-109, 112-114) tienen su fuente en el archivo Carrera.

¹⁰⁰ Lamentablemente el fragmento recuperado se encuentra roto, no conserva autor, fecha de circulación, ni el periódico en el que fue publicado.

¹⁰¹ “La calidad de los trabajos deja mucho que desear si se compara con la primera exposición. Los óleos adolecen de una temática demasiado trillada y la pobreza de colorido no responde a las exigencias de una verdadera obra de arte. Salvo algunas acuarelas de Pedro Rojas, el resto de los cuadros son de una calidad mediocre”.

¹⁰² En la sección “DE ARTE”: “Exposición artística del Grupo Waman Poma. Se inaugurará el lunes 20 de los corrientes la Segunda Exposición del ‘Grupo Waman Poma’, en la Y.M.C.A en la que se exhibirán obras de los artistas Pablo Carrera, Luis Ccosi Salas, Hernán Ponce, C. Huapaya Manco, Pedro Rojas Ponce y Jorge Segura. Se exhibirán un conjunto de interpretaciones de escultura, talla, óleo, acuarela y ténpera”.

¹⁰³ En esta se presentan reproducciones de algunas piezas: “*Ternura*”, talla de Luis Ccosi, “*Mineros de Ticlio*”, óleo de Jorge Segura, “*Pescadoras*”, óleo de Cirilo Huapaya, “*Mañana de Sol*”, acuarela de Pedro Rojas, “*Burritos*”, óleo de Hernán Ponce, y “*Mito Mochica*”, ténpera de Pablo Carrera.

¹⁰⁴ El periódico *El Callao* fue el que brindó mayor cobertura a todos los eventos realizados por el colectivo artístico Grupo Waman Poma.

¹⁰⁵ Apata -provincia de Jauja, departamento de Junín- fue el pueblo natal del padre de Ponce. Se visitó esta localidad del 6 al 9 de enero 2016, con el objetivo de recuperar información respecto a las piezas de esta donación. En la municipalidad no se brindó información al respecto. Se logró contactar a Salomón Ponce Márquez, quien aseguró que algunas piezas habían sido recuperadas en estado de deterioro años atrás, y colocadas en su domicilio. Éstas ya no se hallaron y habrían sido sustraídas o botadas durante un robo en la década de 1980 según afirmación del Sr. Ponce Márquez.

actuaciones culturales del Parque de la Confraternidad¹⁰⁶. Un artículo de 7 de abril de 1948 informa sobre la exposición realizada del 6 al 30 de ese mes en la Biblioteca Municipal del Callao¹⁰⁷. “En junio de 1948 se hizo una exposición del Grupo conmemorando el primer aniversario de la muerte de Julio C. Tello ‘El Indio’, como él mismo se denominaba orgullosamente” (Torres 2010: 29). En agosto se realizó otra en el Municipio de San Mateo –lugar de nacimiento de Segura– donde éste figuró como secretario del Grupo, y Alejandro Segura E. como presidente del Centro San Mateo¹⁰⁸. Se afirmó que la muestra fue “muy visitada durante los días de Fiestas Patrias”¹⁰⁹.

Otras notas fueron publicadas en *El Comercio* el 11 de febrero¹¹⁰, y el 29 de marzo de 1948¹¹¹. Es de resaltar un segundo artículo, importante al planteamiento de la presente tesis, aparecido en *La Tribuna*¹¹², donde el autor de seudónimo “Wanka” elogió la temática, títulos y simbología de otra muestra “de profundo contenido **telúrico**”¹¹³ referida a

¹⁰⁶ En Barranco, ver Torres 2010: 29.

¹⁰⁷ Las piezas coinciden con las presentadas en la Asociación Cristiana de Jóvenes: Y.M.C.A del 20 al 25 de octubre de 1947, siendo así mismo cuarenta y tres: de Ponce se presentaron las obras: 23. “Entierro del pongo”, 24. “Humos tóxicos (La Oroya)”, 25. “Mis pagos”, 26. “Motivo cusqueño”, 27. “Comunidad de Rumi”, 28. “Paisaje andino”, y 29. “El riachuelo” (todos óleos); de Rojas siete acuarelas: 30. “Desolación”, 31. “Mañana de sol” (Chosica), 32. “Paisaje de Chosica”, 33. “Paisaje de Matucana”, 34. “Gris” (Magdalena Vieja), 35. “Chavín”, y 36. “Días de lluvia”; de Carrera tres témperas: 10. “Fiesta Kolla”, 11. “Fantasía Nazca”, 13. “Antaras”; la tinta (pieza número 14) titulada “Entrada a los baños de Miraflores”; las dos piezas sin especificar medio fueron: 12. “Mito Mochica” y 15. “Personaje Chanka”; de Ccosi se presentaron cinco terracotas y cuatro maderas, respectivamente: 1. “Olas”, 2. “Comunero Kolla”, 3., 4. y 5. fueron retratos, 6. “Maternidad”, 8. “Manco Inca”, y 9. “Rebelión”; de Huapaya, cinco óleos: 16. “Implorando”, 17. “De regreso”, 18. “Claustro del Convento de los Descalzos”, 19. “Marina”, 20. “Calle ayacuchana”; y dos acuarelas: 21. “Malceros de Asia”, y 22. “Techos de Lima”; y de Segura los óleos: 37. “Retrato de niña”, 38. “Lavanderas”, 39. “Mineros de Ticlio”, 40. y 41. fueron paisajes, 42. “Laguna de Paca”, y 43. “Calle serrana”.

¹⁰⁸ Donde el Concejo Distrital les concedió un diploma de “Honor al mérito” el martes 28 de julio.

¹⁰⁹ LP 29 VII 1948 (al día siguiente del diploma). Clausuró el miércoles 4 de agosto de 1948.

¹¹⁰ Donde se señala: “PRÓXIMA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA”: “Simultáneamente con su exposición rodante que visita el norte y bajo los auspicios de la Junta transitoria Municipal de Barranco, el ‘Grupo Waman Poma’ inaugurará la próxima semana su XV exhibición en la sala cultural del Parque Confraternidad de ese balneario. Se exhibirán óleos de Jorge Segura, C. Huapaya Manco y Hernán Ponce; esculturas de Luis Ccosi Salas; acuarelas de Pedro Rojas Ponce y témperas de Pablo Carrera”.

¹¹¹ Donde figura “EXPOSICIÓN EN EL CALLAO”: “La próxima semana se inaugurará en el Callao la XVI exposición del Grupo Waman Poma, con los auspicios del Consejo Municipal de ese puerto. Se expondrán esculturas, tallas, óleos, acuarelas y témperas de Luis Ccosi Salas, C. Huapaya, Hernán Ponce, Jorge Segura, P. Rojas Ponce y Pablo Carrera”.

¹¹² El artículo, recuperado del archivo Carrera esta recortado, y pegado, sin indicar fecha, sin embargo por su contenido puede deducirse que se publicó alrededor de junio de 1948.

¹¹³ Ver el artículo completo en el **Anexo 7**.

elementos del Perú antiguo tales como dioses y ritos: “*Wira Kocho*”, “*Dios Yunga*”, “*Kapullana*”, “*Kantu*”, “*Cacería Muchik*”, “*Raymi-Killa*”; a ruinas como “*Ciudadela de Wiñay-Wayna*”, “*Palacio de Tambo Colorado*”, “*Templo de la Luna de Pachacamac*”, “*Templo de Sechín*”, “*Templo de Moxeque*”; y a personajes como “*Los Hermanos Ayar*”, y “*Personaje Paracas*”. Todas las piezas anteriores evidencian tópicos coherentes con el perfil temático pasadista y exaltado propio del Indigenismo telúrico-arqueológico. El artículo se revela escrito por “un modesto estudiante de Arqueología Andina”¹¹⁴ a pesar de lo cual permite analizar la postura que sostuvieron Tello y sus principales ilustradores. Permite reflexionar también sobre los presupuestos de quien los escribió, a qué grupos sociales perteneció, sus diferencias con la postura de “Tiziano” -señalada anteriormente- (ver **Anexo 6**) e invita a interpretar las asociaciones que señala entre la arqueología y la historia del arte¹¹⁵.

Posteriormente se dieron muestras en la municipalidad de La Victoria¹¹⁶, en el colegio nacional República Argentina, y en Concepción teniendo como secretario general del Grupo a Segura¹¹⁷. Otra nota del mismo mes señala a varios de sus integrantes pero ya no refiere al colectivo¹¹⁸. Son mencionados también un mes antes, en julio, en un artículo respecto a otra exposición con sede en Chosica. Y se les menciona aún tres veces más ese año (Torres 2010: 29). Como secretario figuran en diferentes ocasiones Segura, Ponce y Rojas.

¹¹⁴ Posiblemente Julio Espejo Núñez. Ver Ramón 2013: 143, nota N°89.

¹¹⁵ Estas asociaciones no quedan claras en el artículo, una interpretación posible es que la historia del arte necesita de la arqueología para tener objetos de estudio y no ser únicamente teórica, la otra interpretación sería que la arqueología necesita de la historia del arte para otorgar de interpretación teórica a estos hallazgos. Es relevante considerar estas asociaciones. Gutiérrez de Quintanilla se pronunció al respecto años antes: “Los Wittembach, Schneider, Hermann establecen, con muchísima razón, que la historia del arte es la base de toda arqueología” (1923: 29-30).

¹¹⁶ De viernes 11 a domingo 20 de febrero de 1949.

¹¹⁷ Inaugurada el 19 de julio de 1949. También en esta ocasión el Grupo recibió un diploma: de “Honor al mérito”, esta vez de parte de la “Comisión de fiestas del 9 de julio” por su “conmemoración épica de la acción de armas del 9 de julio de 1882”.

¹¹⁸ En la nota de EC 28 VIII 1949 se señala que el artista Manuel Domingo Pantigoso organizó una venta de arte benéfica a causa de un terremoto en Ecuador, la cual se llevó a cabo en la sede de la Minera Casapalca con auspicio de la Inspección de Finanzas, y figura la colaboración de Carrera, Ccosi, Huapaya, Rojas y Segura pero sin referirles como colectivo. Al ser varios de los miembros del Grupo Waman Poma se puede arriesgar la suposición de que en esa fecha aún trabajasen juntos.

Resulta difícil establecer una fecha precisa para el fin de este colectivo pero se ha definido provisionalmente el cese de sus actividades hacia agosto de 1949¹¹⁹.

En algunas de las piezas elaboradas y sus títulos –por ejemplo “*Wira Kocha*” del artículo de *La Tribuna*, en su portada del catálogo de presentación del Grupo en la Y.M.C.A (**FIG. 26**), y en la témpera “Mito Mochica” de Pablo Carrera aparecida en la publicación de *El Comercio* (**FIG. 29**)¹²⁰, se evidencia la eventual influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico en su interés por el pasado, en su esmero en la representación de diversos elementos y construcciones del antiguo Perú. Este enfoque fue distinto al de Sabogal y sus discípulos peruanistas, quienes se enfocaron en la sociedad peruana contemporánea incidiendo en lo local y costumbrista. Fue distinto también al de otros artistas independientes como otras piezas de la **FIG. 29** permite analizar. Pueden observarse en esta publicación, en la columna paralela, a Carlos Quizpez As n, Sérvulo Gutiérrez y Fernando de Szyszlo, tres artistas que experimentaban con diferentes influencias internacionales, como el expresionismo y la abstracción. Est n también Pedro Azabache, destacado pintor de filiación indigenista, y el expresivo colorista Enrique Kleiser, ambos distantes al Grupo WP.

El Indigenismo telúrico-arqueológico desarrollado por Tello imagin  un futuro reivindicativo, basándose en la exaltación del Perú antiguo, esta exaltación form  parte de la interpretación de la historia del Perú elaborada por Tello la cual prestó poca atención a su presente. Ignor  la transformación social peruana producto del mestizaje cultural y étnico y en gran medida omitió la diversidad cultural del Perú antiguo (Ramón 2009: 956) forzando una supuesta unidad geo-étnica que buscó delimitar coincidentemente al Perú de su época con las regiones habitadas por la “raza” del Perú antiguo. Esta postura que exalta el pasado para imaginar un mejor futuro e ignora un presente adverso no fue exclusiva de Tello, ni

¹¹⁹ Ver Torres 2010: 29. Sin embargo en el ejemplar de *Las primeras edades del Perú* (1939) donado a la PUCP por Cirilo Huapaya se conserva una hoja a nadida antes del inicio del tercer capítulo que refiere a una “Biblioteca Waman Poma” en el barrio San Pedro en Lima, fundada el 28 de marzo de 1954, lo cual hace pensar en la posibilidad de alguna actividad posterior. Ver Tello 1939: 61.

¹²⁰ EC 6 XI 1947.

nueva. Cecilia Méndez señala: “Más sea lo que fuere lo andino que se propone como “utopía” ésta pareciera dar [la] espalda al presente. Precisamente porque la utopía andina se plantea como una lectura del pasado en función del futuro, soslaya el presente” (de la Cadena, Hünefeldt y Méndez 2014: 60). El Indigenismo telúrico-arqueológico de Tello estuvo vinculado a esta postura porque se centró en el pasado e inspiró en los artistas estudiados una convicción en la posibilidad de una reivindicación étnico-sociocultural a acontecer en un futuro próximo, dando la espalda e ignorando el mestizaje, así como el sincretismo producto del Virreinato. Aún más: identificó al Perú con el Perú antiguo. Esta supuesta unidad cultural en el Perú antiguo derivó de una interpretación arqueológica de metodología deductiva (Ramón 2009: 956) que muchas veces ignoró las observaciones de sus propios colaboradores “Tello era inmune a las observaciones que le proveían sus propios colaboradores” (Ramón 2009: 954, nota N°5) y la pertinencia de “(...) aproximarnos al todo desde el fragmento (...)” (Ramón 2010: 119) y evitar “(...) generalizaciones que insisten en la falacia de concebir el todo sin haber aclarado las pautas para organizar los detalles (...)” (Ramón 2005: 26).

Capítulo III: Piezas e interpretación

3.1. Ilustraciones de los archivos

A diferencia de los demás tipos de ilustración arqueológica “precedentes o contemporáneas a él [Tello] en América, que se caracterizan generalmente por la gráfica plana, cuya premisa intelectual no incluye fundamentalmente un sesgo social edificatorio” (Echevarría 2014: 34), la realizada para registrar las investigaciones de Tello “implicó un carácter artístico a ultranza” que “distingue los aspectos estrictamente técnicos de los artísticos, sin separarlos necesariamente” (Echevarría 2014: 29). Esta interpretación artística fue reflejo del reconocimiento del valor de los sitios y objetos arqueológicos. Tello entendió la ilustración como un vehículo idóneo para la difusión de su Indigenismo telúrico-arqueológico.

La actividad de estos artistas¹²¹ debe ser interpretada en dos contextos diferenciados pero complementarios: su labor bajo la dirección de Julio C. Tello¹²² y su trabajo independiente¹²³ realizado tras el fallecimiento del arqueólogo¹²⁴. En este segundo contexto serán a su vez diferenciados dos grupos de obras: uno influenciado por las características del Indigenismo telúrico-arqueológico y otro próximo al trabajo de Sabogal y los peruanistas, que en algunas piezas tuvo temáticas referidas a la vida de los sectores populares en la ciudad (tal el caso de Cirilo Huapaya en “*Caño común*”: **FIG.101**) y a la explotación laboral (en el de Hernán Ponce). Ponce señaló en “*El capataz: Ticlio y la construcción de la carretera central*” (**FIG.102**) y “*La fundición de la Oroya*” (**FIG.104**) la explotación laboral a la que eran

¹²¹ Si bien este estudio se centra en piezas gráficas, destaca Ccosi, quien fuera jefe del Departamento de maquetas y esculturas del Museo de Antropología, por ser autor de numerosos dibujos e ilustraciones representativos de la influencia del pensamiento de Tello en la obra de estos artistas.

¹²² Para exponerla se presentan piezas conservadas en los archivos Tello: AT (MNAAH) y Julio C. Tello: JCT (MAA-UNMSM).

¹²³ A este campo pertenecen todas las obras inéditas rescatadas por la presente investigación mediante los archivos familiares a los que ha sido posible acceder.

¹²⁴ Presumiblemente, debido a que gran parte del material recuperado carece de fechados, por lo cual su datación se ha realizado en base a las tipologías identificadas, siendo sólo referencial.

expuestos los indígenas rurales en su migración a las ciudades. Expone en ambas piezas contextos de trabajo adversos por sus condiciones sociales y medioambientales.

Se presentarán las piezas en cuatro subcapítulos. Cada subcapítulo permitirá esclarecer las características del Indigenismo telúrico-arqueológico y observar sus diferentes formas de manifestarse. El primer grupo de obras pertenece a la labor de los artistas estudiados bajo la dirección de Tello, el segundo grupo a las piezas de su creación independiente que evidencian la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico, el tercero demuestra la influencia del pensamiento de Tello en la postura de estos artistas ante la destrucción de huacas en el valle de Lima y el cuarto grupo presenta unas pocas obras que estuvieron influenciadas por el Costumbrismo de Sabogal y discípulos, pero son a su vez diferentes.

Las piezas del primer subcapítulo presentan ceramios y textiles del Perú antiguo. En este primer grupo se revela el esmero con que estos artistas elaboraron sus piezas, que fue reflejo del valor que otorgaban a los sitios y objetos arqueológicos del Perú antiguo. La calidad del registro gráfico de esta “escuela” de ilustración arqueológica (Echevarría 2012: 107) se evidencia en las piezas como resultado de una catalogación pormenorizada, fidedigna y técnicamente destacable. Sus temáticas permiten reflexionar en la opinión de Jorge C. Muelle (1903-74), según la cual “La sierra es la cuna de la habilidad textil y tintorera, y es la costa la que se revela maestra en el dominio de la alfarería. Dos temperamentos bien distintos se encuentran en ésta: el pictórico para el sur [serrano], y el escultórico para el norte [costeño]” (Muelle 1936: 20). Sin embargo será en la selección temática de su obra independiente, expuesta en el segundo subcapítulo donde se manifiesten con mayor claridad las características del Indigenismo telúrico-arqueológico. En el tercer subcapítulo se expone otra forma de influencia del pensamiento de Tello en este grupo de artistas. Éste quedó demostrado en su defensa contra la destrucción de huacas en el valle de Lima, caso histórico seleccionado por ser representativo de su postura compartida en relación al valor del patrimonio del antiguo Perú y su rol en la identidad de

un futuro Perú. El cuarto subcapítulo ha de servir en cambio para terminar de definir las características del Indigenismo telúrico-arqueológico mediante su diferenciación de otros Indigenismos visuales. Se trata de piezas que, aunque tienen algunos aspectos que las asemejan al Costumbrismo difieren tanto de éste como de otras plásticas indigenistas.



FIG. 30: Pablo Carrera. *Bolsa inca*. 1948. Acuarela. 29 x 39,1 cm. AT-249, Lámina 5.

Archivo Tello – Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



FIG. 31: Cirilo Huapaya. *Bolsa inca*. 1948. Acuarela. 28 x 38,1 cm. AT-249, Lámina 6.

Archivo Tello – Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Las bolsas incas de Carrera y Huapaya revelan la influencia de las litografías de Schulz en la minuciosidad con que han sido elaboradas, la que permite diferenciar el entramado en las distintas partes del textil, si bien contrastan por el medio empleado¹²⁵. En la [*Bolsa inca*] de Carrera (**FIG. 30**) la cuidadosa elaboración de la pieza permite diferenciar la textura de los hilos y las técnicas de costura empleadas. Los colores están expuestos con intensidad, y las figuras animales y humanas representadas minuciosamente. La [*Bolsa inca*] de Huapaya (**FIG. 31**) exhibe semejanza cromática con el textil de Martínez de Compañón (**FIG. 2**) en *Trujillo del Perú en el siglo XVIII* (1978-94[1781-9]). El repertorio se encuentra restringido a matices cálidos, como el ocre amarillo, el rojo indio y algunos marrones. En la parte superior se observan el blanco y el beige, diferenciables del fondo.

En la ilustración “*Tumba N°1- Urpi wachak*” (**FIG. 32**) se representa un contexto funerario donde se aprecian cántaros numerados. La acuarela revela que el estilo de Pablo Carrera fue distinto al de Cirilo Huapaya. En tanto que la pieza de Carrera muestra una pincelada entrecortada, de aplicaciones cortas, y que dan volumetría a lo representado –al igual que en los casos de [*Conde de las Torres I*] (**FIG.90**) y [*Conde de las Torres II*] (**FIG.91**)-; el [*Cántaro*] de Huapaya (**FIG. 33**) muestra amplios planos de color. Éstos a pesar de dicho rasgo revelan haber empleado el medio de la acuarela al ser visibles sus progresivas veladuras. La mayoría de las piezas de Huapaya observadas en los archivos Tello presentan un repertorio cromático limitado, en oposición a la colorista producción posterior e independiente, hallada en el desarrollo de la presente investigación.

¹²⁵ En el caso de Schulz se trató de grabados mientras en estas piezas de acuarelas, ver **FIG. 7**.



FIG. 32: Pablo Carrera. *Tumba N°1-Urpi wachak*. 1943. 42 x 28,2 cm. Acuarela. Tomado de UNMSM 2012: 239.

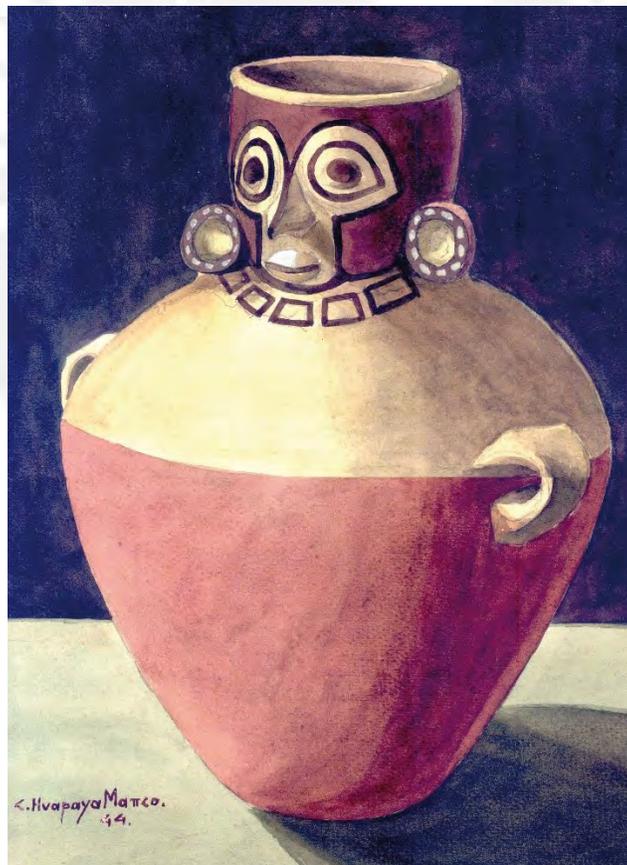


FIG. 33: Cirilo Huapaya. *Cántaro*. 1944. 21 x 29,9 cm. Acuarela. Tomado de UNMSM 2012: 229.

Los cántaros de Rojas (**FIG. 34**) y Ponce (**FIG. 35**), revelan la máxima destreza técnica alcanzada por los artistas estudiados en el marco de los archivos Tello. Ambas acuarelas presentan matices próximos al ocre amarillo, ocre rojo y rojo indio, tres de los seis colores fundamentales de la cerámica del Perú antiguo según el *Muestrario de Arte Peruano Precolombino* (1938) elaborado por Jorge Muelle e ilustrado por Camilo Blas. Lo cual permite pensar en la posibilidad de que los artistas estudiados hayan considerado el texto al realizar sus piezas. Así lo hicieron Teresa Carvalho y Julia Codesido en el Instituto de Arte Peruano: IAP, y José Sabogal en su mural “*Paisaje de Arte Peruano*” de 1947 (Villegas 2008: 69). Según opinión de Víctor Paredes, las piezas elaboradas por Ponce son las de mayor calidad formal en los archivos Tello. Sin embargo hay comparativamente pocas piezas de su autoría en estos archivos. Este reducido número y la poca atención historiográfica posterior recibida¹²⁶ se debieron probablemente a su retiro del museo¹²⁷ y a su temprana muerte¹²⁸.

Se repite en todos los casos una representación que además de brindar información de carácter arqueológico es artísticamente destacable. La presente tesis postula que este rasgo “estético” fue promovido conscientemente por Tello con la intención de difundir su Indigenismo telúrico-arqueológico¹²⁹. Tello exigió a sus artistas demostrar excelencia en su labor artística y se preocupó en formar un equipo competente de ilustradores arqueológicos, con formación artística profesional, para que registrasen todas sus investigaciones e ideas. Ideas que asociaron raza y geografía de una forma vinculable al Fascismo: “El conglomerado ideológico que el fascismo pretendió convertir en el discurso legitimador de su misión y su régimen se basó en (...) una “idea” curiosa: la de que la moderna “ciencia”

¹²⁶ Comparar p.e con Rojas y la retrospectiva que se le rindió de agosto a septiembre de 2006 en la galería Germán Krüger Espantoso del ICPNA con su correlativa publicación, ver Torres 2010.

¹²⁷ Ponce se retiró del Museo de Antropología y Arqueología el 4 de marzo de 1944.

¹²⁸ Acaecida el 26 de septiembre de 1959 según acta de defunción N° 1009698524.

¹²⁹ Tello deseó hacer llegar su orden de ideas a toda la población peruana, prueba de ello fue la publicación de sus hallazgos en periódicos locales (Burger 2009:69) en lugar de los boletines académicos, así como su prologada (Mejía 1948: 10-12) y discutida (Daggett 2009: 7-8, 31) incursión política.

–concretamente la geopolítica y la “raciología”- habrían confirmado la vieja tradición aristocrática de que “la naturaleza” le había asignado a cada nación y raza un “lugar jerárquico en el mundo (...)” (Buchrucker 2008: 235). Esta radical postura parece haber sido asumida por Tello desde una perspectiva inversa. Tal perspectiva inversa resaltó el rol privilegiado que tendrían las etnias nativas en comparación a los criollos en el dominio de los territorios del actual Perú, en tanto eran el producto de una adaptación natural prolongada a las tierras de este lugar del mundo, por lo cual la geografía y climatología locales les respaldaban como líderes naturales del actual Perú. La idea central al telurismo de que “(...) las formaciones nacionales son el producto de su entorno físico, coincide con la noción spengleriana de ‘alma del paisaje’, de la que probablemente se deriva” (Favre 2007: 68). El filósofo Hermann von Keyserling (1880-1946) fue influenciado por la orientación telurista del Indigenismo y en su *Sudamerikanische meditationen* (1932) declaró **“El hombre es ahí [en los Andes] tierra y pura fuerza de la tierra”** (Favre 2007: 69). Desde las suposiciones de la “raciología geopolítica” el indio se convertía así en el líder “natural” y elegido héroe, siendo repentinamente invertido el más frecuente orden de ideas racista y positivista criollo.

La individualidad de los artistas estudiados se hará más evidente en el siguiente subcapítulo a través de la selección de determinadas temáticas, pues si bien como equipo estos artistas poseyeron un repertorio compartido de antecedentes y técnicas de ilustración arqueológica, cada uno de ellos priorizó ciertas temáticas en base a sus filiaciones, ideas, convicciones e intereses.



FIG. 34: Pedro Rojas Ponce. *Cántaro Nazca*. 1947. 28 x 40,1 cm. Acuarela. AT-216 - Cuadernillo 7 - Folio 1. Archivo Tello – Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



FIG. 35: Ponce. *Cántaro Nazca*. 1947. 35,1 x 52 cm. Acuarela. AT-946, Lámina 44.

Archivo Tello – Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

3.2. Representaciones del Indigenismo telúrico-arqueológico

Las obras que se analizan en el presente subcapítulo son aquellas que reflejan por su temática la influencia de esta variante de Indigenismo. Están vinculadas a lo arqueológico e idealizaron las edificaciones, elementos y personajes del Perú antiguo. En este repertorio se enmarcan las reconstrucciones de sitios arqueológicos que realizó Ccosi, quien dibujó las huacas Arcoiris y Esmeralda, de Garagay y La Florida en el valle del Rímac, de Mateo Salado y Paramonga en el área de Lima (todas éstas realizadas aproximadamente entre 1955 y 1960), las de los Templos del Sol y de la Luna en Pachacamac (ambas de 1961), entre otras. También a este núcleo pasadista y exaltado propio y diferencial del repertorio del Indigenismo telúrico-arqueológico pertenecen los dibujos de roles privilegiados del Perú antiguo, desarrollados por Carrera y Ccosi. Son obras que exaltan el valor de lo “autóctono” distinguiéndose de las de Sabogal y los peruanistas por centrarse en los logros civilizatorios del pasado en lugar de la caracterización costumbrista del presente.

Es importante destacar la obra de Martín Chambi¹³⁰ porque sus fotografías generaron una transformación en la representación y registro del mundo andino “de una preferencia por repertorios incaístas hacia formas más bien ligadas al costumbrismo y al folclore” (Majluf y Ranney 2015: 278)¹³¹. Es conocido que “casi todos los artistas del primer nacionalismo en la plástica (...) conservaron postales producidas por Chambi” (Majluf y Ranney 2015: 278-

¹³⁰ Quien desarrolló una importante labor fotográfica que estudió las interacciones entre tradición y modernidad. Fue reportero para *La Crónica* y *Variedades*: “La eficacia semántica de la fotografía (...) había convertido a las revistas ilustradas en las más grandes impulsoras de la estética peruanista precolombina. *Variedades* p.e da cuenta de la obra de artistas que incorporan elementos arqueológicos a sus pinturas como Elena Izcue, [Francisco] Gonzáles Gamarra, Felipe Cossio del Pomar y el mismo Teófilo Castillo” (Yllia 2011: 112). Majluf señala: “(...) no cabe duda de que Chambi fue una figura clave –si no acaso la figura decisiva– en la definición de la imagen moderna de lo indio como base de la identidad regional y nacional” (Majluf y Ranney 2015: 276). Y afirma: “Esta probado que Sabogal, Izcue, Manuel Piqueras Cotoí y casi todos los artistas del primer nacionalismo en la plástica (...) conservaron postales producidas por Chambi.” (Majluf y Ranney 2015: 278-279).

¹³¹ Majluf señala que Uriel García fue uno de los principales responsables del giro de un repertorio incaísta hacia formas más ligadas al folclore contemporáneo (Majluf y Ranney 2015: 281).

279)¹³². Su obra “instala un hilo de continuidad entre el pasado inca y el presente indígena” (Majluf y Ranney 2015: 280). Señalan la transición desde una estética centrada en el pasado, más próxima al Indigenismo telúrico-arqueológico, a otra interesada en las temáticas costumbristas del presente, más próxima al Indigenismo peruanista de Sabogal. A pesar de este interés por el pasado el Indigenismo telúrico arqueológico fue distinto al Incaismo, pues en tanto el segundo negaba toda posibilidad de un renacimiento étnico-cultural el Indigenismo de Tello hizo hincapié en la posibilidad de éste y al servicio de tal promesa exaltó dicho pasado. Este giro de interés del pasado al presente coloca la producción de Chambi -quien conoció a Ccosi (**FIG. 36**)- en un lugar crucial en las intenciones políticas gubernamentales de la época que postulaban la urgencia de “ir del reconocimiento a los incas (pre-colonial) al reconocimiento de los indios (postcolonial) en tanto elemento central de la nacionalidad” (Ramón 2014: 10).



FIG. 36: Martín Chambi. *Luis Ccosi Salas modelando la cabeza de Martín Chambi*. ca. 1960. Fotografía sobre papel. Tomado de Majluf y Ranney 2015: fig. 282.

¹³² Chambi y Sabogal compartieron intereses lo cual está evidenciado por un repertorio de temáticas en común. Ejemplo de ello son sus numerosos *Chicha y sapo* (Majluf y Ranney 2015: figs.176-178) de inicios de la década de 1930.

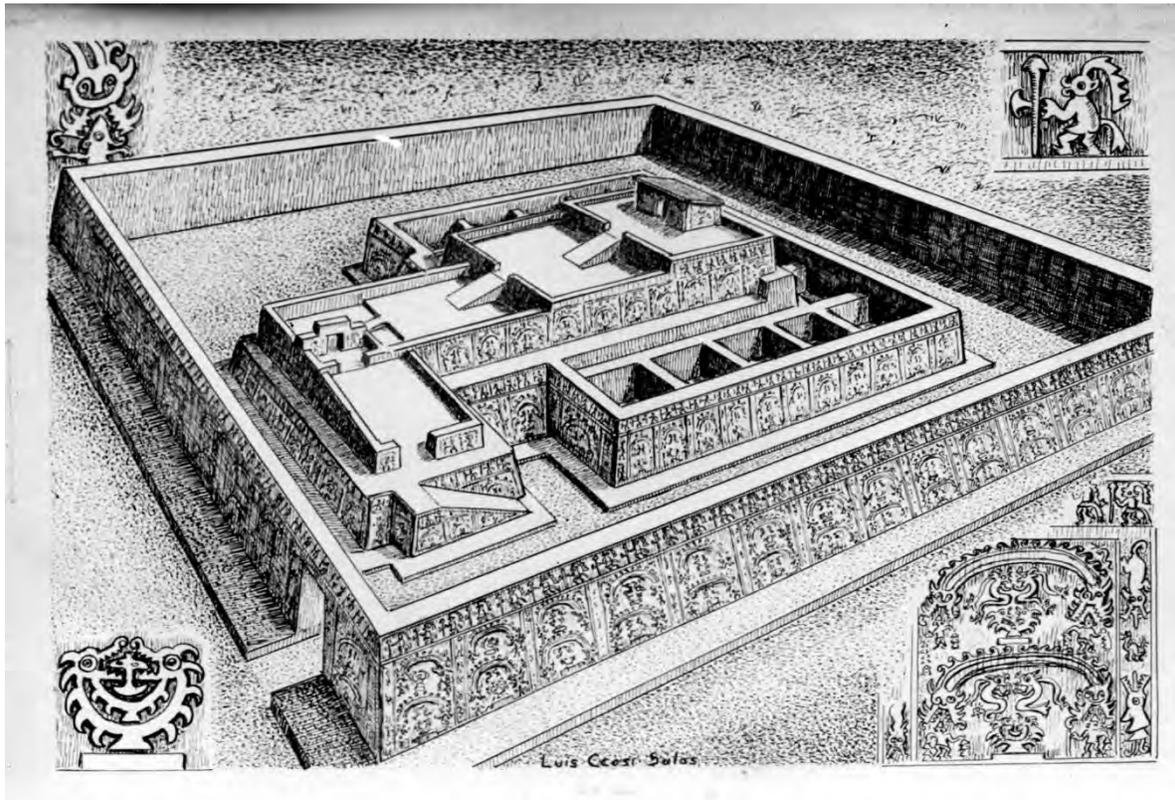


FIG. 37: Luis Ccosi. *Arcoíris*. ca. 1955-60. 28,7 x 21 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.

En [*Arcoíris*] (**FIG. 37**) Luis Ccosi presenta una amplia vista aérea donde sitúa la huaca en diagonal, lo que permite ver sus áreas frontal y superior simultáneamente. En las cuatro esquinas Ccosi dibujó figuras del repertorio iconográfico Chimú y resaltó la majestuosidad de la huaca mediante la pronunciada sombra de las paredes vistas de izquierda a derecha.

En [*Esmeralda*] (**FIG. 38**), el complejo ya no es presentado en diagonal, sino casi frontalmente. Ccosi amplió el panorama mediante una expansión del paisaje posterior, incluido de una forma forzada que no termina de engañar a la mirada del espectador. Esta impresión de vastedad se reforzó mediante el oscurecimiento de toda la franja del límite superior. Sombreadó la carilla lateral derecha, e incluyó elementos de excavación en el área inferior de ese extremo, hallándose próximos a la firma. En el complejo arqueológico [*Mateo Salado*] (**FIG. 39**) la amplitud del enfoque fue llevada a mayor escala. Estos vestigios de la cultura Ichma son presentados de tal manera que aparecen enormes, y sin embargo el paisaje circundante no se corresponde a ellos. En particular el riachuelo ubicado en la margen occidental, que si bien no podría ser otro que el río Rímac, parece más un canal que protegiese al conjunto de edificaciones. Uno de los rasgos que mayor amplitud otorga al dibujo es la diversidad de niveles e inclinaciones del suelo y cómo presentan perspectivas disímiles para cada parcela, con la máxima inclinación al centro del dibujo.

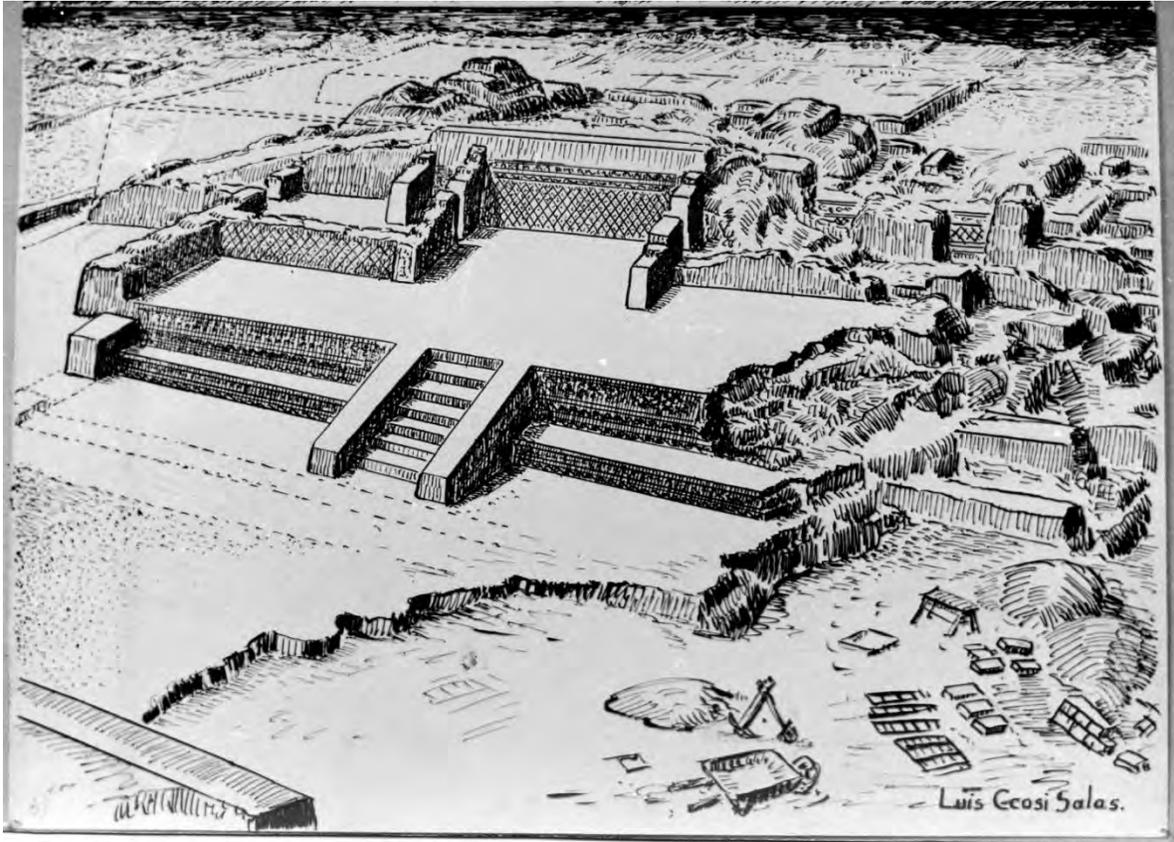


FIG. 38: Luis Ccosi. *Esmeralda*. ca. 1955-60. 32,5 x 22,9 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.

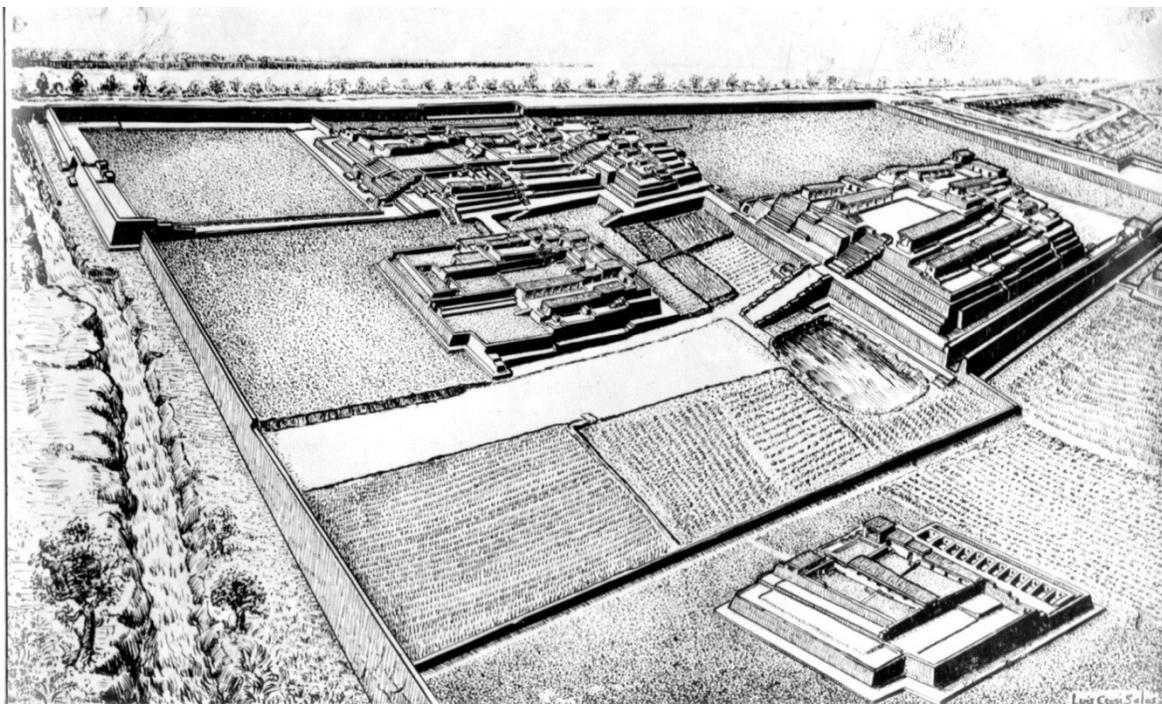


FIG. 39: Luis Ccosi. *Mateo Salado*. ca. 1955-60. 32,2 x 19,2 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.

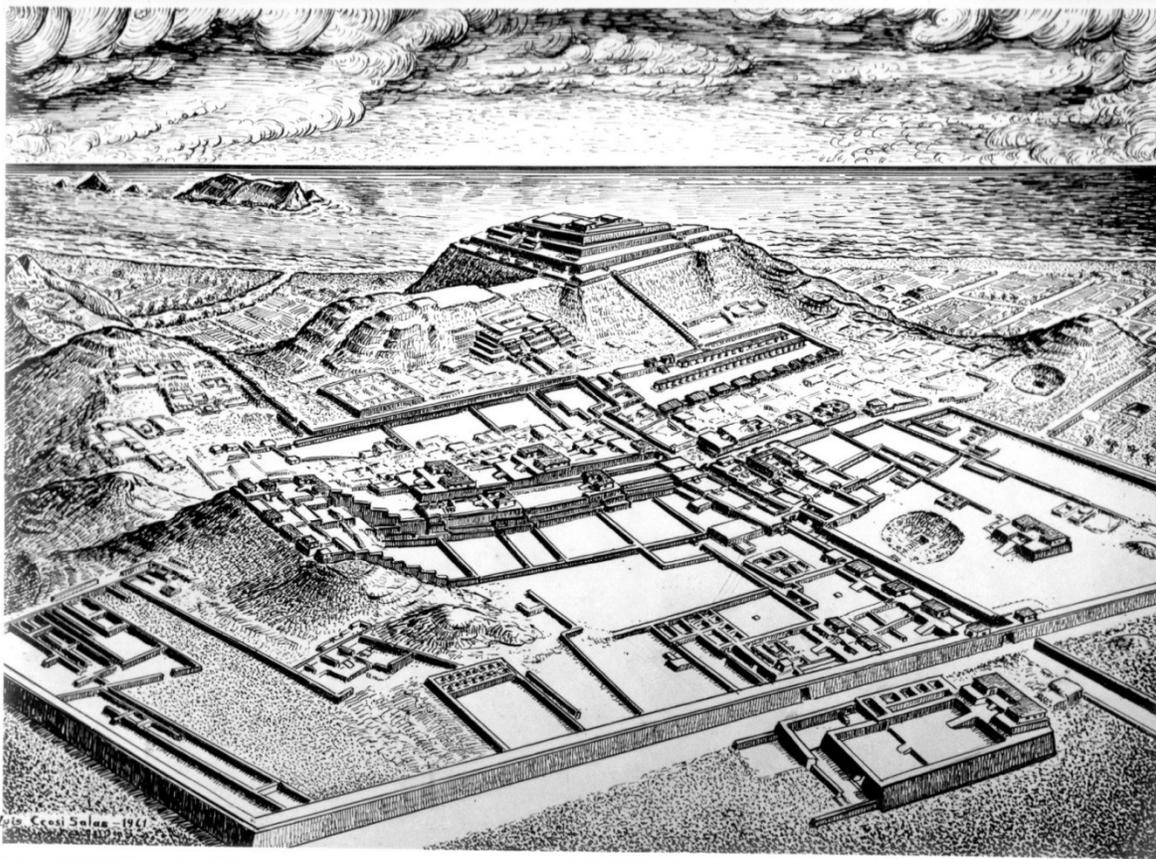


FIG. 40: Luis Ccosi. *Pachacamac*. 1961. 31,5 x 22,8 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.

Para representar el complejo de Pachacamac (**FIG. 40**) Ccosi no se contentó con la figuración del paisaje más cercano, sino que presentó al adyacente océano Pacífico y un cielo elaborado con visible libertad y marcada carga expresiva. Esta es la más amplia de las vistas analizadas y el complejo muestra compartimentos de muy diversa dimensión. Largos muros separan al centro espacios que han sido dejados en blanco, aumentando el contraste y dramatismo de la escena. En el cerro que se ubica al centro de la composición se hallan tonos de valores oscuros, cuidadosamente equilibrados por las demás claves bajas del dibujo, distribuidas en cinco zonas: a) las paredes y laderas del cerro a la margen oeste, b) el muro y paredes próximas al centro que desembocan en el señalado cerro, c) la ladera del cerro en el margen este, d) el área marina del borde este y e) las sombras de los islotes del lado oeste. Ccosi remarcó el límite entre cielo y mar, y empleó numerosos trazos curvos para su “bóveda celeste” que en sus formas y escala de valores contribuye al enaltecimiento del sitio. Las sombras de arriba, izquierda y derecha funcionan a manera de refuerzo definitivo. La propuesta de Ccosi fue más ambiciosa que la desarrollada por Castillo, Rugendas, o los dibujantes al servicio de Raimondi, de De Rivero y von Tschudi, Middendorf, o de Reiss y Stübel. Porque mientras ellos representaron, Ccosi interpretó: generó mediante la unión de sus convicciones y su imaginación estos dibujos donde las ruinas arqueológicas se muestran reconstruidas y pletóricas de vigor. Ccosi fue uno de los más devotos promotores de Tello tras su deceso. Realizó una “exposición-homenaje” en honor al difunto arqueólogo al cumplirse veinticinco años de su fallecimiento. Una carta de Ccosi de 1978 hallada en el archivo compartido por sus familiares señala:

“Homenaje a los 31 años de su muerte al eminente arqueólogo nacional Dr. Julio C. Tello, por el más modesto de sus colaboradores a quien supo orientarlo y **revivir en su espíritu toda la fuerza ancestral de nuestra raza aletargada por la conquista** y tratado de perennizar al olvido completo de su gran pasado forjador de culturas, creador de un arte único y original por los herederos de esos conquistadores”¹³³.

¹³³ La última línea del párrafo citado trasluce ambigüedad, y parece contradecir la enunciación previa. No es posible determinar a qué se deba este giro ni cuán consciente fue Ccosi de éste.

Este interés de Ccosi por la interpretación de sitios arqueológicos es vinculable a la tendencia a emplear elementos del pasado para generar nuevas propuestas artísticas. Esta fue una orientación que se manifestó a lo largo del siglo XX en América Latina. En su artículo “Recuperación prehispánica en la contemporaneidad” (2013), Rodrigo Gutiérrez Viñuales resalta a Frederick Catherwood (1799-1854), quien priorizó el registro de ruinas de América antigua al del folclore. Esta orientación se manifestó principalmente en la arquitectura, en la cual se desarrollaron monumentos y edificaciones¹³⁴ pero también se observó en la música, las artes, y en ámbitos diversos de la cultura “pop”¹³⁵.

Ccosi no fue el único de los artistas estudiados en realizar piezas de esta temática independientemente de su trabajo como ilustrador arqueológico. También realizaron reconstrucciones arqueológicas Carrera (“*Mito Mochica*” ver **FIG.29**), Ponce (“*Descubrimiento del Templo de Sechín*”, “*Nay-Kasha*”), y Rojas (en la acuarela “*Chavín*”). Es probable que aunque la presente investigación no exponga un caso específico también lo haya hecho Huapaya, de quien por lo demás se presentan obras que exponen el material arqueológico de manera literal (**FIGS.80-82**) y la [Divinidad telúrica] (**FIG.83**) que, como obra libre e independiente, sin centrarse en el tema arqueológico lo evoca.

En la exposición señalada por “Wanka” - ¿Julio Espejo Núñez?¹³⁶- en *La Tribuna* (ver **Anexo 7**) se señalan piezas como “*Ciudadela de Wiñay-Wayna*”, “*Palacio de Tambo Colorado*”, “*Templo de la Luna de Pachacamac*”, y “*Templo de Moxeque*”, lamentablemente

¹³⁴ Los ejemplos de esta aplicación de ornamentos prehispánicos a edificaciones contemporáneas fueron numerosos. Cabe mencionar, en el contexto internacional, el monumento a Benito Juárez en Oaxaca, del arquitecto Carlos Herrera y el escultor Concha; o un año antes, el mausoleo de Nasario Elguin y familia, en el cementerio general de Santiago de Chile por el arquitecto Teobaldo Brugnoli; y el de la familia Aldao en el cementerio De la Recoleta, de Buenos Aires. El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, de Manuel Amábilis, la Mansión Neo-azteca (1921) de Ángel Pascual, y el Museo Anahuacalli (1964) diseñado por Diego Rivera. En el contexto local son de resaltar el Museo Nacional de la Cultura Peruana y la casa del Dr. Falconí. Otro caso muy citado (Villegas 2006, Yllia 2011, Ramón 2014) lo constituye la casa de Arturo Posnansky, basada en motivos Tiahuanaco y edificada en La Paz. La casa del Dr. Falconí es mencionada por Villegas (2006: 80) en base a publicaciones de Castillo en *Variedades* (13 VI 1914: 793, 16 III 1918: 257-259). Construida en la Av. El Sol, se inspiró en hallazgos realizados por Tello de Chavín de Huántar.

¹³⁵ Como por ejemplo la animación *Saludos amigos* (1943), de la productora Walt Disney.

¹³⁶ Ver Ramón 2013: 143, nota N°89 y **Anexo 7**.

sin especificar su autoría. Lo diferencial en Ccosi fue que realizó estas interpretaciones exaltadas de forma independiente y varios años después de su labor junto al arqueólogo.

Otro conjunto de dibujos relevantes a la hipótesis de una influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico de Tello en algunas obras de los artistas que ilustraron sus investigaciones está evidenciada en los roles del Incanato elaborados tanto por Carrera como por Ccosi.

Ccosi dibujó a un inca (**FIG. 41**) ricamente ataviado, sobre una alfombra y mirando al horizonte. El dibujo de [Huáscar] (**FIG. 42**) representa a dicho personaje en posición frontal, exhibiendo sus atributos de poder: porta un cetro o *sunturpaucar*, un casco (*chucu*) y un escudo o *pull cancca* recubierto de una *huifala* (tela). Ambos cargan la capa denominada *llacolla*. Una [Ñusta] (**FIG. 43**) es representada sosteniendo en su mano izquierda un ave y debajo una bolsa o *chuspa* junto a una cerámica semejante a un aríbalo. Dos representaciones triunfales de incas (**FIGS. 44-45**) los muestran sosteniendo sus *sunturpaucar*. Ambos poseen así mismo el *chucu* y el *pull cancca* provisto de la *huifala*: uno sostiene un hacha, en tanto que el otro un mazo.



FIG. 41: Luis Ccosi. *Inca*. 1966. 23,9 x 30,5 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.



FIG. 42: Luis Ccosi. *Huáscar*. 1966. 23 x 32 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.



FIG. 43: Luis Ccosi. *Ñusta*. 1956. 21 x 34, 5 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.



FIG. 44: Luis Ccosi. *Inca triunfante I*. 1956. 23 x 26,7 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.



FIG. 45: Luis Ccosi. *Inca triunfante II*. 1956. 21,3 x 27,7 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.

En ambas ilustraciones, Ccosi graficó un paisaje circundante, aunque sólo abocetado. Los personajes se hallan en los bordes de una colina por encima de muy vastos paisajes. Esboza así mismo el cielo, con formas expresivas las cuales logran transmitir la impresión de una atmósfera de densa y exaltada nubosidad. En una de las piezas (**FIG. 44**) puede observarse un complejo arqueológico en el fondo; en la otra (**FIG. 45**) se observan varias figuras pequeñas y en primer plano a una especie de reflejo de la figura principal, el cual no es tal si se observa con detenimiento su casco (*chucu*), las entalladas terminaciones que rematan estos cascos (plumaria en el de primer plano, aparentemente floral en el del plano posterior) y sus diferencias en los rasgos faciales.

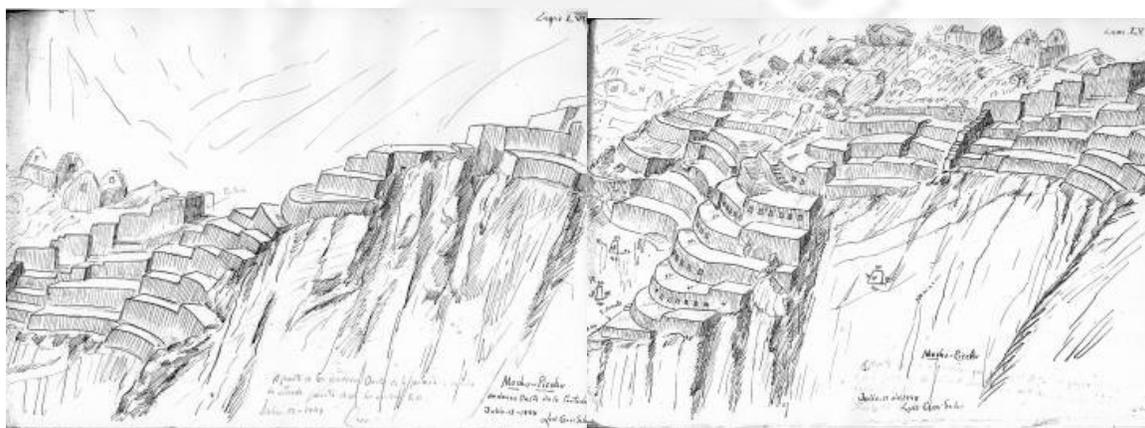
Un dibujo de la pareja real inca (**FIG. 46**), al igual que las tres piezas anteriores, data de 1956; casi diez años después del fallecimiento de Tello. En este dibujo el inca y la ñusta se hallan lujosa y profusamente ataviados. El inca porta una gran *llacolla*, un *chucu* rematado con un arreglo plumario y un largo *sunturpaucar* con remate de plumas en su diestra; en tanto la izquierda empuña un arma o *maccana* tras su *pull cancca*. La ñusta sujeta una bolsa o *chuspa* similar a la de otro dibujo de Ccosi (**FIG. 43**) y también al igual que éste lleva una *lliclla* o mantilla que cae hasta sus hombros. Van protegidos por una sombrilla y tras ellos se yergue una multitud numerosa y exaltada que fue solamente esbozada mediante someros trazos.



FIG. 46: Luis Ccosi. *Pareja real inca*. 1956. 21,3 x 28,7 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.

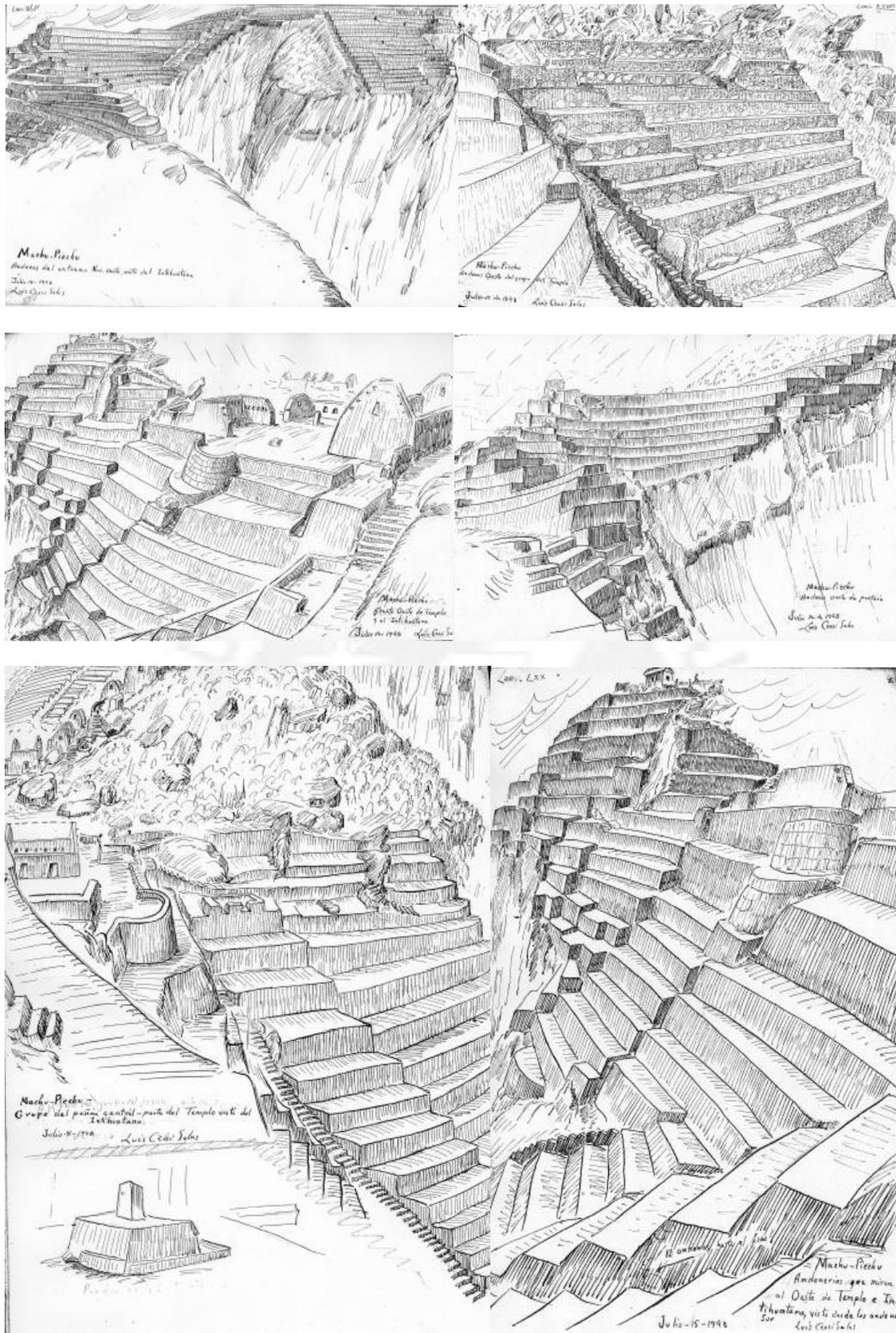
Enlazadas a estas piezas que presentan al Perú antiguo de manera exaltada están las representaciones de Machu Picchu, tema trabajado por Ccosi y Carrera. Al respecto, Ccosi desarrolló una maqueta como homenaje a la solicitud que Tello le hiciera durante la expedición al Urubamba de 1942. La maqueta fue reconocida gubernamentalmente y aún a inicios de 2017 era exhibida en el MNAAH¹³⁷. Para elaborar esta réplica Ccosi vivió cuatro meses en el lugar (de junio a septiembre de 1948) y realizó numerosos bocetos (ver **FIGS. 47-59**). En estos dibujos sobre la principal *llaqta* inca, tanto Ccosi como Carrera tuvieron como antecedente los registros realizados por Martín Chambi¹³⁸, quien venía fotografiando el tema desde la segunda mitad de la década de 1920¹³⁹.



¹³⁷ En mayo de 1950 se inició la elaboración de la maqueta pero en noviembre del mismo año su ejecución se detuvo por disposición de Rebeca Carrión, entonces directora del Museo de Arqueología y Antropología. En febrero de 1952 se reanudó por Resolución Ministerial N° 831 de 8 de febrero, terminándose en 1955. La réplica, que fue realizada en una escala 1:100, está compuesta de diez partes. Reproduce 153 habitaciones: 34 de doble planta, 37 huayronas, 17 cisternas, 1 canal, 1 torreón, murallas, parapetos, andenes, el Intihuatana y las tres ventanas del cerro Tampusutoco.

¹³⁸ Majluf y Ranney 2015: figs. 276, 278-279. Ver p.60, nota N°133.

¹³⁹ Majluf y Ranney 2015: 20 y ss., figs. 66-90.



FIGS. 47-59: Luis Ccosi. *Bocetos de Machu Picchu*. Junio a septiembre de 1948.

Medidas variables. Tinta sobre papel. Colección familia Ccosi.

Las vistas de Machu Picchu de Ccosi (**FIG. 60**) y Carrera (**FIG. 61**) fueron realizadas después de fotografías de Chambi tales como “*Autorretrato en Machu Picchu*” (1943). Estas tintas evidencian también las diferencias de estilo entre los dos artistas. Mientras la de Ccosi fue realizada con líneas angulares marcadas con incisiva fuerza, la de Carrera fue delineada mediante líneas curvas, suaves y fluidamente trazadas sobre el papel. La *Ilaqta* de Ccosi transmite una expresividad exaltada, en tanto que la de Carrera una fluida armonía. Es como si sus temperamentos se reflejasen en las piezas, pudiendo sintetizarse la de Ccosi en la tensión del recurso compositivo del contraste y la de Carrera en la fluidez del recurso compositivo de la armonía. Carrera también visitó el monumento, en 1945, como parte de las exploraciones al sur andino a las que fue enviado por Julio C. Tello.





FIG. 60: Luis Ccosi. *Machu Picchu*. ca. 1955-65. 28,7 x 42,5 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Ccosi.

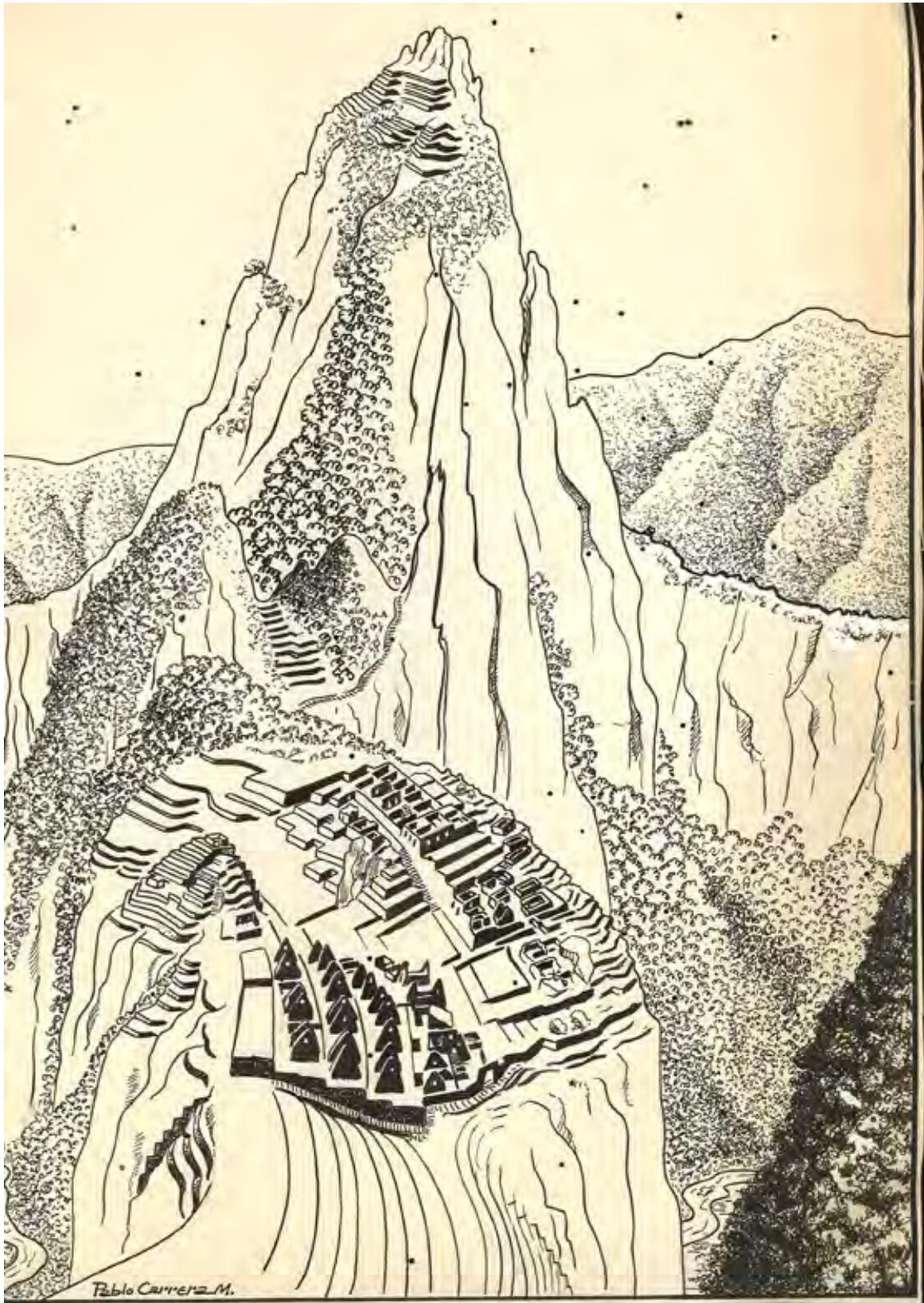


FIG. 61: Pablo Carrera. *Machu Picchu*. ca. 1955-65. 30,3 x 43 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Carrera.

El interés por temas del Perú antiguo fue preponderante en Pablo Carrera. Se observa en su dibujo a tinta de Machu Picchu y se puede ver igualmente en sus roles privilegiados del Incanato. En [*Chaski*] (**FIG. 62**) el artista tuvo cuidado en la representación de su vestimenta y accesorios: entre éstos puede observarse un sencillo *chucu* en forma de banda y las características orejeras denominadas *tulumpi*. Otra pieza [*Mujer con atuendo Paracas*] (**FIG. 63**) muestra a una mujer de elevado rango social de espaldas al espectador. Posee un amplio vestido que permite ver elementos iconográficos Paracas, y porta –al igual que sus símiles dibujados por Ccosi– un largo *sunturpaucar* y un *chucu*. Su cabello ha sido graficado mediante curvas espiraladas que contribuyen a la formación de esa sensación general de curva sinuosidad que es definitoria de la obra de Carrera, disímil de los rectilíneos y angulosos incas y ñustas elaborados por Ccosi.

En otra pieza [*Mujer con llama*] (**FIG. 64**), Carrera presenta nuevamente a una mujer de alta jerarquía, esta vez junto a un auquénido, específicamente una llama. Sostiene un ovillo representando la relevancia de la actividad textil durante el antiguo Perú. La mujer porta una *sukkupa* o *ñañaca* en la nuca, semejante a las anteriores, y tanto en ésta como en su *lliclla* y su *acsu* (túnica) tiene elementos e iconografía del Perú antiguo, destacando su *tocapu*. En relación a este dibujo debe considerarse el óleo de Pantigoso titulado “*La Pastora*” (**FIG. 65**), el cual fue carátula del número 363 de *Mundial* en el año 1927.



FIG. 62: Pablo Carrera. *Chaski*. ca. 1955-65. Tinta sobre papel. 40,2 x 66,8 cm.

Colección familia Carrera.



FIG. 63: Pablo Carrera. *Mujer con atuendo Paracas*. ca. 1955-65.

Tinta sobre papel. 22,9 x 35,5 cm. Colección familia Carrera.



FIG. 64: Pablo Carrera. *Mujer con llama*. ca. 1955-65. Tinta sobre papel. 32,4 x 49,9 cm.

Colección familia Carrera.



FIG. 65: Manuel Domingo Pantigoso. *La Pastora*. ca. 1927. Óleo sobre lienzo. Tomado de *Mundial* Lima 1927, N° 363.



FIG. 66: Camilo Blas. *Mujeres Paracas tejiendo*. 1933. Acuarela.

Tomado de Villegas 2008: 111, fig.28.

Una obra anterior que muestra la relevancia de la actividad textil durante el Perú antiguo es la acuarela de Camilo Blas “*Mujeres Paracas tejiendo*” (1933, **FIG. 66**). A través de estas tres piezas puede observarse el interés de estos artistas por representar la tradición del tejido a través del tiempo, desde el Perú antiguo hasta el contemporáneo. En sus obras se observa una atención a la veracidad en los detalles del atuendo.

Un dibujo de particular interés es aquel que representa la famosa escena del [*Cuarto del rescate*] (**FIG. 67**) en la que Atahualpa supuestamente ofreció llenar de oro el recinto donde se hallaba prisionero, a cambio de ser liberado. En un resquicio de la pared puede observarse un aríbalo, y en el primer plano, ocupando un elevado índice porcentual del dibujo, el inca presenta todas las piezas de ajuar a las que se ha hecho mención para los anteriores dibujos. El inca Atahualpa exhibe en el dibujo además notables *chipanas* y *saccsas*¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Sobre este tema Blas trabajó extensamente. Concretó en su natal Cajamarca el mural “*El rescate de Atahualpa*” (1955) por encargo del estado y a raíz del centenario de la creación del departamento homónimo. Junto a este mural realizó “*La hecatombe de Cajamarca*”, proyecto en el que venía trabajando desde hace más de dos décadas. (Majluff y Wuffarden 2010: 209-211).



FIG. 67: Pablo Carrera. *Cuarto del rescate*. ca. 1955-65. 32 x 41,8 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Carrera.

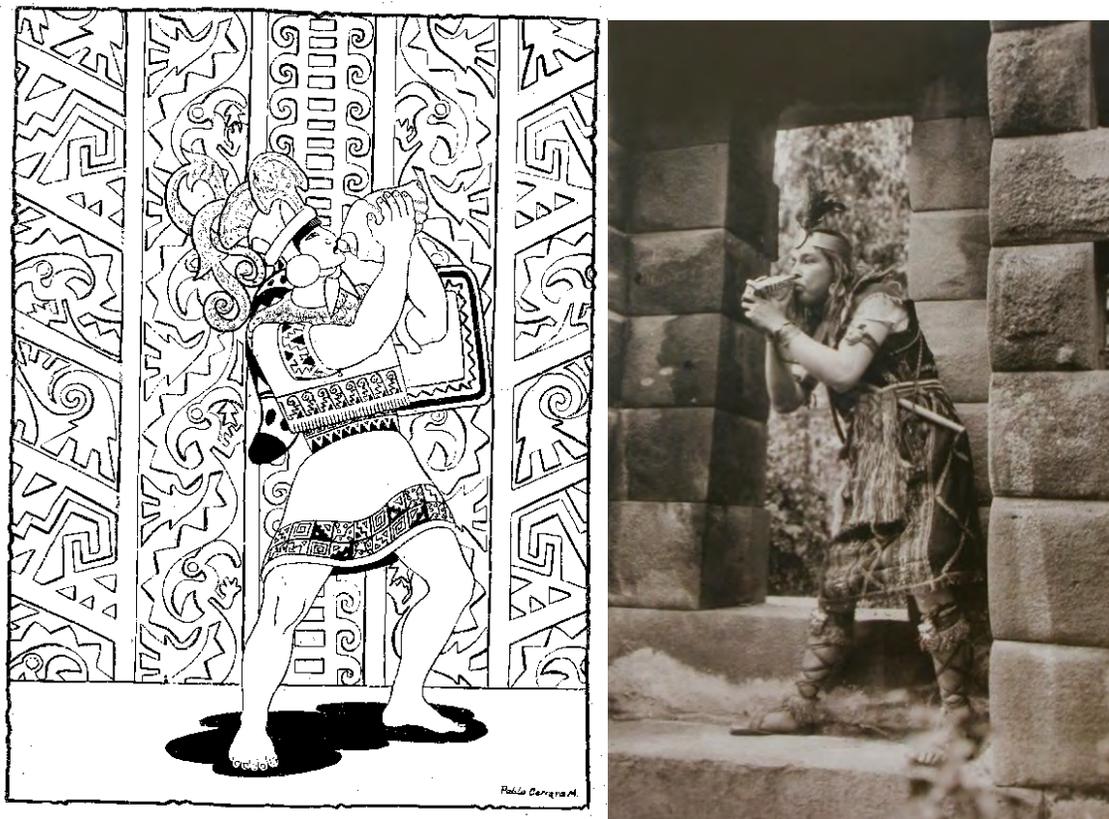


FIG. 68: Pablo Carrera. *Jerarca con pututu*. ca. 1955-65. 44,6 x 59,6 cm. Tinta sobre papel.

Colección familia Carrera.

FIG. 69: Martín Chambi. *Luis Ochoa en el papel de Ollantay en Colcampata*. ca. 1924. Fotografía sobre papel. Tomado de Majluf y Ranney 2015: 278, fig.48.

En [*Jerarca con pututu*] el dignatario se muestra ante una pared con iconografía Chimú, presto a emitir el sonido del instrumento. Se observa una semejanza entre esta tinta y la fotografía –cronológicamente anterior- de Chambi “*Luis Ochoa en el papel de Ollantay en Colcampata*” (Majluf y Ranney 2015: 278) (**FIGS. 68-69**). En ambos casos el dignatario, ataviado con suntuosos ornamentos, adopta la misma posición corporal: ésta trasluce el esfuerzo que realiza, producto del silbido con el pututo: las piernas se doblan, se arquea la espalda. El contexto es distinto, mientras que la obra de Ccosi tiene como fondo una arquitectura Chimú, la de Chambi se sitúa en una construcción propia del Incanato. Las representaciones de incas no fueron insulares, por el contrario, se insertaron en una

tradición de varias décadas¹⁴¹ y en un contexto en el cual surgieron otras versiones de incas¹⁴². El caso recién señalado es evidencia de esta tradición y sus ramificaciones.

Ccosi y Carrera tuvieron como referentes en estas representaciones a Sabogal y los peruanistas, quienes incursionaron en la representación del Perú antiguo antes de la década de 1930 (Castrillón 2006: 37). Un ejemplo se puede observar en el óleo de Sabogal “*Varayoc de Chinchero*”¹⁴³ (106 x 109 cm., 1925), actualmente en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, pintura contemporánea a la fotografía “*Varayoc y su familia, Tinta*” (ca. 1925-30) de Chambi. Sabogal realizó poco después un óleo vinculado al anterior: “*La mujer del Varayoc*” (1926) y también trabajó el tema en xilografías como “*Alcalde de Chinchero*” (22 x 15 cm., 1925) o “*Mujer del alcalde*” (32 x 21 cm., 1925), ambas en la colección del Museo del Banco Central de Reserva del Perú. Codesido pintó una ténpera sobre cartulina titulada “*Varayoc*” (65 x 45 cm., s/f.) y el óleo “*Jefe indio*” (55, 5 x 45 cm., ca. 1950)¹⁴⁴.

¹⁴¹ Existen obras vinculadas como el dibujo de Sabogal “*Atau-wallpa*” (1933), contribución del IAP por el cuarto centenario de la muerte del inca; “*La clavelina del Inca*” reproducida en el N° 17 de *Amauta* (1928); los frisos “*El inca y soldados incaicos*” en la sala de minería del pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929; los murales “*Manco Cápac y Mama Ocllo*” y “*El inca y la ñusta*” del mismo año; su fresco “*Manco Cápac y Mama Ocllo*” (1945) en la Sociedad de Beneficencia Pública de Cuzco. Contemporáneo al dibujo de Carrera es el lienzo “*Garcilaso*” (1949) de Sabogal. Villegas (2008: 56) señala: “El rostro idealizado se dividía en dos colores: marrón y blanco, representando las etnias fusionadas (...) De la mano andina salía una flama metáfora de la fuente del conocimiento e inspiración andina, mientras que la mano blanca sostenía la pluma, metáfora de la escritura (...) el personaje sintetizaba la unión de la flama y la pluma que produce *Los Comentarios Reales*”. También en esta línea puede señalarse la portada de Sabogal al texto de Valcárcel *De la vida incaica* (1925) o *Hijos del Sol* (1921) de Abraham Valdelomar. El “*Atau-wallpa*” fue así mismo usado por Emilio Harth-Terré en 1933.

¹⁴² Igualmente importantes son los estudios de Blas sobre la fisionomía e indumentaria posibles del inca (ver **FIG. 77**). Muchos fueron desarrollados en el marco de frustrados proyectos muralistas; por ejemplo sus bocetos y estudios para “*El coloniaje*” y “*El imperio incaico*”. También tres dibujos que abordan el tema de manera específica: *Estudios para el rostro del Inca* (Majluf y Wuffarden 2010: 223), contemporáneos del “*Atau-wallpa*” de Sabogal y posiblemente deudores del -aparentemente desaparecido- óleo “*Pachacútec*” de Ramón de Zubiaurre.

¹⁴³ Sobre las varas de mando, sus tipologías y simbolismo a través de la historia de Perú ver Ramírez 2012.

¹⁴⁴ Para las xilografías de Sabogal ver Majluf y Wuffarden 2013: figs. 352-364.

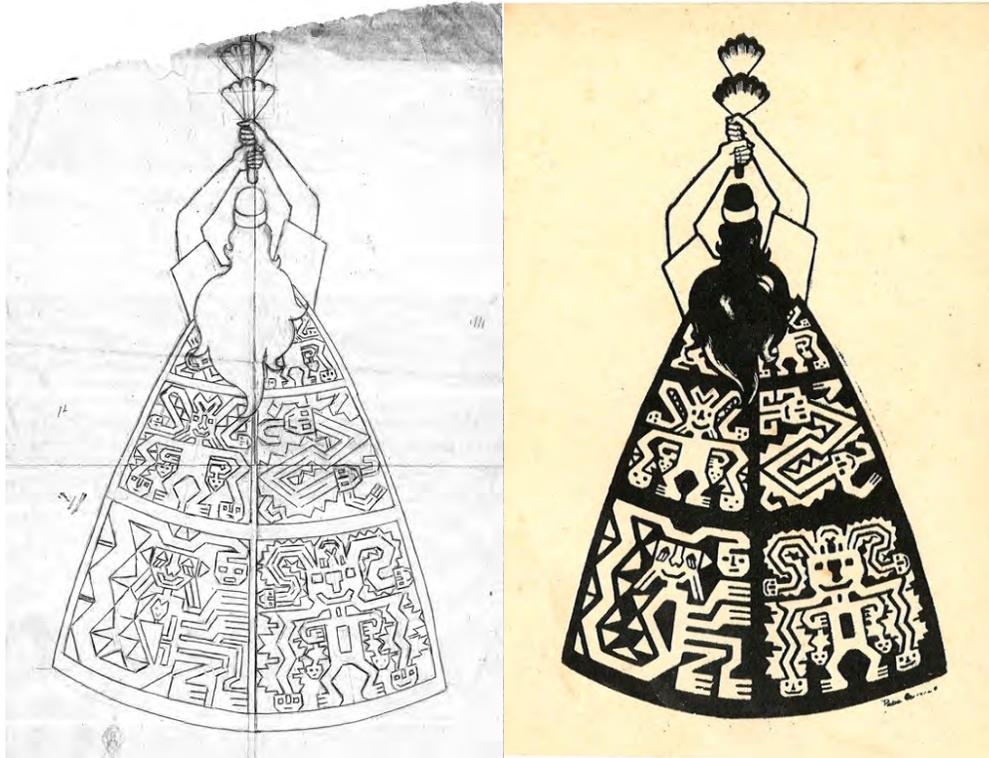


FIG. 70: Pablo Carrera. *Mujer con atuendo Paracas I.* ca. 1950-65. 22,9 x 35,5 cm.

Tinta sobre papel. Colección familia Carrera.

FIG. 71: Anónimo. *Mujer con atuendo Paracas II.* ca. 1950-65. 11 x 16,5 cm.

Impresión sobre papel. Archivo familia Carrera.

La postal que representa a una mujer con atuendo e iconografía Paracas-cavernas (**FIG. 71**), fue un caso en que el artista reprodujo su dibujo en un medio impreso (**FIG. 70**)¹⁴⁵. Solo leves modificaciones se dieron entre el dibujo y la postal, en particular en la transcripción de algunos detalles de las figuras iconográficas. La relación entre ambas piezas se observa en el contorno de la figura, en su posición de espaldas al espectador y sus brazos en alto que sujetan un arreglo plumario semejante al del *sunturpauccar* de [*Mujer con atuendo Paracas*] (**FIG. 63**). Carrera representó también a estos mandatarios utilizando la técnica del carboncillo sobre papel de tipo “kraft” (**FIGS. 72-74**). La jerarquía de éstos se evidencia

¹⁴⁵ Según señalaron Julia, Eduardo y Nora Carrera en entrevista realizada el 1 de junio de 2014.

a partir de rasgos como la enriquecida indumentaria que exhiben, sus largos *sunturpaucar* y las orgullosas posturas en que se yerguen de perfil al observador.

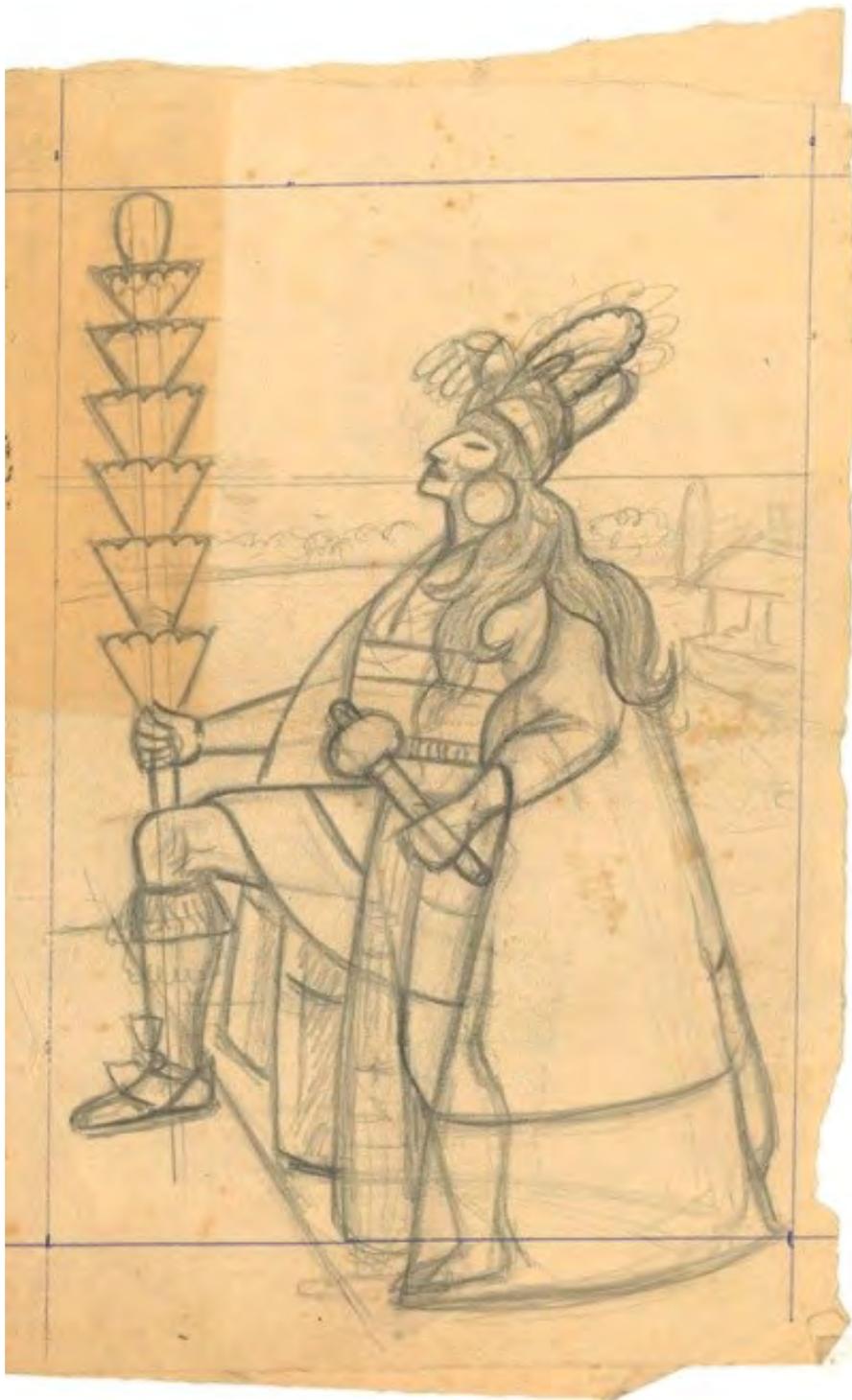


FIG. 72: Pablo Carrera. *Inca*. ca. 1950-65. 21 x 31,2 cm. Carboncillo sobre papel Kraft.

Colección familia Carrera.



FIG. 73: Pablo Carrera. *Inca*. ca. 1950-65. 17,2 x 27 cm. Carboncillo sobre papel Kraft.

Colección familia Carrera.



FIG. 74: Pablo Carrera. *Inca*. ca. 1950-65. 21,5 x 27,9 cm. Carboncillo sobre papel Kraft.

Colección familia Carrera.

Carrera conservó en estos carboncillos sobre papel “kraft” inalterada su fluida, curva y sinuosa línea, tal cual se pudo observar con sus tintas. Uno de sus dibujos muestra al personaje del Perú antiguo junto a su balsa (**FIG. 76**) y a diversos animales de la fauna costeña, como el pelícano, el pez y la representación de un anfibio en la arena. También se ha recuperado una témpera de mediano formato (**FIG. 75**) que reproduciendo los motivos y escenas de un kero, muestra varias figuras humanas en torno a un inca, todo ello representado en la parte superior, mientras que formas vegetales ocupan la zona inferior, y una serie de patrones abstractos se ubica como banda central entre ambas partes separándolas, todos estos elementos fueron pintados en la pieza en colores apastelados. La pieza evidencia la influencia de los peruanistas, pues pueden hallarse representaciones similares en el MNCP realizados por Camilo Blas, Enrique Camino Brent y Julia Codesido (Villegas: comunicación personal, 21 de noviembre de 2016).



FIG. 75: Pablo Carrera. *Escena*. ca. 1950-65. Témpera sobre madera. Aprox. 100 x 130 cm.

Colección familia Carrera.



FIG. 76: Pablo Carrera. *Hombre junto a caballo de totora*. ca. 1950-65. 50 x 64,8 cm.

Tinta sobre papel. Colección familia Carrera.



FIG. 77: Camilo Blas. *El inca*. 1960. Técnica mixta sobre cartulina.

Tomado de Villegas 2008: 132, fig.99.

Antecedentes para estos retratos fueron las representaciones de incas durante el Virreinato, como las pinturas “*Retrato de Alonso Chigúan Inga*”, “*Gran ñusta Chañan Coricoca*” (ca.1750) y “*Mama Ocllo*” (ca.1730-50) del Museo Inka de la Universidad San Antonio Abad de Cuzco (Cummins 2005: 217)¹⁴⁶. Como antecedente se pueden considerar también algunos gráficos del *Nueva corónica i buen gobierno* (ca. 1613-6). En dicho manuscrito los incas fueron presentados del primero al décimo segundo, e igualmente sus coyas¹⁴⁷. Otro referente de interés fueron las representaciones de incas a través de grabados y pinturas que se publicaron en *Variedades* en el periodo comprendido entre las décadas de 1930 a 1950, apareciendo Atahualpa, Manco Cápac, y Wiracocha (Yllia 2011:108-109).

Carrera realizó también piezas referidas al mundo contemporáneo, en tal sentido sus imágenes de danzantes del “Perú antiguo” y del “Perú actual” (**FIGS. 78-79**) representan el caso más preciso hallado por la investigación en el diálogo entre el pre-Hispanismo y el Costumbrismo. Las piezas de Carrera y de Ccosi presentadas en este subcapítulo se seleccionaron por ser representativas del Indigenismo telúrico-arqueológico que plantea esta tesis, al centrarse en una exaltada representación del Perú antiguo en lugar de la caracterización del presente. Pero debe señalarse que los artistas estudiados también realizaron piezas vinculables al Costumbrismo. Entre las obras compartidas por la familia Huapaya se encuentran piezas elaboradas para investigaciones arqueológicas, tales como una representación de la Piedra de Sayhuite (**FIG. 80**), y dos dibujos de material mortuario Paracas (**FIGS. 81 y 82**), se tratan en los tres casos de dibujos minuciosos que pretenden una representación fidedigna de los motivos.

¹⁴⁶ Puede revisarse otro “*Retrato de Ñusta*” del mismo museo (Cummins 2005: 227). *Historia del origen y genealogía real de los incas del Perú* (1590) e *Historia general del Perú* (1614) fueron antecedentes en la representación de incas, ambos de Martín de Múrua. El primero se halla en la colección S. Galvin de Irlanda y presenta en orden consecutivo a todos los incas, desde Mango Cápac (folio 9 verso), hasta Viracocha Inga (folio 36 v.), todas acuarelas ahora en el J. Paul Getty Museum, de Los Ángeles.

¹⁴⁷ Ver: <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>>.



FIG. 78: Pablo Carrera. *Danzantes del Perú antiguo*. ca. 1950-65. 27,2 x 19,2 cm. Tinta sobre papel. Colección familia Carrera.



FIG. 79: Pablo Carrera. *Danzantes del Perú actual*. ca. 1950-65. 29,5 x 21,8 cm. Tinta sobre papel. Colección familia Carrera.



FIG. 80: Cirilo Huapaya. *Piedra de Sayhuite*. 1975. Tinta sobre papel. 91,5 x 53,5 cm.

Colección familia Huapaya.

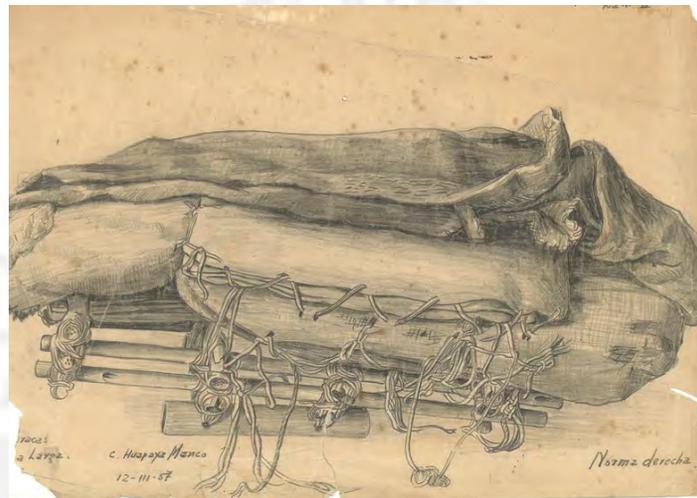


FIG. 81: Cirilo Huapaya. Sin título. 12.3.1957. Lápiz sobre papel. Colección familia Huapaya.

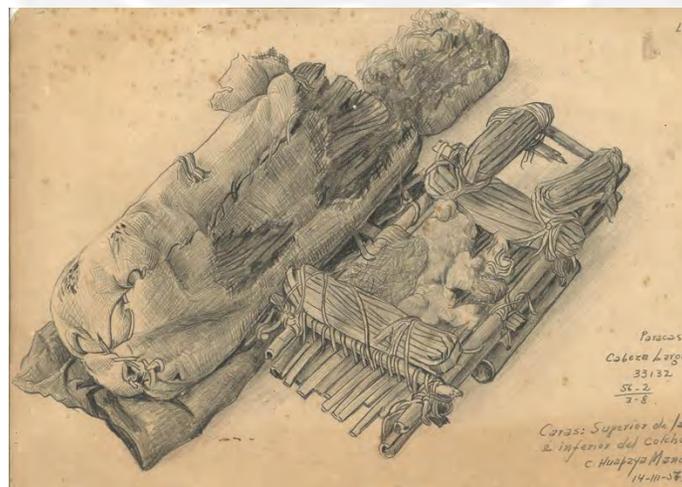


FIG. 82: Cirilo Huapaya. Sin título. 12.3.1957. Lápiz sobre papel. Colección familia Huapaya.

La imagen de una divinidad con dos báculos [*Divinidad telúrica*] (**FIG. 83**) constituye el más importante testimonio del Indigenismo telúrico-arqueológico hallado por esta investigación, y fue definitivamente realizado en la estela del pensamiento de Tello. En este óleo se observa a Wiracocha¹⁴⁸ (**FIG. 84**) presente en la Estela Raimondi¹⁴⁹ y el “friso del personaje de la Puerta del Sol del templo de Acapana que aparece coronando la fachada” (Yllia 2011:111). Por ello debe leerse esta obra en relación tanto a la Estela Raimondi como al dios de los báculos de la Portada del Sol¹⁵⁰. En el óleo, el dios tiene una apariencia pétreo, pareciendo brotar de la tierra en la cual se apoya. Sus pies y manos cuentan con tan sólo dos y tres dedos respectivamente pero finalizan en enormes y poderosas garras. Las varas de mando¹⁵¹ que sujeta –y que atraviesan el cielo– parecen provenir del subsuelo. Los colores encendidos y las formas simplificadas otorgan a la pieza un carácter surreal. A pesar de su originalidad, esta obra se puede vincular con el óleo “*Los Andes*” (1943) de Sérvulo Gutiérrez¹⁵² por sus semejanzas formales, ya que en ambas pinturas se observa una figura humana maciza y su representación ubicada en la cima de los Andes de la ceja de selva.

¹⁴⁸ Téngase presente aquí otras representaciones de esta divinidad, como el grabado de la p.361 de *Peru: Incidents of travel and exploration in the land of the Incas* (1877) (**FIG. 5**), la figura inferior de la lámina N°46 de *Antigüedades peruanas* (1841) (**FIG. 8**) o el personaje en sobre relieve del frontis del Museo Nacional de la Cultura Peruana (**FIG. 84**). Conviene tener presente también otros usos de esta divinidad como haber sido objeto de un importante estudio de Tello en 1923, quien fundó posteriormente la revista homónima; o haberse usado como forma en la que coloquialmente se “llamaba a los blancos” (Ramón 2014:36) y ser el apelativo usado por Leguía para auto denominarse ante las masas populares. También se encuentra en la iconografía de la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes, elaborada por Manuel Piqueras Cotoí en la primera década del siglo XX, así como en su Pabellón del Perú realizado para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. También fue representada en el fondo de decorados prehispánicos de la obra “*Coya*” (La Reina) de Víctor Morey Peña (1900-65), en el que se observa “(...) la representación del Dios de las varas, tomado de la Puerta del Sol de la cultura Tiahuanaco” (Villegas 2016: 43).

¹⁴⁹ Descubierta en 1840 por Timoteo Espinoza era usada como mesa por su carilla posterior. José Toribio Polo y Antonio Raimondi la recuperaron siendo trasladada de Ancash al Palacio de la Exposición. Perteneció al Templo Nuevo de Chavín: “Por su perfección, complejidad, formalización y carácter recargado se le considera pieza tardía (...) y debe haber tenido variantes anteriores menos complejas” (Muelle 1937: 143).

¹⁵⁰ Y otras encarnaciones locales del poder telúrico y de los *apus*. Véase por ejemplo la xilografía de José Sabogal “*Taitacha temblores*” (1925) y la fotografía “*Procesión del Señor de los Temblores*” (ca. 1925-30) de Martín Chambi.

¹⁵¹ Respecto a las varas de mando ver Ramírez 2012.

¹⁵² Respecto a un tratamiento tectónico del cuerpo ver Román y Wuffarden 2000: figs. 22-24, 185, 189, 197, 207, 218, 331, y 332. Codesido también trabajó anatomías femeninas “sólidas” en la década de 1920, para revisar éstas ver Wuffarden 2004: 22-27. Ver Bernuy 2008: 156, 221, 243, 248, y 268.

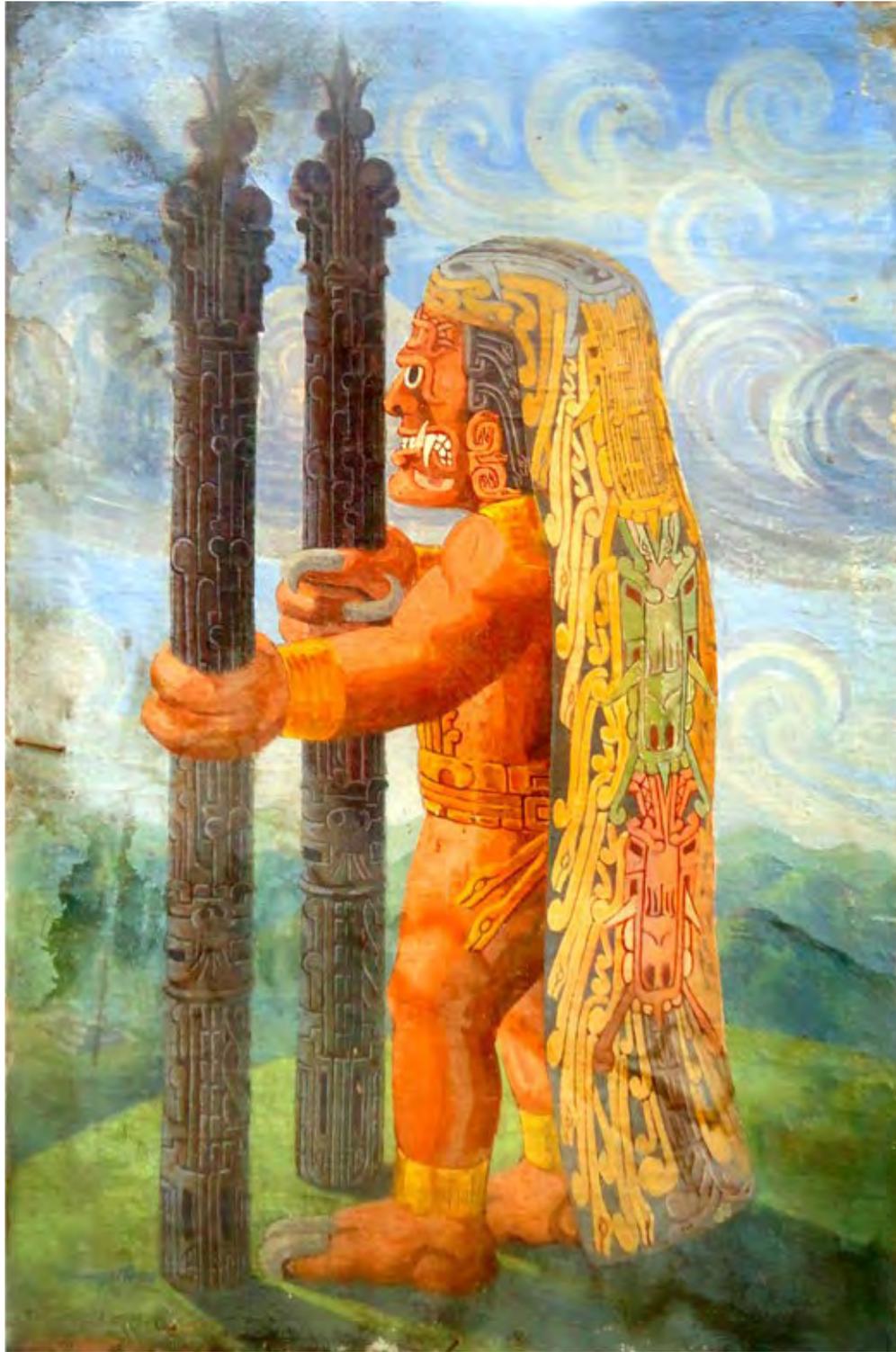


FIG. 83: Cirilo Huapaya. *Divinidad telúrica*. ca. 1947-50. 74 x 113 cm. Óleo sobre lienzo.

Colección familia Huapaya.



FIG. 84: Frontispicio del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Fotografía del autor.

3.3. La defensa del valle de Lima

En su ilustración [*Colores del Perú antiguo*] (**FIG. 85**) Huapaya reutilizó recursos temáticos y compositivos presentes en *Antigüedades Peruanas* (1841, 1851), y los enmarcó en cálidos matices tales como el ocre amarillo, el ocre rojo y rojo indio, considerando los alcances del *Muestrario de arte peruano precolombino* (1938) de Muelle. La ilustración presenta al artista en el momento de registrar un sitio arqueológico, empleando un claroscuro que permite una marcada diferenciación de los planos, como ilustradores anteriores hicieron para representar ruinas semejantes (ver **FIG. 86**). Por el motivo representado, una huaca del valle de Lima, y los matices de color utilizados, la obra puede vincularse con el Indigenismo telúrico-arqueológico y su enfoque en una tierra que es “origen y destino del indio”. Esta asociación de raza, geografía y nación -próxima al Fascismo- tiene vínculos con la interpretación del Perú antiguo que elaboró Tello (Tello 1921), que presentó unificado, sin diversidad, división o mestizaje, **diversidades que no fueron consideradas sino como impurezas**: complicaciones para “forjar la raíz de lo nacional” (Ramón 2009: 955).

Puede establecerse así un paralelo con el orden de ideas Fascista. Michaud comenta algunas ideas de Hermann G. von Keyserling (1880-1946) acerca de las poblaciones y la nación: “La condición para que un pueblo devenga Nación (...) es que fuera capaz de alcanzar “un estilo espiritual personal”. Ahora bien, toda forma implica límites, implica la exclusión voluntaria de lo que no entra en ella o de lo que no logra subordinarse.” (Michaud 2009 [1996]: 42). En el discurso de Tello sobre el Perú antiguo y en las intenciones políticas del contexto local también se buscó homogenizar, eliminando todo rastro de diferencia (Marcone 2010: 14).

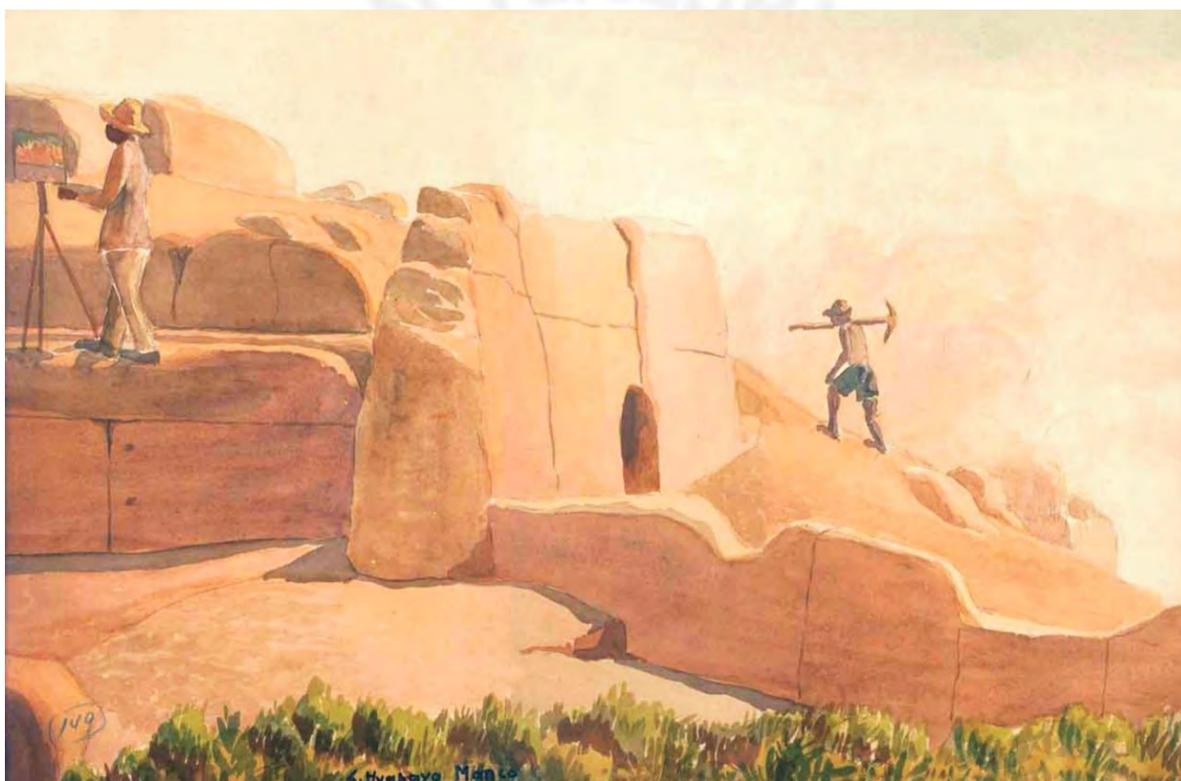


FIG. 85: Cirilo Huapaya. *Colores del Perú antiguo*. s.f. 41,5 x 26,7 cm. Acuarela. Grupo Lima / Bulto 24 / Paquete 4 / Folio 966 (149). Archivo Julio C. Tello - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



FIG. 86: Instituto litográfico de D. Leopoldo Müller. Sin título. ca. 1851. Litografía.

Tomado de Rivero y Tschudi: lámina 52.

Hitler manifestó en *Mein Kampf* (1925) que **el estado y su gobernante** sostenían un **vínculo semejante al del artista y su obra**. Para el Führer “(...) el deseo totalmente espiritual de felicidad que manifiesta un pueblo no podía encontrar satisfacción más que sobre el plano del arte, que es el de la elección necesaria, de la selección y del **sacrificio de partes perjudiciales a la unidad de la obra.**” (Michaud 2009 [1996]:42). Este orden de ideas encuentre quizás cierta remota conexión con el pensamiento de Julio C. Tello en su interés por promocionar una unidad subyacente y eliminar o soslayar las diferencias. Se evidencia que tras las proclamas reivindicativas del arqueólogo su deuda cultural respecto a Occidente fue inevitable: desacreditando las posturas racistas de su época, desarrolló una postura independiente de filiación indigenista pero que básicamente reprodujo los mismos esquemas de esas posturas posicionando favorablemente a los indígenas de Perú.

El valle de Lima fue en el pasado una región profusa en vestigios del Perú antiguo. Antes del crecimiento urbano del siglo XX, Lima y el puerto del Callao se hallaban rodeados de numerosas y variadas edificaciones que daban cuenta de la importancia que este valle tuvo en el periodo pre-colonial. Tello y sus artistas excavaron y registraron muchas de estas edificaciones, sosteniendo una valoración **peruanista** del patrimonio del valle. En su libro

Arqueología del Departamento de Lima (1935) Pedro Villar ofrece información general del medio geográfico, las etnias, civilizaciones, lenguas, y ruinas existentes en esta región. En éste, prologado por Tello, se evidencia la influencia del arqueólogo en el juicio de la época. Tello dividió el valle de la ciudad en dos áreas principales: Watika-marka y Walla-marka, y pudo determinar además para cada área edificios capitales: Makat-tampu y Limac-tampu respectivamente. Vislumbró que eran parte de un complejo entramado de edificaciones construidas y habitadas durante épocas consecutivas. Determinó así mismo que éstas tuvieron usos religiosos, mortuorios y administrativos. Hallándose las de mayor dimensión en los extremos del valle: Ancón por el norte, Pachacamac al sur y Xica-marca en el este.

El valle había estado densamente poblado durante el Incanato, y así lo habrían conocido a su llegada las tropas hispanas. De hecho formaba parte del Tawantinsuyo desde sólo algunas décadas antes¹⁵³ y estaba en pleno apogeo socioeconómico. A diferencia de otras regiones “(...) se respetaron instituciones y costumbres completamente extrañas a la idiosincrasia y hábitos de los incas, como fue el caso de la presencia de grupos sociales que se dedicaban exclusivamente a tareas como la pesca y la artesanía o la existencia de un fuerte movimiento comercial que trastocaba el sistema redistributivo oficial (...)” (Agurto 1984: 146). El Padre Cobo (1882[1639]) al hacer la descripción del valle antes de la llegada de los españoles señalaba: “(...) dividíase este valle de Lima, conforme al gobierno de los Reyes Incas, en tres Unos [sic], o gobernaciones de á diez mil familias cada una; el pueblo de Caraguaylo era la cabeza de la primera, el de Maranga, que cae en medio del valle, de la segunda, y la tercera el de Surco”. Efectivamente Agurto (1984) se adscribe a esta división como la organización en Hunos establecida por el imperio incaico sobre los Yungas que habitaban el valle. Las huacas principales de cada Huno eran Pueblo viejo, Mateo Salado y Arma-tampu respectivamente. Uhle afirmaba que los gobernantes y pobladores

¹⁵³ Ver Agurto 1984: 142 y ss.

del Incanato “(...) deben haberse sentido fuertemente impactados por la complejidad y riqueza social de la vida de los Yungas” (Agurto 1984: 154).

Tello consideró que habían sido principalmente tres las etnias que poblaron el valle: una primera y muy antigua proveniente de los andes, una segunda derivada del valle interandino del Mantaro la cual conformó localmente la cultura denominada Ychsma, y la tercera de administración incaica. Cada una de éstas puede relacionarse con diferentes elementos constructivos. Es así que podemos apreciar en la más antigua el uso de adobes irregulares, en la Ychsma de adobes de gran dimensión, denominados “adobones”, y durante la administración incaica la de los adobes típicos de esta cultura, siendo ejemplos de la primera Pan de Azúcar¹⁵⁴; de la segunda la huaca Pando; y de la última las edificaciones que constituyen el vasto complejo ceremonial de Pachacamac.

En el momento en que Tello y sus artistas las estudiaron, estas edificaciones venían siendo explotadas como canteras. Tres cuartos de siglo después, la mayor parte se encuentran desaparecidas. Su defensa se libró de múltiples maneras, amparadas en la ley N°6634, y siendo en ese momento Tello el máximo representante de la Comisión de Monumentos Arqueológicos, instancia del Patronato Nacional de Arqueología. Se pueden hallar declaraciones de Tello bastante explícitas respecto a su postura frente a la destrucción masiva que este patrimonio enfrentaba por aquellos años:

Lo que el industrial busca es meramente la gruesa capa de barro, y para extraer ésta destruye toda la construcción (...). A esto se debe que la fábrica de ladrillos, como en este caso, se haya instalado al pie mismo de la waka (...). Lado Oeste: Este lado está igualmente en explotación, donde se ven sillares de adobes y ladrillos tendidos. Gran parte de la muralla que corre de N a S se halla destruida por haberse utilizado la tierra en la fabricación de ladrillos (...). En este lado se ve claramente cómo se han venido destruyendo los muros de adobones que formaban parte de las primeras terrazas o plataformas de la huaca (...). (UNMSM 1999: 100-103 / JCT: XV/P2/F1/f 79-81).

Agrega: “Para el industrial el monumento histórico es tierra de nadie. Los restos de los estragos del vandalismo son comparables con lo que se produciría si a algún industrial se

¹⁵⁴ Sobre esta huaca y su valor histórico ver AHRA, TMX-2484.

le ocurriera romper alguna preciosa ánfora de la Antigüedad, para aprovechar la arcilla con que ha sido fabricada” (UNMSM 1999:103). También Mejía Xesspe, en el mismo código, se declara al respecto:

Plataforma superior de la huaca: Aquí, en la parte central, donde existían los asientos alrededor de una gran plaza, tal como se ve en el plano levantado en 1936, se ha hecho una extensa excavación con el fin de utilizar la tierra de los muros para la fabricación de ladrillos, cuyos restos quedan todavía en el mismo sitio (...). Lado Este: Por este lado han comenzado también a excavar haciendo desaparecer los muros de defensa en las primeras terrazas. Es aquí donde está instalada la bomba a petróleo para lanzar agua hasta la cúspide de la huaca, y donde hay algunos ranchos de los trabajadores. (UNMSM 1999: 101 / JCT: XV/P2/F1/f 79-81).

Ambos se referían a la huaca Mateo Salado o “Cinco cerritos”, próxima al entonces Museo de Antropología y Arqueología, la cual venía siendo destruida por la ladrillera “Progreso Sambrailo-Lavalle” del checoslovaco Marin Sambrailo. No es esa sin embargo la única actividad ilícita que se efectuaba: Adán Cueto, vigilante contratado por el Museo –que dirigía Tello– señaló: “(...) sobre los continuos ejercicios que la caballería efectuaba en la waka “Mateo Salado”, ocasionando la destrucción de tan valioso monumento arqueológico (...) lo cierto del caso es que la caballería está destruyéndolo todo. Verdaderamente da pena que personas cultas como son los oficiales de nuestro ejército cometan tan vandálica obra” (UNMSM 1999: 105)¹⁵⁵. Se realizaron declaraciones escritas respecto al tema de la destrucción de la huaca Orrantia “B” de San Isidro. Por ejemplo Ccosi señaló:

Ya el Dr. Tello había agotado todos sus recursos, imbecando [sic] el balor [sic] arqueológico y las leyes con que el Estado protege [sic] estos monumentos, pero ante todo la fuerza “de lo Alto” y la voluntad de los que hoy tienen derecho sobre la vida y actos de todo lo que es peruano, ellos disponen y no hay fuerza que se les oponga; ante estas cosas sigue[n] su curso sus órdenes y nosotros no hacemos sino tratar de recojer [sic] datos y estudios de esta huaca antes que desaparesca [sic] y dejar pruebas

¹⁵⁵ JCT XV/P2/F1/f32. Documento N°8 de 17 de junio de 1941.

documentadas para que otras generaciones, con otros gobiernos más **nacionalistas** respeten, yagan [sic] respetar las leyes que protejen [sic] todos nuestros pocos monumentos arqueológicos. Para ese tiempo quizás no quede ya ninguna huaca, porque al ritmo actual están llamadas a desaparecer, en manos de los urbanizadores, ladrilleros, huaqueros; **para ese entonces que no sepan cómo era una huaca, estarán todos nuestros apuntes, dibujos, planos y cortes** tomados en el terreno mismo. Es así como asistimos hoy al comienzo de la destrucción de esta hermosa [sic] huaca (...). (UNMSM 1999: 103-105 / JCT: XV/B24/C7/f 1160-1203)

Este artista realizó diecisiete dibujos que refieren al proceso de destrucción de la huaca a lo largo de ocho días a partir del 21 de marzo de 1945. En los folios 1201 y 1202 se señala la orden recibida por el Sr. Abelardo Velasco de destruir la totalidad de huacas (aproximadamente veintiún) de esa zona de Walla-marka aprovechando previamente el material de éstas para la construcción de un malecón, ante lo cual Ccosi se lamenta: “Magnífico negocio pero vandálica destrucción de nuestros monumentos prehispánicos”. Dos de estos dibujos, seleccionados por ser reveladores, (**FIGS. 87-88**) son de Ccosi. El segundo dibujo lleva escrita la siguiente anotación:

“Hoy comienza a cumplirse la sentencia de muerte de esta huaca, que los conquistadores y los siglos no pudieron destruirlo, pero si, hoy, los urbanizadores de esta zona. Su estado de conservación es bueno, y fácil de restaurarlo, como un gran monumento pre-histórico del Perú. **Su pecado es, sólo el de ser obra de los antiguos peruanos, y no de los hispanos**, por eso lo destruyen, los Srs. urbanizadores: Peña-Prado.”

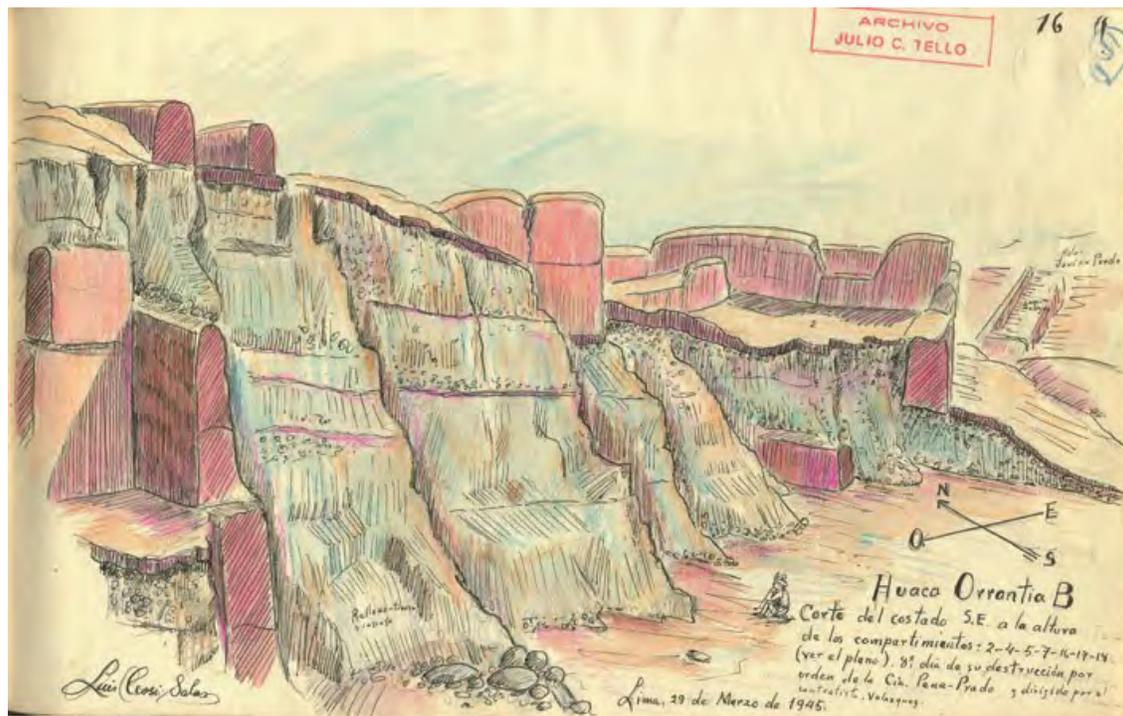


FIG. 87: Luis Ccosi. *Waka Orrantia "B" I*. 1945. 36,2 x 23,8 cm. Tinta y colores sobre papel. Grupo Lima / Bulto 24 / Paquete 4 / Folio 1344. Archivo Julio C. Tello - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

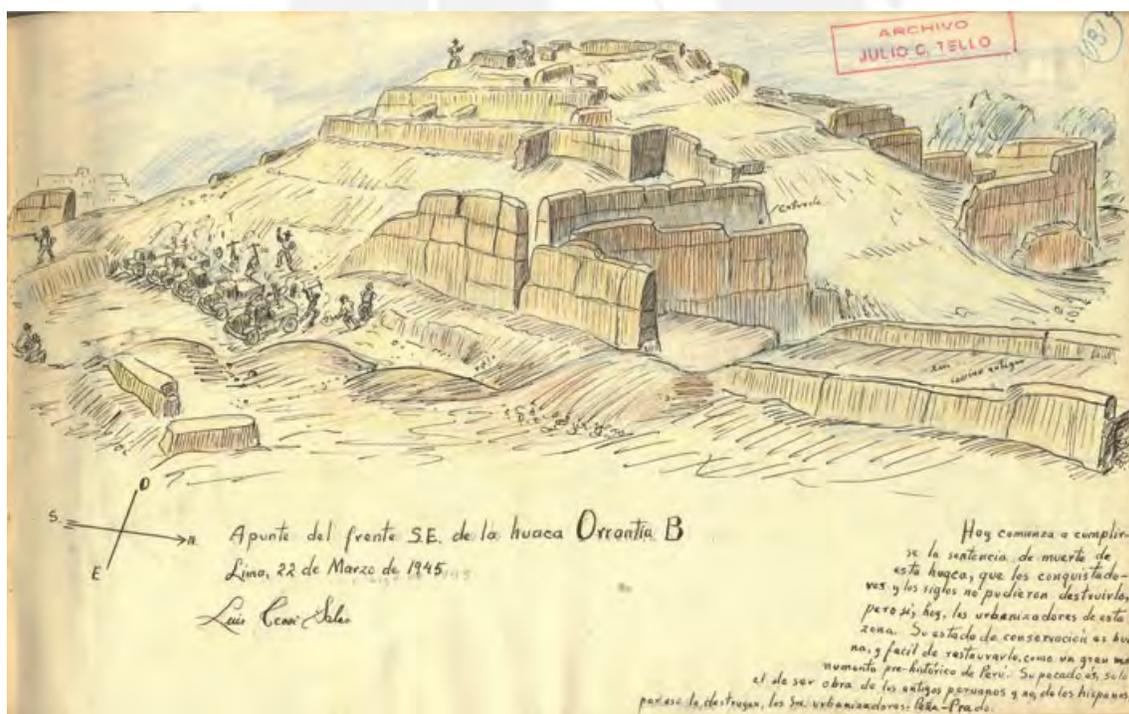


FIG. 88: Luis Ccosi. *Waka Orrantia "B" II*. 1945. 36,2 x 23,8 cm. Tinta y colores sobre papel. Grupo Lima / Bulto 24 / Paquete 4 / Folio 1334 de Luis. Archivo Julio C. Tello - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Estas exaltadas declaraciones de Ccosi han convertido sus piezas sobre Lima en las más incontestables evidencias de la posición que estos artistas y Tello sostuvieron ante los acontecimientos. A la vez revelan rasgos comunes a los artistas estudiados, como su limitada formación académica y su compromiso con el patrimonio del Perú antiguo como núcleo de la “verdadera identidad peruana”. Esta condición educativa es asociable al hecho de que Carrera¹⁵⁶, Ccosi, Huapaya y Rojas provenían de familias de escasos recursos, a diferencia de Ponce. Sobre la huaca Orrantia destacan una ilustración de Rojas (**FIG. 89**) y otra de Huapaya (**FIG. 90**), en ambos casos por brindar información respecto a cómo las huacas estaban siendo absorbidas por el entramado urbano. La pieza de Rojas, por la pequeña área de vegetación visible permite al observador notar su proximidad a terrenos cultivados, seguramente de uso agrícola, en tanto la [*Waka Orrantia*] de Huapaya muestra cómo las edificaciones del Perú antiguo en el valle de Lima venían siendo afectadas por los condicionamientos urbanos, que aumentaron conforme creció la presión demográfica. Nótese por ejemplo el poste eléctrico, la vereda y la pista que circundan a la huaca.

¹⁵⁶ Del cual se han recuperado así mismo documentos personales que revelan las características del vínculo entre los artistas estudiados y el arqueólogo. Se reproduce el contenido de una carta de Tello a Carrera por evidenciar la proximidad emocional entre Tello y su equipo de ilustradores: “12 setiembre 1946 / Querido Pablito: / Oportunamente recibí tu carta del 1° de setiembre. Es-/taba por entonces internado en una Clínica donde pasé una/semana. No puedes imaginarte cuánto me regocija leer las/noticias que me trasmites sobre el gran éxito de las explora- / ciones que vas realizando en Kuntur Wasi y en todo el dis- / trito de San Pablo. Yo hubiera querido escribirte antes de/ ahora para darte a conocer algo de lo que considero como/ más importante, que se debe tener presente en los descubri- / mientos que van realizándose. Fatalmente no he tenido ánimo / para nada, sin embargo este notable hallazgo está siempre/ en mi mente día y noche, y quiera Dios que me alcance la / vida para pasar contigo y con Huapaya algún tiempo en ese/ distrito arqueológico. / Por las muestras que has remitido, por las múlti- / ples fotografías, dibujos y acuarelas sobre las que es ese/ templo, por las numerosas excavaciones de prueba, llegué al / convencimiento de que ese centro es por lo menos de igual / importancia al mismo Chavín (...) qué limpieza en los dibujos y qué refinada la técnica del dibujo (...) / hay algo así como un Arte Arcaico (...) que / puede ser considerado como intermediario entre el arte lítico/ Chavín, por lo menos en ciertas de sus representaciones. / Convendría que tú hablaras con el/ dueño o dueños de los terrenos de Kuntur Wasi, y que ini- / ciáramos el trámite de expropiación de dichos terrenos. / Se trata de un gran monumento nacional. Debe existir allí / una casita y un guardián permanentemente. Tan pronto co- / mo llueva debes ya cesar en tus trabajos; cuidar de que/ los cortes y cateos estén debidamente protegidos para/ que las lluvias no malogren los yacimientos./ (...) / Ahora unas cuantas palabras acerca de mi salud. / (...) / Pablito, no sabes cuánto te agradezco y cuánto/ aprecio las cariñosas frases que siempre [¿?] en todas/ tus cartas. / Te desea toda clase de felicidades, tu viejo amigo, Julio C. Tello”.



FIG. 89: Pedro Rojas. *Waka Orrantia "B"*. 1945. 39,2 x 28,4 cm. Acuarela. Grupo Lima / Bulto 24 / Paquete 4 / Folio 1357: de Pedro. Archivo Julio C. Tello - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



FIG. 90: Cirilo Huapaya. *Waka Orrantia*. 1945. 34,5 x 25,8 cm. Acuarela. Grupo Lima / Bulto 24 / Paquete 4 / Folio 1353. Archivo Julio C. Tello - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El material de los sitios pre-coloniales limeños se había convertido en fuente histórica útil al debate político: si se analizan los discursos de la época se notará un marcado contraste entre el trato otorgado a los elementos simbólicos del Perú antiguo y el otorgado a sus vestigios materiales (Ramón 2014: 52). En algunos casos el Patronato pudo hacer valer la ley N°6634 pero en la mayoría –particularmente en barrios pudientes como San Isidro– los particulares defendieron sus intereses con suficiente ahínco como para lograr que un Estado descomprometido cediera los derechos establecidos por dicha ley.

Esta confusión de límites puede observarse por ejemplo en el documento¹⁵⁷ donde el ciudadano Ismael Bielich Flórez discute la validez de la señalada ley mediante una argumentación que busca justificar sus intereses particulares basándose en el código civil y el régimen de propiedad privada¹⁵⁸. Otra huaca destruida en San Isidro fue una que llevaba el nombre del fundo al que perteneció, siguiendo un hábito común en Perú el de bautizar las edificaciones del antiguo Perú según el apellido de sus propietarios modernos, y que hasta antes de la ley N°6634 implicó la posesión efectiva de éstas, se trata de la huaca Conde de las Torres. Dos dibujos de Carrera (**FIGS. 91 y 92**) representan la destrucción de dicha huaca. Aunque sin realizar declaraciones escritas como las de Ccosi, ambas piezas poseen una potente carga crítica. En estas representaciones, Carrera empleó una línea menos marcada, más “suave”, fluida y curva. La ausencia de denuncias explícitas podría considerarse como una manifestación de su temperamento, más moderado que el de Ccosi (ver **Anexo 2**). Ccosi en cambio, parece haber tratado de definir una presencia más pública recurriendo a la fama póstuma de Tello. Han sido señalados así los vínculos y diferencias entre Carrera y Ccosi tanto a nivel artístico y profesional como personal.

En su defensa del valle de Lima hubo además una diferencia con respecto a los peruanistas del Instituto de Arte Peruano (IAP). Mientras que los primeros se esforzaron por dilucidar

¹⁵⁷ UNMSM 1999: 116, original en: JCT XV/P2/F1/f 108-109.

¹⁵⁸ Esta situación (documento de 28 de mayo de 1941) se dio durante el gobierno de Manuel Prado y Ugarteche (1939-45).

una historia del arte peruano desde una comprensión del mestizaje, los artistas que ilustraron las investigaciones de Tello, y en particular Carrera y Ccosi expusieron una preferencia por temáticas vinculadas al Perú antiguo. El mundo pre-colombino, fue su centro de interés y esta orientación se debió al Indigenismo telúrico-arqueológico.

No se debe olvidar que en sus declaraciones respecto a la Colonia y al valor del mestizaje Tello fue ambiguo o crítico. En el artículo “La caída del imperio de los inkas”¹⁵⁹ señaló: “Los peruanos fueron conquistados no, como se cree generalmente, por la inferioridad de su raza, o de su civilización, sino precisamente por la superioridad de su civilización. (...) **La historia del Descubrimiento y de la Conquista no es, en rigor, sino la historia de la explotación de la raza peruana** y de las riquezas acumuladas por ella” (Tello 1967:235). En la misma orientación escribió cuatro años antes (ver **Anexo 3**). Ccosi también se expresó críticamente en relación a la Conquista (ver texto de la **FIG. 88**). La citada declaración de Tello tuvo como respuesta el artículo “Una rectificación” de Guillermo Lohmann. En éste Lohmann señaló “No puedo ocultar la decepción que la lectura de esas páginas me causó, pues por lo general su autor suele escribir con moderada decencia (...)” (Lohmann 1937: 198). Elogia el “altísimo mérito de la Conquista hispánica” (Lohmann 1937: 199) y critica la “conocida holgazanería de los aborígenes” (Lohmann 1937: 199). En tanto son escasos los artículos en que Tello escribió juicios valorativos sobre el Virreinato y el proceso de mestizaje, dicho proceso fue central en las investigaciones de Sabogal en el IAP. Esta diferencia fundamental entre los enfoques teóricos determinó la diferencia entre las propuestas visuales del equipo de artistas de Tello y los discípulos peruanistas de Sabogal.

¹⁵⁹ *Letras*, Lima 1937, número 6, pp. 35-37.

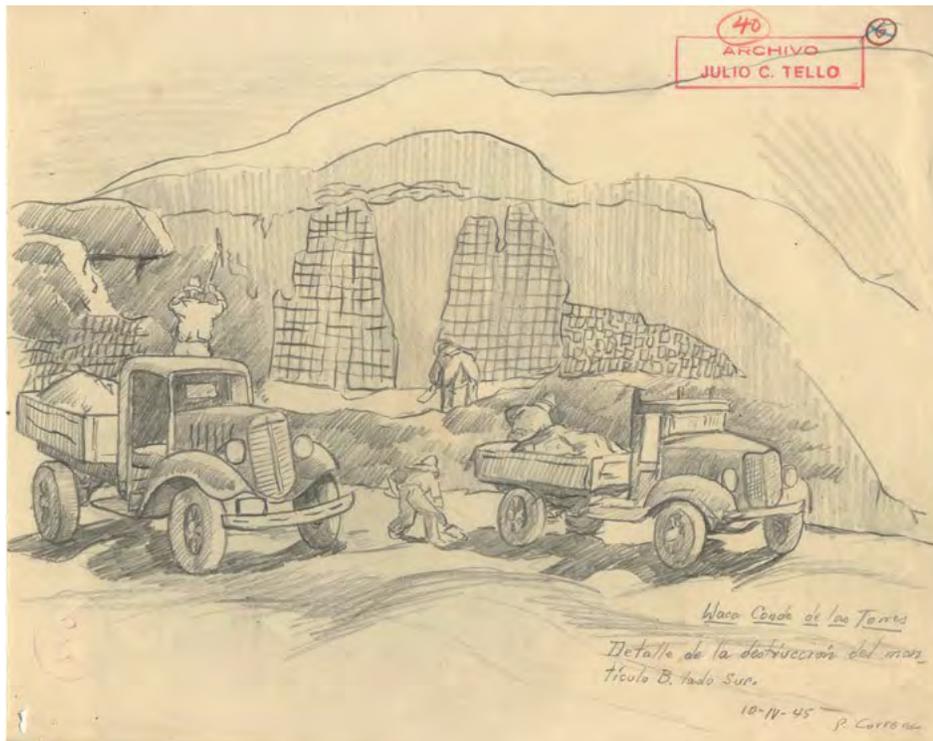


FIG. 91: Pablo Carrera. *Conde de las Torres I*. 1945. 38 x 25,5 cm. Lápiz sobre papel. Grupo Lima / Bulto 24 / Paquete 5 / Folio 1519. Archivo Julio C. Tello - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

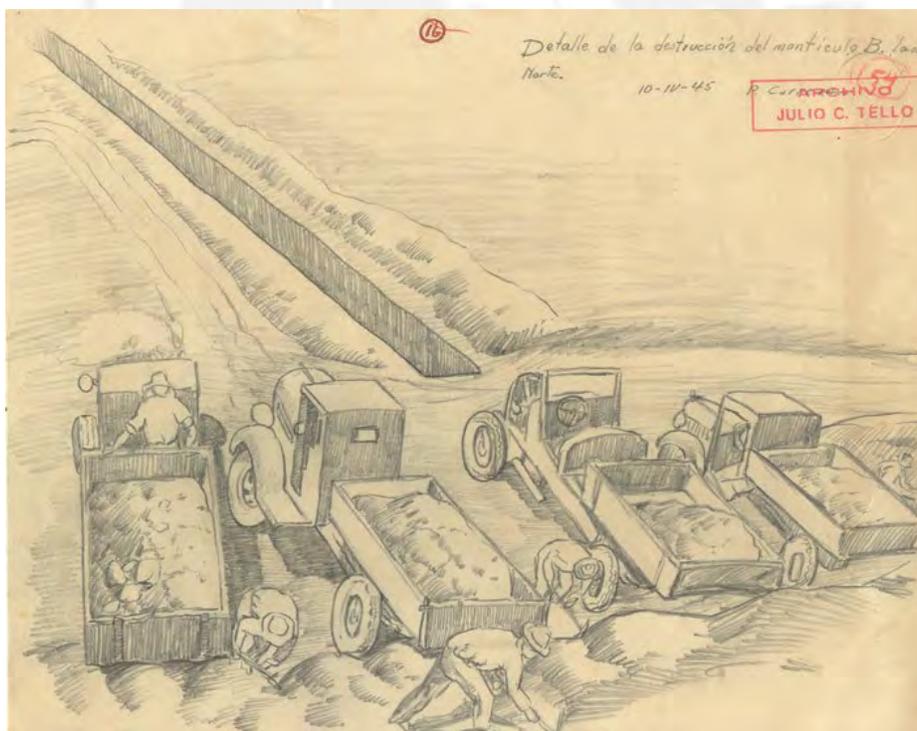


FIG. 92: Pablo Carrera. *Conde de las Torres II*. 1945. 38 x 25,5 cm. Lápiz sobre papel. Grupo Lima / Bulto 24 / Paquete 5 / Folio 1533. Archivo Julio C. Tello - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Agurto señaló el desinterés de los limeños por el “pasado pre-hispánico” por ser el **fruto de una cultura distinta a la que caracteriza al Perú oficial** y el menosprecio discriminatorio a **“Antiguallas y cosas de indios”** [Énfasis del original] (Agurto 1984: 13).

Teniendo en cuenta las declaraciones de Tello y Ccosi, y contrastándolas con la nostalgia criolla por los tiempos del Virreinato se evidencia que la postura sostenida por Tello y su equipo era disímil y distante a la postura general de la población limeña. Los criollos buscaron identificarse con su ascendencia española y tuvieron como referente idealizado los elementos culturales europeos, lo cual podría explicar en parte su desinterés en la conservación del patrimonio pre-colonial¹⁶⁰. Tello y sus colaboradores respondieron a la postura general de la población peruana mediante un enfoque opuesto: investigaron e idealizaron los alcances nativos, y en cierta forma –sobre todo en las piezas presentadas que han sido seleccionadas de los archivos familiares por la influencia en ellas del Indigenismo telúrico-arqueológico de Tello- desconocieron o ignoraron la relevancia en la formación del actual Perú del mestizaje y del Virreinato. Tello procedió en su particular enfoque indigenista de manera paradójica, pues reprodujo aspectos de los enfoques propios del Fascismo pero desde una posición inversa que encumbró a los nativos como el elemento fundamental en la formación de una nación peruana, buscaba quizás con ello una reivindicación tanto cultural como social para la población indígena.

¹⁶⁰ Thurner considera al proceso de independencia peruano como obra de tropas venezolanas y colombianas, y señala que las posiciones adoptadas por las élites criollas fueron siempre vacilantes. La presente tesis considera acertada tal postura, pero debe señalarse que hay otras. Méndez (2014: 42) comenta la desarrollada por José Agustín de la Puente, quien a inicios de la década de 1960 planteó que el proceso de independencia germinó internamente como resultado de una toma de conciencia colectiva en el que confluyeron todos los sectores sociales bajo el liderazgo criollo. En 1970, otra interpretación cobró ímpetu. Compartía con la anterior la idea de una independencia de raíces internas, pero incidía más en el liderazgo indígena y mestizo, y buscó enfatizar la participación popular. Ésta fue desarrollada por Gustavo Vergara en *Montoneras y guerrilleras en la etapa de la emancipación del Perú (1820-1825)* (1974), por Ezequiel Beltrán en *Las guerrillas de Yauyos en la emancipación del Perú, 1820-1824* (1977) y tenían como antecedente *Los guerrilleros del centro en la emancipación peruana* (1958) de Raúl Rivera Serna.

3.4. Representaciones de otros Indigenismos

Los artistas estudiados, que destacaron como algunos de los principales ilustradores de Tello, realizaron también piezas costumbristas. [*Pelea de gallos*] (**FIG. 93**) de Cirilo Huapaya muestra una escena de pueblo que parece situarse en el norte costeño. Obras de temática similar fueron trabajadas por José Sabogal, y los peruanistas Enrique Camino Brent y Julia Codesido¹⁶¹, y también por pintores como Mario Urteaga¹⁶², Pedro Azabache¹⁶³, Oscar Allain o Aquiles Ralli quienes sin ser discípulos directos de Sabogal representaron escenas costumbristas y de diversas tradiciones locales.

En [*Frutera*] (**FIG. 94**) se observa una mujer que avanza descalza sobre la arena; porta dos canastas y un morral. En las canastas carga frutas de regiones cálidas, tales como plátanos y mangos, y en el morral se ve el pico de una botella. Esta obra puede vincularse con piezas de exponentes del Costumbrismo tardío local como Oscar Allain y Aquiles Ralli, quien en cuadros como "*Florista*" (**FIG. 95**) y "*Pescadora*" (**FIG. 96**) expone con encendida paleta y en pequeños formatos una de las tipologías más recurrentes en el repertorio propio de los pintores de tendencia costumbrista.

¹⁶¹ El primero realizó "*Escena criolla en Amancaes*" (1935) y el lienzo "*Mujer del cántaro*" (1937). Camino Brent el óleo "*Campesino norteño*" (1928) y "*Cántaros de Piura*" (1952) y Codesido dos "*Marinera*" (1952) y (1955-60).

¹⁶² Ver Buntinx y Wuffarden 2003.

¹⁶³ Quien realizó los óleos "*Campaña Moche*" (1943) y "*Campesinos mocheros*" (1944). Ver Salazar Mena 2015.



FIG. 93: Cirilo Huapaya. *Pelea de gallos*. Óleo sobre lienzo. ca. 1945. 68 x 50 cm.

Colección familia Huapaya.



FIG. 94: Cirilo Huapaya. *Frutera*. ca.1955. Óleo s/lienzo. 62 x 91,5 cm. Colección familia Carrera.



FIG. 95: Aquiles Ralli. *Florista*. s.f. Óleo sobre lienzo. Tomado de Tarazona 2014: 111.

FIG. 96: Aquiles Ralli. *Pescadora*. 1968. Óleo sobre lienzo. Tomado de Tarazona 2014: 119.



FIG. 97: Cirilo Huapaya. *Caballito de totora*. 1953. Acuarela. 31,5 x 25 cm.

Colección familia Huapaya.



FIG. 98: José Sabogal. *Canoas (Iquitos)*. 1937. Óleo sobre lienzo. Tomado de Majluf y Wiffarden 2013: 203.

FIG. 99: José Sabogal. *Caballitos de Huancháco*. 1937. Mural al fresco. Tomado de Majluf y Wiffarden 2013: 330.

Como se señaló previamente todas las piezas de este cuarto subcapítulo son presentadas para que pueda observarse más claramente la diferenciación entre aquellas obras que reflejan el Indigenismo telúrico-arqueológico y estas otras piezas que transmiten mensajes diferentes, a veces más próximos al Costumbrismo, pero otras también divergentes de éste.

Tal es el caso con algunas piezas de Huapaya y Ponce que difieren tanto del repertorio asociable al Indigenismo telúrico-arqueológico como de aquel asociable al Costumbrismo. Éstas obras son [*Caño común*] (ca. 1945) en el caso de Huapaya. Y “*El capataz: Ticlio y la construcción de la carretera central*” (ca. 1945-9) y “*La fundición de la Oroya*” (ca. 1945-9) en el caso de Ponce. El colorido óleo [*Caño común*] (**FIG. 101**) representa una quinta limeña donde dos mujeres de escasos recursos¹⁶⁴ se lavan, una de ellas limpia la cara del niño que las acompaña. Huapaya emplea una paleta de colores exaltados. Esta pieza es ejemplar de las temáticas urbanas y populares que Huapaya realizó, en alteridad al repertorio temático costumbrista más frecuente. Las piezas de Ponce presentan una paleta más sobria de colores apastelados y sus figuras poseen contornos más definidos que las de Huapaya. Estos rasgos están presentes tanto en “*El capataz: Ticlio y la construcción de la carretera central*” (**FIG. 102**) como en “*La fundición de la Oroya*” (**FIG. 104**). Ponce realizó mediante estas piezas artísticas importantes denuncias sociales. Las tres piezas son asociables al proceso de urbanización en el país y señalan una transición de la vida en el campo a la vida en la ciudad. Esta es una diferencia respecto a obras como “*El Gamonal*” (1925) (**FIG.103**) de Sabogal, que muestra una escena centrada en cambio en la problemática social indígena en el marco del tradicional contexto agrario.

¹⁶⁴ Huapaya realizó otras piezas en esta línea presentadas durante su participación en la primera exposición del colectivo artístico Grupo Waman Poma en la Y.M.C.A. de Lima. Ver **2.3**.



FIG. 100: Hernán Ponce. *Uma caldo*. 1945. 95 x 90 cm. Óleo sobre lienzo.

Colección Jesús Ponce Bravo.



FIG. 101: Cirilo Huapaya. *Caño común*. ca. 1945. 65 x 82,5 cm. Óleo sobre lienzo.

Colección familia Huapaya.

“*El capataz: Ticlio y la construcción de la carretera central*” incide en la polarización dualista étnico-cultural que caracterizó a muchos enfoques indigenistas. Analizada a nivel formal, la pieza denota que Ponce empleó una gama de fríos restringida a blancos, grises y celestes mediante los cuales sintetizó los contornos del hielo. Situó la luz y la sombra en planos bien diferenciados; e hizo uso de pinceladas amplias con una densa carga matérica. En “*La fundición de la Oroya*” (FIG. 104) se observa la representación de esta ciudad minera desde su más lúgubre perspectiva, tres altas chimeneas enmarcan precarias y contaminantes factorías. La obra fue pintada en una paleta de grises monocroma, al punto de que no escapan a esta condición ni los cerros del tercer plano, ni el cielo ni elemento alguno en la pieza. La factoría no es otra que la ya mencionada Cerro de Pasco Mining Company, la cual inspiró a Sabino Springett¹⁶⁵ a pintar los óleos “*El picapedrero*” y “*La protesta*”¹⁶⁶, ambos cuadros en clave crítica¹⁶⁷.

Estas representaciones son particularmente interesantes por su alteridad, si bien ciertamente marginales a nivel numérico. Muestran derroteros poco desarrollados ya sea por los artistas estudiados, los peruanistas o las ulteriores generaciones de plásticos costumbristas. Son derroteros sin embargo que inciden en aspectos de relevancia, tales como la transición de una vida rural a otra urbana, y las condiciones materiales de existencia que afrontaron estos peruanos. Al hacerlo muestran a su vez las relaciones de poder, que normalmente implícitas, pueden tornarse eventualmente explícitas y violentas en casos como el expuesto en “*El capataz: Ticlio y la construcción de la carretera central*” o en “*El Gamonal*” de Sabogal, escenas de una problemática lamentablemente aún no superada.

¹⁶⁵ Ver Del Valle 2014: 23.

¹⁶⁶ Este último óleo obtuvo mucha atención y críticas positivas en el segundo Salón de los Independientes (1940) entre éstas una reseña escrita por Luis Fernández Prada.

¹⁶⁷ También en contra de esta extractora se manifestó *El deber pro-indígena*. Junto a gamonales y terratenientes la Cerro de Pasco Mining Company fue de los agentes sociales más cuestionados durante la época.



FIG. 102: Hernán Ponce. *El capataz: Ticlio y la construcción de la carretera central*. ca. 1945-49. 80 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Jesús Ponce Bravo.

FIG. 103: José Sabogal. *El Gamonal*. 1925. 120 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Tomado de Majluf, Wuffarden y Cruz 2013: 156.

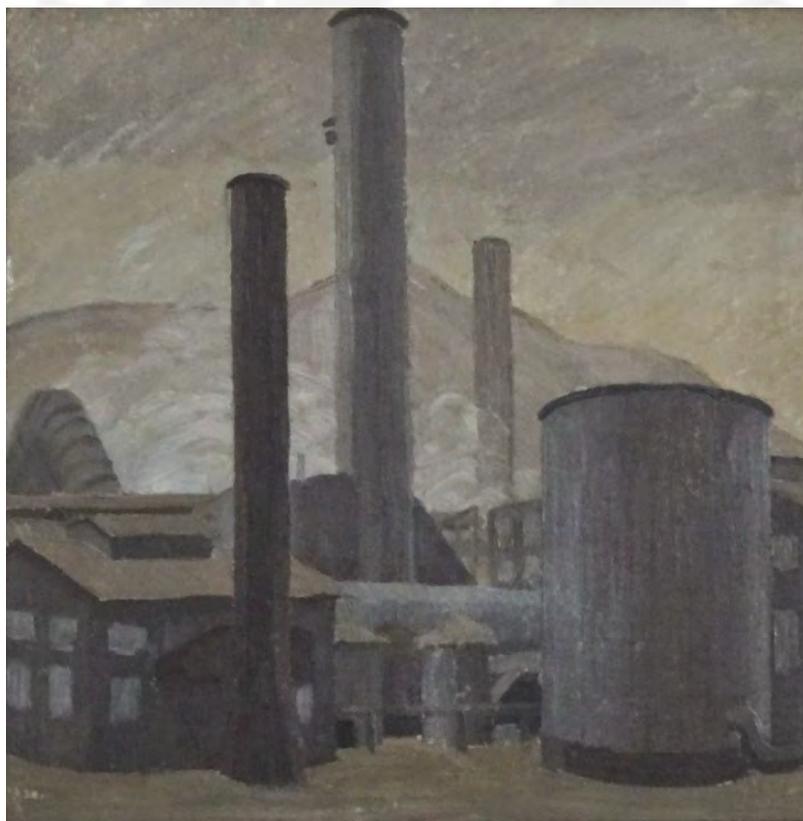


FIG. 104: Hernán Ponce. *La fundición de la Oroya*. ca. 1945-49. 34 x 34 cm. Óleo sobre cartón. Colección Jesús Ponce Bravo.

Conclusiones

Esta tesis ha investigado un tema poco explorado previamente: la influencia del pensamiento de Tello en la producción visual de sus principales ilustradores. Se ha denominado a este pensamiento Indigenismo telúrico-arqueológico. En el primer capítulo se brindó una visión panorámica de los planteamientos indigenistas, útil a la contextualización del Indigenismo telúrico-arqueológico. Se presentaron así mismo los antecedentes técnicos en las representaciones previas del Perú antiguo, necesarios a la adecuada contextualización de la ilustración arqueológica desarrollada por estos artistas.

En el segundo capítulo se brindó una concisa revisión de la trayectoria de Tello y una reflexión en torno a su pensamiento, prestando atención especial a aquellos aspectos que han permitido identificar en él una postura personal ante las problemáticas del Indigenismo. Se expusieron las características de su equipo de colaboradores gráficos y se presentó la trayectoria de algunos quienes fueron sus principales ilustradores, así como la del colectivo artístico Grupo Waman Poma, conformado principalmente por los artistas estudiados.

En el tercer capítulo se buscó demostrar la hipótesis de una influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico en piezas de la producción de estos artistas desde los diversos ángulos de cada subcapítulo. Se presentaron primero piezas del AT-MNAAH y del archivo JCT-MAA-UNMSM que reflejan el esmero con que registraron las investigaciones de Tello y la alta exigencia de verismo y atractivo visual que el arqueólogo demandaba. Tras ello aquellas obras descubiertas en los acervos familiares que reflejan la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico por su temática pasadista, la cual marcó una parte de la producción de Pablo Carrera y Luis Ccosi hasta décadas después del fallecimiento de Tello. A continuación, se expusieron obras que informan sobre su postura ante la destrucción de huacas en el valle de Lima exponiendo otra forma en que el Indigenismo telúrico-arqueológico se hizo presente en su orden de ideas. Por último fueron comentadas algunas piezas divergentes tanto al Indigenismo telúrico-arqueológico como a otras posturas

indigenistas pero que permiten identificar y diferenciar más adecuadamente al Indigenismo telúrico-arqueológico.

En los tres primeros subcapítulos se expone su producción vinculable al Indigenismo telúrico-arqueológico. Esta afirmación se verifica en los dibujos de roles privilegiados en el Perú antiguo realizados por Carrera y Ccosi, en las reconstrucciones de huacas de Ccosi, en la [*Divinidad telúrica*] de Huapaya, en las ilustraciones sobre la huaca Orrantia “B” de Ccosi y los dibujos sobre la huaca Conde de las Torres de Carrera. Puede afirmarse también cierta influencia del Indigenismo de Tello en Rojas y Ponce¹⁶⁸. El estudio más próximo a esta investigación está dado por los artículos de Echevarría (2012, 2014), los cuales reflexionan en sus características como “escuela de ilustración arqueológica” y las posibles intenciones de Tello respecto a la representación de sus investigaciones (Echevarría 2012: 108). Esta tesis sostiene dos hipótesis. Para exponerlas se procederá antes a definir las características del pensamiento de Tello que moldearon su Indigenismo telúrico-arqueológico. La denominación se basa en la tipología elaborada por Henri Favre (2007: 41-69). Dentro de esta tipología las características del Indigenismo de Tello se revelan principalmente próximas al “telurismo” debido al vínculo que Tello afirmó entre raza y geografía como una de las variables más importantes a ponderar. Consideró de capital importancia en el desarrollo de las sociedades del Perú antiguo su dominio de la actividad agrícola (Tello 1929: 166-167). Pero la tipología telurista por sí sola resulta insuficiente. Se deben considerar también rasgos que se han hecho evidentes al analizar las demás fuentes. Entre esta documentación ha sido particularmente útil el artículo “La raza peruana y su civilización: agasajo al Dr. Julio C. Tello” (EC 27 X 1933: 5). En éste pueden analizarse sus opiniones acerca de la adaptación y aprovechamiento de los entornos y recursos locales por las sociedades del Perú antiguo, su reflexión sobre la relevancia de la

¹⁶⁸ Ver de Rojas [*Waka Orrantia “B”*] (**FIG.89**) y de Ponce “*Descubrimiento del Templo de Sechín*” y “*Nay-Kasha*” piezas expuestas junto al colectivo artístico Grupo Waman Poma en la Y.M.C.A de Lima del 19 al 30 de noviembre de 1943.

agricultura, su visión del **Perú** de su tiempo como una **sociedad fragmentada** en dos “sociedades” **que dividió como “peruana” y “europea”**. Su deseo de analizar “lo indígena” de forma científica, objetiva y su deseo de “resolver definitivamente el problema de (...) la nacionalidad y preparar **la futura raza peruana que para el bien del país debe ser una** en propósitos, aspiraciones e ideales” (íd.: 6). Su convicción de que los nativos eran capaces de desempeñar un rol positivo en la formación de la nación peruana mediante una adecuada educación y asimilación de los alcances científicos de la cultura occidental. Convicción incluso de que por su superior adaptación a las condiciones medioambientales locales serían los más indicados para el gobierno de esta nación. Su crítica al individualismo moderno y el contraste que establece entre éste y el colectivismo del ayllu, al cual elogió. En el pensamiento de Tello es posible observar la influencia del Positivismo en su valoración de la ciencia, y del Marxismo en sus reflexiones sobre el poder del capital para moldear las sociedades (Tello EC 27 X 1933: 6). Junto a estas interpretaciones se manifiesta su vinculación con el Fascismo desde la perspectiva de su “monogetismo autoctonista” (Silva 2009: 222, 225) en su compleja asociación de raza, geografía y nación (Buchrucker 2008: 235), enfoque este que fue usual durante su época.

La primera hipótesis de esta tesis es que el Indigenismo telúrico-arqueológico influyó parcialmente en la producción de los artistas estudiados, principalmente Carrera, Ccosi y Huapaya, lo cual se evidencia en algunas de sus piezas realizadas independientemente. Se puede observar esta filiación de los artistas estudiados también en la postura que adoptaron ante la destrucción de las huacas del valle de Lima.

La segunda hipótesis de esta tesis es que este Indigenismo telúrico-arqueológico, al centrarse en los logros del Perú antiguo condujo a estos artistas a centrarse en el pasado, y evocando este pasado, se exaltaron sus logros y se buscó convertirlo en una fuente de reconocimiento para la población indígena y en el motor de una convicción en la posibilidad de construir un futuro mejor y lograr una reivindicación social colectiva. Al tiempo descuido

la relevancia del periodo virreinal y el proceso de mestizaje étnico-cultural, posiblemente en consecuencia con la aversión telurista al mestizaje (Favre 2007: 66).

Tello se rodeó de un grupo de artistas profesionales como reflejo de su conciencia respecto a la importancia e impacto en la población de lo visual (Echevarría 2012, 2014) y buscó hacer llegar su visión respecto a la construcción de lo nacional y el tema indígena a todos los peruanos, más allá de los círculos académicos, lo cual se reflejó en su incursión política y en la publicación de sus hallazgos en los periódicos locales (Burger 2009: 69).

El Indigenismo telúrico-arqueológico fue determinante en los dibujos de roles privilegiados de Carrera y Ccosi, en las reconstrucciones arqueológicas de Pachacamac, Arcoiris, y Mateo Salado de Ccosi, en las tintas sobre Machu Picchu y en las obras de denuncia ante la destrucción de huacas en el valle de Lima elaboradas por ambos, en la [*Divinidad telúrica*] de Huapaya, en las piezas de temáticas del Perú antiguo de Ponce y en algunas obras de Rojas, como su acuarela sobre la huaca limeña “Orrantia ‘B’” (FIG.89).

Una importante diferencia entre los artistas en torno a Tello y los peruanistas fue que en tanto los peruanistas se esforzaron por dilucidar una historia del arte peruano mediante la comprensión del mestizaje, Tello y sus artistas centraron su atención en el Perú antiguo, guardando silencio respecto al sincretismo étnico y sociocultural en curso desde el Virreinato, presentando estos alcances como una prueba – o incluso promesa- de lo que la población indígena del Perú era capaz de realizar.

Sin embargo los aportes de estos artistas estudiados han permanecido ignorados hasta hoy como consecuencia de sus prioridades profesionales -vinculadas a la ilustración arqueológica-, por haber carecido de acceso a los círculos de poder y medios de difusión, y por seguir un estilo a contracorriente de los discursos valorados durante su época.

Anexos

Anexo 1: Tabla de colaboradores

A continuación una tabla donde figuran las intervenciones de los colaboradores gráficos que aparecen con mayor frecuencia en los archivos. No se especifican todos los campos en los cuales éstos han participado, particularmente en el caso de aquellos que realizaron más intervenciones, por ello Rebeca Carrión Cachot y Manuel Toribio Mejía Quispe han sido excluidos.

El objetivo de esta tabla es presentar el conglomerado de identidades que revela la revisión de los archivos AT-MNAAH, JCT-MAA-UNMSM y TMX-AHRA-PUCP para ser base de ulteriores investigaciones. Podrá brindar a futuros investigadores un punto de partida para esclarecer las identidades aún no descifradas. Entre las identidades que presenta esta tabla la mayoría corresponden a colaboradores eventuales, muchos de los cuales sólo son identificables hasta el presente mediante las siglas con que figuran y cuya responsabilidad central no fue gráfica.

La tabla considera únicamente gráficos: desde calcos hasta ilustraciones incluyendo apuntes, bocetos y dibujos¹⁶⁹. La tabla no considera fotografías, maquetas, piezas tridimensionales, pinturas, ni otra opción fuera de las previamente señaladas, a menos que así lo indique explícitamente. Se evidencia al revisar los archivos que el equipo de colaboradores fue progresivamente amplio, y a partir de su análisis se pueden establecer jerarquías¹⁷⁰. Se destacan en negritas los principales colaboradores gráficos, cinco de los cuales fueron los artistas estudiados en la presente investigación. Debe recordarse que éstos fueron seleccionados de entre los más de 40 colaboradores gráficos identificados por siglas en los archivos AT-MNAAH y JCT-MAA-UNMSM por la relevancia de su labor para el arqueólogo, por el acceso a sus archivos y colecciones familiares y por reflejar en algunas de sus piezas la influencia del Indigenismo telúrico-arqueológico.

¹⁶⁹ Las fuentes consultadas han sido: 1. Archivo AT: MNAAH (Catálogo completo: 3 cuadernos); 2. Archivo JCT: MAA-UNMSM (Catálogo impreso completo y Grupos Chanka, Chavín, Chimú, Huaytará, Lima, Nasca, Pachacámac, Paracas, Sechín, Tambo Colorado, y Vilcamayo en versión Excel: octubre 2014); y 3. Archivo TMX: AHRA-PUCP (Catálogo completo en línea, diciembre 2014).

¹⁷⁰ Rebeca Carrión encabeza la lista, en el siguiente nivel se encuentran, por orden de frecuencia: Mejía/Espejo, en el tercer nivel y ordenados por frecuencia están Rojas / Ponce / Huapaya / Ccosi / Carrera, sus principales ilustradores, los artistas estudiados en la presente investigación.

| Colaborador <i>Seudónimo</i> | Fecha de nacimiento y muerte : | Funciones desempeñadas: | Signaturas en que colaboran por Archivo : | Información adicional: |
|-------------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Carmela Barrios | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas, Caja 21-cuadernillo 26-folios 3539-3547-momia 410. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-2728 | |
| Pablo Pedro Carrera Mendoza | (1920-96). | Ilustrador, fotógrafo, auxiliar. | MNAAH:AT-104, 186, 246, 521, 942, 1134 (1944), 1177 (1945), 1194. MAA-UNMSM: Grupo Paracas-Caja 41-cuadernillo 18-folios 8279-8329 (1943), Grupo Pachacamac-Bulto 15-Folder 1-folios 1-14. Grupo Lima: Paquete 3-Folder 9-folios 463-50, Paquete 4"C"-folios 1501-1537. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1240,1921(29.12.1943/10.8.1945) | |
| Rosa María Carrión Cachot de Rojas | (1917-49). | Ilustradora, auxiliar. | MNAAH: AT-151, 216, 231, 247, 1104, 1114, 1117, 1120, 1125, 1129. MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 5-cuadernillo 3-folios 999-1027, Caja 46-cuadernillo 7-folios 9048-9052. Grupo Nasca-Caja 7- Folder 15- folios 2564-2599. Grupo Chanka: Caja 3-Folder 8-folios 421-489. Grupo Chimú-Paquete 3-Folder 12-folios 1717-1727. Grupo Sechín-Marañón: Bulto 10-cuadernillo 3-folios 1303-1324. AHRA-PUCP:: Dibujos y Postales: TMX-2041,2,3, 2050,2647, 2676, 2677, 2683(10.10.1941/10, 11.1941/1.4.1942/18, 22.2.1943/3, 5, 6,10.3.1943/18.5.1943/2.6.1943/27.8 .1943) | El código 1117 es una pintura en tela por ella y Pedro Rojas, de 324,5 x 110 cm. Realizada en 1944. |
| José Casafranca Noriega | Ilustrador, auxiliar. | | MNAAH:AT-230, 243,480 MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 51-folio 10070-10221. AHRA-PUCP:: Dibujos y Postales: TMX-2736 | Colaboró en excavaciones en Chancay bajo auspicio del Instituto Científico Alemán por R.M. N° 17860, del 15.9.1961. |
| Augusto Cáter A. | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 4-cuadernillo 14-folio 914-919-momia | |

| | | | |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | | 89-especie 26, Caja 8-cuadernillo 11-folios 1240-1244, momia 978-especie 28. |
| | | | AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1268,2705 (9.3.1943) |
| Félix Caycho Q. | Otros, dibujante. | | MNAAH: AT 186, 1131, 1166 MAA-UNMSM: Grupo Sechín-Bulto 5 JCT IX 6.3: 64 dibujos a tinta (negros), 12 láminas de monolitos, 1937. AHRA-PUCP: Fechas posteriores a muerte Tello |
| Luis Ccosi Salas | (1910-2003). | Maquetista, escultor, ilustrador, auxiliar. | MNAAH:AT-118,146,245, 246,457, 1240 MAA-UNMSM: Grupo Pachacamac-B11 P.1 JCT X11.3-Libreta de campo III-folios 1-157. Grupo Vilkamayo-Paquete 1-Libreta de campo 1-folios 1-159. Grupo Lima-Paquete 4C-folios 1327-1348. Grupo Tambo Colorado-JCT XII 86.1-Libreta de campo I-folios 1-93. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-0704, 1071, 1074 (6.1946) |
| Evaristo Lizardo Chumpitaz Cuya | (14.10.1924) Aparece en los registros RENIEC con DNI n°07929379. | Ilustrador, auxiliar. | MNAAH: AT-146, 186 MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 33-cuadernillo 1(D)-folios 5922-5928. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1264 (16.4.1946) |
| Pastor Enciso P. | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 33-cuadernillo 2A y 2B, folio 5926. Grupo Paracas-Caja 33-cuadernillo 15-folio 6100-6101. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1232, 1234, 1261, 1664, 1683 (1942) |
| Irma Falconi | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 47-cuadernillo 8(B)-folios 9096-9154. Grupo Chavín-Bulto 52 JCT XI 52.2-Folder 2-folios 413-442. Grupo Nasca-Caja 6-Folder V-folios 2326-2368-momia 624. Grupo Pachacamac-Bulto 22 JCT X 15.5-Folder 5-folios 1-64. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1263, 1278, 1349, 1671, 2633 (15.10.1943/4.11.1943/26.11.1943/2.1944/14.10.1944) |
| Genaro Farfán Garate | Otros, dibujante. | | MNAAH: AT-074, 075, 076, 341, 1302 MAA-UNMSM: Grupo Vilkamayo: Paquete 2-Libreta 11-folios 1-20. AHRA-PUCP: - - |
| Elena (de) Ferreyros | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Chanka: Caja 8-Folder (no especificado)-folios 1121-1135. Grupo Chimú-Paquete 4-cuadernillo 3E-folios 2336-2638. |

| | | | |
|--------------------------------------------------------|--------------------------------|-------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | | Grupo Paracas-Caja 3 ^a -cuadernillo 25-folio 641: 1 calco de Momia 318-especie 15c. AHRA-PUCP:: Dibujos y Postales: TMX-1017, 1232,1266, 1345,1677, 2633 (1931/12.1938/6,7,11-15, 30.11.1941/14.1.6.2.1942) |
| Esperanza Galdo de Cárdenas R. | Otros, mecanógrafa, dibujante. | | MNAAH: AT-1131, 1302 MAA-UNMSM: Grupo Chanka: Caja 3-Folder 8-folios 421-489. Grupo Pachacamac-Bulto 22-Folder 5-folios 1-64. Grupo Paracas-Caja12-cuadernillo 2B-folios 1753-1771. AHRA-PUCP:: TMX-2657,8, 2729,2747a (1942/1.2, 2.11.1943) |
| Alejandro González Trujillo <i>Apu-Rimak</i> | (1900-85). | Ilustrador. | MNAAH: AT-231 (atribuido), 1129 (1934), 1238 (1935) MAA-UNMSM: Grupo Chanka-Caja 8-Folder 16-folios 990-997. Grupo Nasca: Caja 77 ^a -Folder 4-folios 3271-3285. Caja B77a-Folder 7- folios 3304-3305.Caja B77b-Folder 14-folios 3369-3394. Caja B78b-Folder 10-folios 3546-3552. Grupo Paracas-Caja 8-cuadernillo 4-folios 1219-1227-momia 378. AHRA-PUCP: Catálogo no especifica fecha para ninguna de las signaturas encontradas. |
| Marino Gonzáles | Otros, auxiliar, dibujante. | | MNAAH: AT-034-36, 039, 040, 042 MAA-UNMSM: Grupo Chavín: Bulto 53-Folder 6-Folios 458-506 (1941). AHRA-PUCP: - - Trabajó en el Taller de Maqueta y Escultura como se atestigua en el texto mecanografiado por Ccosi en honor a Tello a 31 años de su fallecimiento. |
| Augusto Guzmán P. | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 3 ^a -cuadernillo 1-folios 450-453; Caja 3b-cuadernillo 3-folios 652-657-manto 323-especie 5; Caja 9-cuadernillo 5-folios 1314-1317-momia 421- especie 81; Caja 17-cuadernillo 30-folios 2979-2982-momia 319-especie 110; Caja 19-folios 3199-3201; Caja 23-folios 3725-3729-momia 38. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1274,2668, 2703,2709 (1942/4,12,18.3.1943) |
| Víctor Hidalgo | Otros, dibujante. | | MNAAH: AT-249,1166 |

| | | | |
|---------------------------------------------------|-------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | | MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 51-folios 10070-10221 |
| | | | AHRA-PUCP:: Dibujos y Postales: TMX-1232 (1926) |
| Cirilo Huapaya Manco <i>Manco Cápac</i> | (1911-86). | Ilustrador, fotógrafo, jefe de excavación, jefe de disección, auxiliar. | MNAAH:AT-123, 171, 229, 249, 1240,1277,1292, 1306, 1130, 1215 |
| | | | MAA-UNMSM: Grupo Pachacamac: Bulto 11 B11 P.1 JCT X 11.6- Libreta de campo VI-folios 1-84. Grupo Pachacamac B14 P.4 JCT. X 14.15- Libreta de campo XXIII-folios 1-58. Grupo Paracas: Caja 3ª-folios 483-6: calco momia 258-especie 5; Caja 3b-folio 770-calco momia 364-esp.2; Caja 3b-cuadernillo 19-folios 802-804-momia 401; Caja 17-cuadernillo 20-folios 2941-2945-momia 319-especie 54; Caja 17-cuadernillo 21-folios 2946-2956-momia 319-especie 55. Grupo Lima: Paquete 3-Cuaderno de campo A-folios 660-747; Paquete 4-"D"-folios 1349-1362. Grupo Tambo Colorado JCT XII 86.5-Libreta de campo V-folios 203-245. Grupo Vilkamayo- Paquete 1- Libreta de campo 1-folios 1-150. |
| | | | El pseudónimo señalado aparece en: MAA-UNMSM: Grupo Vilkamayo: Bulto 5-Cuaderno 1-Folio 32, escrito por Toribio Mejía Xesspe. |
| | | | AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1264, 2372, 2682 (3.8,8.9.1945) |
| Antonio Hurtado | Otros, dibujante. | | MNAAH: AT-107, 109 |
| | | | MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 50-Cuadernillo1-Folios 9764-96 |

| | | |
|----------------------|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | (11.1927). Grupo Nasca: Paquete 8-Folio 3202. |
| | | AHRA-PUCP: Cuadernos de notas y de campo: TMX-0655 (1925) |
| María Hurtado | E. Otros, dibujante. | MNAAH: AT-1155 (15.12.1943), 1112,1212,1354,1361 |
| | | MAA-UNMSM: Grupo Chavín: Bulto 53 JCT XI 53.17-Folder 17-folios 923-954 excepto 934 y 935; Bulto 55 JCT XI 55.4-Legajo 3-folios 1916-1938. Grupo Chimú-Paquete 4-cuadernillo 10B-folios 2071-2096. Grupo Nasca-Caja B77a-Folder 1-folios 3219-3246. Grupo Pachacamac- Bulto 16-Folder (no especificado)-folios 1-26. Grupo Paracas-Caja 44-cuadernillo 20-folios 8681-8724; Caja 45-folio 8915-8957. Grupo Sechín-Bulto 5 JCT IX 6.2-Folio 3071. |
| | | AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1231, 1232,1241, 1243, 1665, 1666, 2288, 2647,2658, 2677, 2685 (3-25.8.1939/6,9.10, 19.11, 22,23.12.1941/5,6, 25.6.1942 /28.9.1942/19.10.1942/2.3, 8.9.1943) |
| Iris Jiménez | Otros, dibujante. | MNAAH: - - |
| | | MAA-UNMSM: Grupo Paracas-Caja 5-cuadernillo 3-folios 999-1027-momia 243 especies 17, 20, 34, 39 y 44. |
| | | AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1266,2701 (24.11.1942 / 7.2.1943) |
| José Jiménez O. | Arqueólogo, auxiliar, dibujante. | MNAAH: AT-1203 |
| | | MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 3B-folios 807-811-momia 401 especie 38; Caja 5-cuadernillo 4-folios 1063-1068-momia 243 especie 26; Caja 8-cuadernillo 14-folios 1254-1257-momia 378 especie 58. |
| | | AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-2655, 2656, 2694, 2701,2704 (1941/8,27.2, 3,6.3.1943) |
| | | Es autor de varias firmas conservadas en la carpeta "Recortes periodísticos", con firma TMX-1436: artículos escritos en 1955 para <i>El Comercio</i> . En su mayoría versan sobre lingüística. Hay otros, escritos por un posible familiar: Arturo Jiménez, aparecidos en el periódico <i>Trilce</i> , y |

| | | |
|--------------------------------------------|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | escritos entre 1951-8 que se refieren a instrumentos musicales del Perú antiguo. Fue decano de la Facultad de letras de la UNMSM en 1947, según TMX-0853 de Cuadernos de notas y de campo, AHRA-PUCP. |
| Angélica Juscamaita Pineda viuda de Espejo | Otros, dibujante. | MNAAH: AT-1203 |
| | | MAA-UNMSM: Grupo Pachacamac: Bulto 15- Folder 12-folios 238-243; Bulto 17-Folder 5-folios 1-4 y 15-36. |
| | | AHRA-PUCP: Esposa de Julio Víctor Espejo Núñez, según partida de defunción N°78 del consejo distrital de Pueblo Libre. Hay dos cartas de Jorge Juscamaita, posible pariente de Angélica, enviadas a Mejía, la primera desde Montevideo el 21 de junio de 1973 (signatura TMX-2067), la segunda de Lima el 28 de enero de 1975 (TMX-2134). |
| *Gabriela Lavado N. /Graciela Lavado H. | Otros, dibujante | MNAAH:AT-186, 1170 |
| | | MAA-UNMSM: - - |
| | | AHRA-PUCP: 1238,9, 1665, 1685, 2282, 2307, 2677, 2698 (14, 16, 22.7,6,7.8.1947) |
| Gastón Marticorena A. | Otros, dibujante. | MNAAH: Catálogos no especifican dibujo para ninguno de los códigos escritos. |
| | | MAA-UNMSM: Grupo Lima-Paquete 4-folios 1566-1633. Grupo Nasca-Caja B77a: Folder 2-folios 3247-3256; Folder 6-folios 3297-3303; Folder 11-folios 3326-3341. |
| | | AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1284 (9.1945) |

| | | | |
|-----------------------------------------------------------|--------------|--------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Miguel Núñez | J. | Ilustrador, auxiliar. | MNAAHP: - - MAA-UNMSM: Grupo Chimú-Paquete 4: cuadernillo 2-folios 1904-1930; cuadernillo 10B-folios 2071-2096. AHRA-PUCP: - - |
| Hernán Segundo Ponce Sánchez <i>Yaro Willka</i> | (1915-59). | Ilustrador, dibujante, auxiliar. | MNAAH: AT-1119, 1128 MAA-UNMSM: Grupo Chanka-Caja 2-folios 196-199. Grupo Chavín- Bulto 52 JCT XI 52.1-Folder 1-folios 381-410. Grupo Nasca-Caja B77a-Folder 13-folios 3351-3368. Grupo Sechín-Bulto 1-Libreta de campo V-N2-folios 428-525. Grupo Tambo Colorado JCT XII 86.3-Libreta de campo 3-folios 118-195. Grupo Vilkamayo-Paquete 1-Libreta de campo V-folios 1-104. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1245, 2050 (15.11.1942 / 25.8.1943) |
| Aquiles Ralli Cupani | (1925-2010). | Ilustrador, auxiliar. | MNAAH: AT-059, 1071, 1361 (26.11.45), 1363 MAA-UNMSM: Grupo Lima-Paquete 4-folios 1566-1633. Grupo Paracas: Caja 4-cuadernillo 26-folios 972-976-momia 89 especie 49; Caja 17-cuadernillo 14-folios 2919-2923. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1232, 1237, 1241, 1677,2706,2738 (1943/1946/1947) |
| Ricardo Robles ¿Dextre? | ¿1909-90? | Ilustrador, auxiliar. | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Chavín-Bulto 54 JCT XI 54.3-Folder 3-folios 1227-1245. Grupo Nasca: Caja 7-Folder 14-folios 2550-2563; Caja 11-Folder 3-folios 3180-3182. Grupo Paracas: Caja 6-cuadernillo 3-folios 1109-1114-momia 217 especie "D"; Caja 11-cuadernillo 6-folios 1679-1701. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1240, 1679 (1930) |
| Pedro Florentino Rojas Ponce <i>Wari Willka</i> | (1913-2008). | Ilustrador, fotógrafo, dibujante, auxiliar | MNAAH: AT-216,231,266,1212, 1220, 1079, 1101, 1126, 1166 MAA-UNMSM: Grupo Chavín-Bulto 54 JCT XI 54.10-Folder 10-folios 1530-1599. Grupo Chimú-paquete 4-cuadernillo 2-folios 1904-1930. Grupo Lima-paquete 3-Folder A-folios 936-963. Grupo Nasca- Caja B79a – Folder 1-folios 3606-3667. Grupo Paracas-Caja 30-cuadernillo 14-folios 5418-5429. Grupo Sechín-Bulto 1-Libreta de campo 3-folios 277-427. Grupo Vilkamayo-Paquete 1-Libreta de campo 1-folios 1-150. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1281.2608, 2261, 2608,2740, 2759 (1937/1.1942/1944/1946) |
| | | Escultor, dibujante, auxiliar. | MNAAH: - - |

| | | | |
|----------------------------------------------------------|-------------------|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Manuel Sánchez | | | MAUNMSM: Grupo Paracas- Caja 14 parte 4-folios 2046-2062. AHRA-PUCP: - - |
| María Agripina Santillán Oliva | Otros, dibujante. | | MNAAH: AT-1354 (5 junio 1939) MAA-UNMSM: Grupo Paracas-Caja 3ª-folios 483-486. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-2650 (20.2.1942) |
| Rosa Silva Santisteban | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 3B: folios 781-784- momia 392-especie 38. Caja 4: cuadernillo 8-folio 905; cuadernillo 13-folio 914. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1266, 2043,2634, 2652,2662, 2664 (10.1941/1942/1943) |
| R. Silva N. | Otros, dibujante. | | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Lima: Paquete 2-JCT-XV-23-Folder 2-Folio 234-lámina XIV. AHRA-PUCP: - - |
| Sabino Canales Casares <i>Sabino Springett</i> | (1913-2006). | Ilustrador, dibujante, auxiliar. | MNAAH: AT-1135, 1165, 1361 MAA-UNMSM: - - AHRA-PUCP: - - |
| Carmen Tipacti Robles | Otros, dibujante. | | MNAAH: AT-1296 MAA-UNMSM: Grupo Huaylas-Caja 14-folios 451-458. Grupo Nasca-Caja B79b-folios 3748-3761. Grupo Paracas: Caja 8-cuadernillo 17-folios 1260-1278; Caja 14 parte 3-folios 1984-2045. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-2607 |
| Pedro Francisco Ulloa | Ilustrador. | | MNAAH: Catálogos no especifican dibujo para ninguno de los códigos escritos. MAA-UNMSM: Catálogos no especifican fecha para ninguno de los códigos publicados. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-2607 (1920) Aparecen en el Archivo Mejía-Xesspe las firmas y las firmas de las vistas panorámicas de las ruinas de Cerro Colorado, Wari Kayan (A) y de Arena Blanca (B), de 1925 y 1926 (2402) elaboradas por Manuel Ulloa. |
| M. ¿Manuel? Valera Sayán | Otros, dibujante. | | MNAAH: AT-1204 (1945) MAA-UNMSM: Grupo Chimú-Paquete 4-cuadernillo 10B-folios |

| | | |
|----------------------|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | 2071-2096. Grupo Paracas-Caja 12-cuadernillo 2B-folios 1753-1771. AHRA-PUCP: - - |
| E. (de) Villar | Otros, dibujante. | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 5-cuadernillo 3-folios 999-1027-momia 243; Caja 18-folios 3071-3078- momia 382 especie 7. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1266, 1691, 2652, 2748, 2748 ^a ,2749 ^a ,b, 2750, 2751c, 2752b (16.12.1942/3.3.1943) |
| Greta ¿de? Verneuil | Otros, dibujante. | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 3B-folio 865-momia 438-especie 24; Caja 5-cuadernillo 4-folios 1028-162-momia 243-especie 4; -Caja 8-cuadernillo 17-folios 1260-1278-momia 378: especies 7, 8, 17, 18, 27, 28, 29, 32, 34 y 60. AHRA-PUCP: Dibujos y Postales: TMX-1266,7, 2632, 2684,2694, 2737 (20,30.11.1942/3,12,16.12.1942) |
| Jorge Zegarra Galdós | Otros, dibujante. | MNAAH: AT-051,186,196, 1132, 1224 MAA-UNMSM: - - AHRA-PUCP: Catálogo no específica fecha para firmas publicadas. |
| A. Zevallos | Otros, dibujante. | MNAAH: - - MAA-UNMSM: Grupo Paracas: Caja 5-cuadernillo 7-folios 1081-1091-momia 243 especie 31; Caja 17-cuadernillo 18-folios 2935-2938-momia 319-especie 48. AHRA-PUCP: - - |

Anexo 2: Entrevistas a familiares y legatarios

Pablo Pedro Carrera Mendoza: 13.1.16: Entrevista a Nora, Eduardo y Julia Carrera Revilla.

1. *¿Dónde y en qué fecha nace su padre?:* Nuestro padre nació un 18 de junio de 1920, en la ciudad de Huamanga, departamento de Ayacucho.

2. *¿Dónde siguió estudios de primaria y secundaria?:* No recordamos dónde cursó la primaria, fue en su tierra. Su secundaria la hizo en el “Guadalupe”, en Alfonso Ugarte.

3. *¿Qué estudios superiores realizó y cuándo los concluye?:* Fue a la Escuela de bellas artes. Acabó a fines de diciembre de 1942.

4. *¿Cuáles fueron los diplomas, certificados, títulos grados académicos obtenidos?:* Se graduó de profesor de arte [Comparten la documentación, información incorporada ya].

5. *¿Quiénes fueron sus profesores, docentes, figuras referenciales, modelos a seguir en el campo profesional?:* Sabogal. También fue su profesora la señora Codesido. Eduardo: ¿Figura referencial? Hablaba constantemente de Tello. Julia: Si, hasta el final habló de él. Eduardo: El doctor Tello fue el padrino de bodas.

6. *¿En qué campos y/o actividades se desempeñó antes de iniciar labores con Julio C. Tello?:* Nora: según sabemos él comenzó con Tello. Yo: Lo presentó Hernán Ponce, ¿verdad?, eso lo tengo apuntado de la vez anterior. Eduardo: Si, creo que él fue. Nora: también pudo ser el señor Ccosi porque eran amigos con papá, fue él quien donó la escultura del parque [Fig.21].

7. *¿En qué año empieza a trabajar junto al Dr. Tello?:* Yo: Ustedes me habían dicho la vez anterior que fue en 1943. Nora: Si, si fue en ese año.

8. *¿Cuáles fueron las principales actividades, investigaciones, viajes, expediciones, proyectos y obras realizadas junto a Tello?:* Nora: una de sus principales expediciones fue a Kuntur Wasi. Yo: ¿Alguna otra? Eduardo: cuando fueron a Chavín de Huántar.

9. *¿Cuáles sus actividades, sucesos, y/o desarrollos tras el fallecimiento del arqueólogo?:* Nora: Papá se dedicó a la docencia. Fue profesor en el “María Parado de Bellido”, años.

10. *¿Algún adicional que quieran agregar o compartir?:* No. Yo: En la entrevista de junio 2014 nos comentaron algunos datos que esta vez no fueron tratados. Por ejemplo dijeron que su primer trabajo para Tello había sido en las tumbas de Pachacamac. Que trabajó para el Museo de Antropología hasta su jubilación, compartieron dos certificaciones en relación a su trabajo como docente [la información sobre éstas ha sido incluida en la tesis]. Que falleció el 16 de febrero de 1996 a causa de insuficiencia cardiaca. Que fue cercano a los ilustradores Ccosi y Huapaya.

Luis Ccosi Salas: 15.1.15: Entrevista a Luis Ccosi Quispe, Ángela Ccosi y Alberto Stapefeld.

1. *¿Dónde y en qué fecha nace su Padre/Tío?:* Luis: Mi papá nació en Mañazo-Puno un 11 de marzo de 1910. (El Sr. Luis Ccosi hijo nos mostró un Diario por Ccosi padre, signado como el N° 13 y realizado entre el 1° de enero de 1981 y el 29 de marzo de 1982. En él figuran nombres, fechas de nacimiento y defunción de sus padres e hijos: Basilio Ccosi Villalta (14 junio 1868-23 octubre 1934) y Filomena Salas Ríos (6 de julio 1890 - 15 de noviembre 1965).

2. *¿Dónde siguió estudios de primaria y secundaria?:* Luis: Vino a Lima para realizar primaria y secundaria. Ángela: Estudio elemental en la escuela fiscal N°4307 y secundaria en el “Colegio Peruano” del ingeniero Haro.

3. *¿Qué estudios superiores realizó y cuándo los concluye?:* Luis: Fue matriculado de dieciséis años en la escuela de dibujo “Concha”. Después ingresó y fue aceptado en la Escuela de Artes y Oficios. Ángela: Eso por 1930. [Yo: En la entrevista anterior Luis comentó que fue alumno de Artemio Ocaña Bejarano y Luis Agurto, y entre la documentación que nos fue compartida figuran fotografías de Ccosi en un agasajo al primero. Tras ello entró a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Habría concluido estudios en 1944].

4. *¿Cuáles fueron los diplomas, certificados, títulos, y/o grados académicos obtenidos?:* [Yo: No los tenían disponibles pero se nos informó nuevamente algunos datos que adjuntamos en la última pregunta (N°10). Sabemos por su actividad posterior que Ccosi era especialista en escultura y revisamos en 2014 los dos volúmenes del *Diccionario biográfico del Perú contemporáneo: siglo XX* de Milla Batres, a través de este medio sabemos que recibió reconocimientos]. En la entrevista nos

comparten un Diploma otorgado el 11 de abril de 2002 por el MNAAHP y el Instituto Nacional de Cultura INC, donde se elogia su “abnegado trabajo bajo la dirección del Dr. Julio C. Tello (...)”.

5. *¿Quiénes fueron sus profesores, docentes, figuras referenciales, modelos a seguir en el campo profesional?:* Luis: los profesores Ocaña y Agurto. También Germán Suárez Vértiz [(1897-1975)].

Ángela: Y también el doctor Tello. Yo: ¿alguno más? Luis y Ángela: No, que sepamos.

6. *¿En qué campos y/o actividades se desempeñó antes de iniciar labores con Julio C. Tello?:* Yo: por la entrevista de mayo de 2014 pudimos informarnos de su desempeño previo para los Larco Herrera en su Hacienda de Chiclín (1936-9).

7. *¿En qué año empieza a trabajar junto al Dr. Tello?:* Ángela: como hemos visto eso habrá sido cuando acabo en bellas artes, ósea por el 1944. [Yo: En la entrevista de mayo de 2014 se afirmó que habría sido en 1939, consideramos esta fecha correcta por un dato recibido de diferentes personas: que fue Pablo Carrera el último en ingresar, en 1943].

8. *¿Cuáles fueron las principales actividades, investigaciones, viajes, expediciones, proyectos y obras realizadas junto a Tello?:* Luis: él era devoto del profesor Tello. Ángela: era el director del Taller de Maqueta del museo. Realizó la maqueta de Cerro Blanco, que estaba a la entrada del Museo [actual MNAAHP]. Luis: Y la de Machu Picchu. Lo acompañaba en sus viajes. Fue con él a la expedición Chavín de Huántar. [Por la documentación compartida en esta segunda entrevista puede afirmarse su elaboración o participación así mismo en las maquetas de Wiñay Wayna, Tambo Colorado, Templos de Chincha, Pachacamac y Paramonga. Elaboró también obras en gran formato sobre Mateo Salado, Naylamp, y Obrajillo, entre otras].

9. *¿Cuáles sus actividades, sucesos, desarrollos tras el fallecimiento del arqueólogo?:* [Yo: en esta segunda entrevista omitimos esta pregunta debido a que en la primera –realizada en mayo de 2014– los entrevistados brindaron varios datos, algunos de los cuales por su diversidad adjuntamos en la siguiente pregunta]. (...) se desempeñó para el Museo de la Cultura Peruana, hasta su jubilación en 30.11.1977, trabajó en un Proyecto Arqueológico para la Universidad Federico Villareal (Milla: 1986) desarrollando réplicas del Lanzón Chavín y la Estela Raimondi. Que recibió reconocimiento por sus trabajos sobre la ciudadela de Machu Picchu bajo Resolución Ministerial N°5165 de 27 de abril de 1959, y seis días antes, el sábado 22 de abril de 1959 apareció un artículo en *El Comercio* que

anunciaba el lanzamiento de un folleto de grabados de Luis Ccosi comentados por el Dr. Manuel Chávez Ballón [se posee copia de éste artículo obsequiado por la familia Carrera]. Su trabajo en la maqueta de Machu Picchu fue de los más importantes de su carrera, Luis Ccosi Quispe posee numerosos bocetos al respecto, y la maqueta se encontraba aún a inicios de 2016 accesible a los visitantes del MNAHP. Recibió reconocimiento por su participación en la exposición de arte peruano en París (R.M N° 5616 del 30 de abril de 1959), y la elaboración de la *Guía arqueológica de Lima* (R.M N° 1729 de 22 de octubre de 1960).

10. *¿Algún adicional que quieran agregar o compartir?:* [Yo: Algunos datos compartidos previamente fueron su compromiso con María Mercedes Quispe Villanueva, con quien contrajo nupcias ese año 1939 en la Municipalidad de Pueblo Libre y con quien tuvieron cuatro hijos, consecutivamente: Luisa Mercedes, Luis Ángel, Jorge Luis y Juan Luis. Que cuando trabajó para el MNCP durante la dirección de Martha Hildebrant ésta lo “sancionó” enviándolo al Cuzco. Sus dibujos y maquetas fueron publicados en *El Comercio* principalmente en las ediciones vespertinas, ilustrando artículos del Dr. Hermann Buse de la Guerra y otros trabajos suyos han sido comentados en la *Enciclopedia biográfica Pintores y Escultores peruanos contemporáneos* editada por Juan Mejía Baca (Chiclayo 1912-1991 Lima) quien fuera director de la Biblioteca Nacional en 1986, y gestionase la creación de la nueva sede en el distrito de San Borja (Kauffmann Doig: *Perú Arqueológico*), en *Guía de Pachacamac* de Manuel Ugarte Eléspuru, y *Los antiguos peruanos* de Mario Florián. Realizó una exposición individual titulada “Expresiones Históricas” en la Galería de Artes Plásticas (Calle Palacio N°260), auspiciada por la Sociedad de Bellas Artes del Perú y realizada del 23 al 31 de octubre de 1944, la cual podía visitarse de 11 a 13 horas y de 17 a 20 horas. En ella presentó 98 obras divididas en tres grupos: interpretaciones arqueológicas, interpretaciones costumbristas e interpretaciones universales, de éstas el mayor grupo con gran diferencia numérica es el primero.].

Cirilo Huapaya Manco: 18.1.16: Entrevista a Blanca, Pedro y Alejandro Huapaya Cabrera.

1. *¿Dónde y en qué fecha nace su Padre?:* Blanca: nuestro padre nació en Mala, cerca de Cañete, en el año 1911. Yo: ¿Qué día? Alejandro: fue el 11 de julio.

2. *¿Dónde siguió estudios de primaria y secundaria?:* [Información no proporcionada].

3. *¿Qué estudios superiores realizó y cuándo los concluye?:* sus estudios superiores los realizó en Bellas Artes, entre 1932 y 1937.
4. *¿Cuáles fueron los diplomas, certificados, títulos grados académicos obtenidos?:* Blanca: No conservamos. Fíjese en lo que escribió esta señorita... [Sandra Téllez Cabrejos, anteriormente, en comunicaciones electrónicas los hermanos Huapaya nos alcanzaron un artículo en 2003 (...) egresó como profesor de artes plásticas por Resolución Ministerial N° 3797, de 1938. Hay varios datos puntuales en que su investigación -aparentemente basada en la revisión de archivos del AHRA- se ha empleado en esta tesis, vinculados a la actividad que sostuvo Huapaya con Josefina Ramos de Cox y la PUCP].
5. *¿Quiénes fueron sus profesores, docentes, figuras referenciales, modelos a seguir en el campo profesional?:* Blanca: Tuvo varios, uno de ellos Tello. [No supieron brindar más información].
6. *¿En qué campos y/o actividades se desempeñó antes de iniciar labores con Julio C. Tello?:* Blanca: [Información no proporcionada].
7. *¿En qué año empieza a trabajar junto al Dr. Tello?:* Alejandro: según lo que llegó a averiguar la señorita [Téllez] 1940. [Huapaya habría ingresado al Museo Nacional de Antropología y Arqueología por R. Ministerial N° 1713, donde fue nombrado dibujante-cartógrafo por R. S. N°797-541 y reparador por R. M N° 5010].
8. *¿Cuáles fueron las principales actividades, investigaciones, viajes, expediciones, proyectos y obras realizadas junto a Tello?:* Alejandro: Como usted ha comentado, fue nuestro padre el que más aprendió de Tello [en base a esta investigación se sostiene que Huapaya fue, de entre los artistas estudiados, el que más aprendizajes arqueológicos desarrolló]. Blanca: Fue fundamental en Chavín, y en estas expediciones que organizaban de fuera, y con “san marcos”.
9. *¿Cuáles sus actividades, sucesos, desarrollos tras fallecimiento del arqueólogo?:* [Yo: En base a información recopilada y reuniones anteriores: participó en Kuntur Wasi bajo dirección de Rebeca Carrión, y de forma independiente desde 1955. También colaboró con el Dr. Seiichi Izumi en sus tres expediciones andinas (1960, 1963, 1968). Formó parte del grupo de investigación dirigido por Josefina Ramos de Cox (1927-74) con quien estableció contacto a raíz de su actividad como

cooperativista, perteneció a la cooperativa ASINCOOP. Participó en el Proyecto de investigación sobre los asentamientos de pescadores del macizo Illescas, que contó con apoyo de la Fundación Volkswagen de Alemania Federal de Hanover en convenio con la PUCP, desarrollado en la costa central y sur. Con el Sr. Lorenzo Roselló Truel investigó las líneas de Canto Grande. Trabajó para la marina de guerra del Perú según afirmaron sus hijos en comunicación telefónica anterior].

10. *¿Algún adicional que quieran agregar o compartir?:* [Yo: se informó también de la unión con Blanca Nieves Cabrera Ajalcuña con quien desarrollaron familia en la Urbanización “Arco Iris” gestionada por él y de la cual fue presidente. Tuvieron en orden cronológico los siguientes hijos: Alsira Nancy, Blanca Nina, Alejandro Héctor y Pedro Antonio, muriendo la hermana mayor].

Hernán Segundo Ponce Sánchez: 9.1.16: Entrevista a Jesús Ponce S. y Jesús Ponce B.

1. *¿Dónde y en qué fecha nace su Hermano/Tío?:* Jesús Ponce Bravo (hijo): Mi tío nace en San Jerónimo- Huancayo el 26 de agosto de 1915. Sus padres fueron Jesús Ponce Martínez y Natalia Sánchez Zárate, originarios de Apata y San Jerónimo respectivamente. Jesús Ponce Sánchez (padre): Pasó su infancia en Concepción, estando la vivienda familiar que compartió con sus nueve hermanos en la esquina del jirón 9 de Julio y jirón Bolívar, frente a la plaza de armas.

2. *¿Dónde siguió estudios de primaria y secundaria?:* Jesús hijo: Estudio primaria en la escuela fiscal de su ciudad natal, y la secundaria en el colegio nacional Nuestra señora de Guadalupe, en Lima [Al respecto puede revisarse un artículo de Fernando Valladares Bravo en el diario *Expreso* del 2 de diciembre de 2002].

3. *¿Qué estudios superiores realizó y cuándo los concluye?:* Jesús hijo: Realizó sus estudios superiores en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Yo: *¿En qué fechas?* Jesús hijo: nos parece que entre 1936 y 1942. Jesús padre: Si, terminé en 1942. Me acerqué a Bellas Artes a solicitar ese documento, usted recordará que se lo mostramos [Jesús Ponce Sánchez nos mostró una constancia en atención al Expediente N° 0543-2002-ENSABAP de 31 de enero de 2002].

4. *¿Cuáles fueron los diplomas, certificados, títulos grados académicos obtenidos?:* [No brindaron información específica].

5. *¿Quiénes fueron sus profesores, docentes, figuras referenciales, modelos a seguir en el campo profesional?:* Jesús padre: Hernán estudió en tiempos de Sabogal. *¿Quiénes fueron sus profesores o modelos a seguir?* Jesús hijo: Yo creo que sentía aprecio o respeto por Tello. Yo: Claro, pero ¿saben de alguna otra persona ilustre, profesor, no sé...que haya sido para él como un referente? A quien él haya admirado. Jesús hijo: Bueno él hablaba de Sabogal, de los indigenistas. Pero también sabía mucho de los artistas modernos, de Picasso, van Gogh, Cezánne, de Monet, y de todos los impresionistas, le gustaba mantenerse informado.

6. *¿En qué campos y/o actividades se desempeñó antes de iniciar labores con Julio C. Tello?:* Jesús hijo: desde que sale de bellas artes comienza con Tello. Los presentó Pedro Rojas, con quienes eran amigos, y que después forman este grupo... [Yo: el Grupo Waman Poma, donde serán Yaro Willka y Wari Willka] claro.

7. *¿En qué año empieza a trabajar junto al Dr. Tello?:* [Jesús Ponce Bravo compartió mediante comunicación electrónica del 15.10.2015, un registro del Diario de notas de Ponce, p. 233, en la que figura también su fecha de partida. Siendo su ingreso el 4 de mayo de 1936 y su salida el 11 de mayo de 1944].

8. *¿Cuáles fueron las principales actividades, investigaciones, viajes, expediciones, proyectos y obras realizadas junto a Tello?:* Jesús padre: (...) ellos se recorrieron todo el país. Jesús hijo: Yo pienso que dos destacables serían la de Huiñay Huayna y la de Chavín de Huántar.

9. *¿Cuáles sus actividades, sucesos, desarrollos tras fallecimiento del arqueólogo?:* [Yo: omitimos esta pregunta debido a que en la primera entrevista, realizada el 13.11.2014, y a través de varias comunicaciones electrónicas, Jesús Ponce Bravo nos compartió copiosa y diversa información acerca de desarrollos posteriores. Comentaron que se desempeñó como profesor en la unidad escolar Pedro A. Labarthe, y en el colegio Winnetka, llegando a ser subdirector del turno nocturno en este último. Fue también cronista, historiador y comerciante. Colaborando en los diarios *La Crónica* y *La voz* - entonces el principal diario de la provincia de Huancayo-, ilustró libros y escribió artículos. Entre éstos últimos Ponce Bravo destacó sus biografías sobre personajes ilustres, como Alfonso Ugarte Vernal, Leoncio Prado Gutiérrez, Daniel Alcides Carrión García y Jorge Chávez Dartnell. Otras biografías las publicó en *La Voz*, por ejemplo la de Francisco Bolognesi Cervantes

(aparecida en partes los domingos del 3 de abril al 5 de junio de 1953), otra de Jorge Chávez (del 18 de septiembre al 6 de noviembre de 1953), nuevamente Alfonso Ugarte (domingos del 9 de mayo al 11 de junio de 1954), y Leoncio Prado (domingos del 18 de junio al 4 de septiembre de 1954), así como otras de Manco Cápac (del 18 de septiembre al 13 de diciembre de 1954), Francisco Antonio de Zela y Arizaga (domingos del 24 de diciembre de 1954 al 20 de febrero de 1955) y Bruno Terreros Baldeón (domingos del 12 de junio al 11 de septiembre de 1955), obteniendo por este último artículo sobre el párroco jaujino un premio del Consejo provincial de Jauja. Su libro *50 anécdotas del sabio Tello* (1957) editado en Lima por La Universidad, 202 p. Aperturó el establecimiento comercial Noa-Noa, librería donde vendía artículos de profesión a pintores y escultores, que se ubicaba en el jirón Moquegua N° 376, funcionó por aprox. dos décadas y el cual tras el fallecimiento de Ponce fue administrado por su viuda.].

10. *¿Algún adicional que quieran agregar o compartir?:* [Yo: Están los datos matrimoniales y de defunción hallados. Ponce casó con Esther Rivera Berenguer poco antes de su deceso, en el consejo distrital de Breña el veintidós de agosto de 1959, siendo testigos Pedro Rojas y Bertha María Bedoya Rivera. En su acta de defunción, N° 1009698524, figura su fallecimiento el veintiséis de septiembre de 1959 al mediodía en jirón Washington N° 1475, con cuarenta y dos años, y en posesión de la libreta electoral: L.E N° 599611.].

Pedro Florentino Rojas Ponce: 21.1.16, 13.6.16: Entrevistas a Dorothee Rivka Rago.

1. *¿Dónde y en qué fecha nace don Pedro?:* (...) nació en Jauja, un 14 de marzo de 1913.
2. *¿Dónde siguió estudios de primaria y secundaria?:* [No brindo información relevante].
3. *¿Qué estudios superiores realizó y cuándo los concluye?:* En la ENBA entre 1933 y 1938 [Según Milla 1986, en 1932].
4. *¿Cuáles fueron los diplomas, certificados, títulos grados académicos obtenidos?:* Obtuvo diploma al terminar su carrera en 1938, y otro, de Profesor de artes plásticas en 1943, expedido el 2 de julio de 1948 con N°106.

5. *¿Quiénes fueron sus profesores, docentes, figuras referenciales, modelos a seguir en el campo profesional?:* [No brindo información relevante, fuera de mencionar a Sabogal y Codesido].

6. *¿En qué campos y/o actividades se desempeñó antes de iniciar labores con Julio C. Tello?:* (...) comenzó a trabajar en el Museo de Antropología antes de terminar sus estudios, desde 1935, si bien primero entra al [Museo de Arqueología] de San Marcos [ver Torres 2010:11].

7. *¿En qué año empieza a trabajar junto al Dr. Tello?:* Si bien él entra al Museo [de Arqueología de la Universidad San Marcos] en 1935, al año de llegar a Lima ya hizo trabajos para Tello (...) en 1934 habría empezado.

[En las siguientes preguntas Dorothee Rivka Rago no aportó información relevante].



Anexo 3

“La raza peruana y su civilización: agasajo al Dr. Julio C. Tello”, *El Comercio*, Lima, 27 de octubre de 1933, p. 5¹⁷¹.

Respecto a este extenso artículo se ha decidido no reproducirlo en su integridad, se extraen de éste los fragmentos decisivos a la comprensión del pensamiento de Tello. Se citan primero algunos fragmentos del minucioso y prolongado elogio que realizó Carlos Monge, y se señala que al final del artículo se comenta la participación oratoria de Encinas y la ejecución de “piezas musicales incaicas”.

Dr. Monge: “Su obra es grande desde el primer momento y habría que preguntarse qué kilates [sic] escondidos de la raza permite esa floración rara y magnífica de los espíritus (...) Señores yo invito a ustedes a meditar un instante en la significación educadora (...) de una raza cuya potencialidad corre por sus venas; yo invito a ustedes a meditar un momento en una mocedad indiana, errabunda a través de las mismas colinas y de los mismos desfiladeros de los Andes, donde sus antepasados discurrían dejando huella de una cultura milenaria (...) y dar asiento científico a la grandeza histórica de la raza (...) raza que nada gana con la oquedad de los augurios y para la que yo pido según las huellas pro-indigenistas de Julio Tello quien como un índice señala el derrotero: investigación científica (...) “. Tras lo cual Tello señaló en su discurso: “Señores; Corresponder como deseara a esta bondadosa manifestación de simpatía a mi persona por la clase de trabajo que realizo, es para mí muy difícil. Dudo poderlo hacer en forma que exteriorice los sentimientos que en estos momentos embargan mi espíritu. Me siento abrumado por vuestra gentileza, y no sé cómo podría agradecer, y qué podría decir, acerca del motivo de esta reunión. Cuando el que labora lo hace salvando dificultades, y su obra es lenta, sin éxito inmediato, y a menudo interrumpida por obstáculos inherentes a toda actividad dirigida hacia la prosecución de un ideal, una palabra de estímulo de los compañeros de claustro, de los discípulos y de los amigos, no puede recibirse sino con el alma henchida de gratitud, y más aún después de escuchar la palabra elocuente y cariñosa de Carlos Monge, científico eminente, que consagrará su vida a la noble tarea de conocer los misterios de la vida del habitante de nuestros Andes. Permitidme señores, que en este momento, uno de los más gratos de mi vida, me despoje de todo artificio, de todo formulismo y de todo aquello que oculta a

¹⁷¹ Ver Tello 1967: pp. 49-56.

veces las facetas más íntimas del alma, porque sólo así creo poder interpretar el verdadero significado de una manifestación como ésta. No quiero imaginarme que os congregáis aquí para premiar al colega, al investigador o al amigo por lo meritorio de su labor, porque tengo plena conciencia de la insignificancia de esta labor. Yo me imagino que sois atraídos aquí por un sentimiento de admiración por nuestro pasado y por esto os congregáis al lado de quien incidentalmente viene a representar un modo de pensar, una aspiración, a veces viva, a veces dormida de la nacionalidad, cual es, la de glorificar al país por la grandeza de su pasado. Ante todo quiero manifestar, que desde hace veinte y cinco años al estímulo ejemplar de dos grandes peruanos, dos grandes maestros, José Sebastián Barranca y Ricardo Palma, y fascinado por las primeras revelaciones que yo sorprendiera sobre la antigüedad del Perú, y a las que ha hecho alusión el doctor Monge, me propuse dedicar mi vida al estudio de la raza peruana. Desde entonces mi trabajo, aunque rudo, y muchas veces amargo ha sido siempre atractivo y absorbente; siempre un placer, nunca un dolor. En el laboratorio, en la biblioteca, en los museos que yo formé para el país, en mis correrías por el territorio del Perú y por los museos extranjeros, siempre he tenido satisfacciones que han colmado mis anhelos y que me han hecho olvidar las pequeñas dificultades y decepciones de la vida. Me siento suficientemente satisfecho con los encantos que a diario me proporciona mi propia labor. Permitidme señores, por esto, que yo declare en esta ocasión que todo esfuerzo que se haga por conocer al hombre en el Perú, todo esfuerzo que tienda a conocer su pasado y q' [sic] tienda a aprovechar de sus enseñanzas para iluminar el porvenir, es un esfuerzo que tiene en sí mismo su propia recompensa. Conocer al hombre, estudiarlo y comprenderlo, es, como dice Pierre Charron, "la verdadera ciencia y el verdadero estudio del hombre" y en un país como el nuestro que ofrece tan múltiples problemas relacionados con el estudio de su raza, es casi obligación imperiosa de todo peruano, contribuir de alguna forma a la solución de dichos problemas. Por esto, abusando de vuestra benevolencia yo me atrevo a rogaros que me dispenséis vuestra atención por breves momentos para señalar algunos asuntos relacionados con la raza peruana y su civilización, y que en mi concepto deben tomarse en cuenta cuando se trate de resolver los problemas sociales que hoy plantea nuestra realidad nacional; y para ello diré algo sobre el factor hombres en el Perú; sobre los fundamentos de su civilización; sobre las causas que determinan la desaparición de ella, y a la luz de estos hechos, valorizar las enseñanzas derivadas de los fenómenos históricos. **El Perú de hoy no ha logrado todavía comprender el misterio de su raza.**

Una reducida población de sangre y cultura europea vive sobre los despojos todavía palpitanes de otra población de sangre y cultura peruana. Ignoramos lo que es el Indio, desconocemos sus condiciones físicas y biológicas y sus cualidades intelectuales y morales y por esto es explicable que no lo comprendamos y que se halle hoy al margen de la civilización. La Historia del Perú, después de la caída del Imperio de los Incas, no es la historia global de la nación o sea de ese conjunto de personas unidas por la conciencia de grupo, por la conciencia de la nacionalidad. Es algo así como la historia monográfica de una colonia más o menos cosmopolita radicada en su territorio. No es la historia integral del país, aquella que refleja los hechos y el orden social y religioso, las costumbres y creencias, las aspiraciones e ideales de todos los peruanos a través de las edades, que es lo que forma la conciencia nacional. Nuestra propia y verdadera historia ha sido ocultada por los escombros producidos por el desmoronamiento del Imperio de los Incas y por los prejuicios de superioridad étnica o social, surgidos a raíz de este acontecimiento. Una verdadera montaña de prejuicios impide aproximarse al indio, a utilizar sus energías en beneficio del país. No es este el momento apropiado para referirme a ellos pero no resisto la tentación de señalar algunos como el alcoholismo y cocainismo, que son de los tantos mitos del criollismo, que caen al más ligero análisis crítico. Y hecho curioso, aunque parezca paradójico decirlo, no sabemos todavía a ciencia cierta qué peruanos deben ser considerados como indios. Bajo la etiqueta de indígenas se incluye a indios, mestizos y blancos proletarios, antropológicamente definidos. Los grandes centros del Perú de supuesta población indígena, son conglomerados de múltiples tonalidades raciales, y en algunos de ellos la población indígena está en minoría. Ciudades consideradas como indígenas, del interior del Perú son genuinamente españolas por sus costumbres y por su espíritu. En casi toda la Sierra, gran número de blancos proletarios descendientes legítimos de castellanos, que visten todavía indumentaria típica de los españoles de los siglos XVI y XVII son considerados como indígenas, y en cambio indígenas legítimos pudientes son considerados o se consideran como blancos. Además, la separación o división de los peruanos en grupos o clases hostiles, no tiene tampoco fundamento antropológico en el Perú; es un simple prejuicio cuyo origen se remonta sólo a la Conquista. Jurisconsultos españoles como Polo de Ondegardo y Santillán y mestizos de alma española como Garcilaso de la Vega crearon aquella utopía del Imperio socialista de los Incas, en que el Estado era todo y el pueblo nada, y en el que había una división profunda de clases, sin embargo a la luz de los conocimientos que tenemos hoy sobre la sociedad peruana, se puede afirmar que el Gobierno o

Estado aún durante el Imperio de los Incas no ejerció sino influencia muy superficial sobre las naciones (...) Este Imperio fue una gran confederación (...) Es absurdo imaginarnos que los grandes monumentos y obras de arte dejados por la raza (...) puedan ser obra de esclavos (...) El indio, dueño y señor de la tierra, gracias a su propio esfuerzo forjó esta patria que la Conquista desgraciadamente destruyó. **Además la introducción posterior de diferentes razas adulteró sustancialmente la simiente indígena.** En rigor no existe en el Perú un problema indígena o un problema de carácter étnico, sino un problema de carácter social (...) Además la supuesta inferioridad del indio no es étnica sino meramente circunstancial (...) condiciones adversas han contribuido a formar su peculiar psicología, de indiferencia, de tristeza, de decepción y de dolor. Sabe bien que sobre él pesa una montaña de prejuicios; y es víctima de un convencimiento suicida y falso de inferioridad y a la vez de un convencimiento, también suicida y falso, de impotencia ante la superioridad del que posee o aparenta poseer civilización europea. (...) Los propios indios de hoy, sus herederos legítimos, ignoran quiénes fueron y qué cosa hicieron sus antecesores. Estudiemos pues a la raza y sus obras con el mismo criterio con que un naturalista estudia una planta, un animal o una roca (...) la civilización peruana estuvo fundamentada principalmente en el desarrollo del comercio, de las vías de comunicación, del cultivo del suelo, y del aprovechamiento industrial de las materias primas del país. En las tres grandes épocas de la prehistoria del Perú se encuentran manifestaciones evidentes del desarrollo del comercio (...) También se remonta a épocas muy antiguas la construcción de vías de comunicación. Aparte de los grandes caminos (...) Incas (...) existen restos de otros caminos muy antiguos que relacionaban entre sí las tres grandes regiones, floresta, sierra y costa (...) Pero no hay testimonios más elocuentes de la vida organizada y próspera de los aborígenes como los relacionados al cultivo (...) El Perú desde la más remota antigüedad ha sido el centro agrícola más importante de América y quizás el más importante del mundo. Represas y restos de canales de irrigación q´ [sic] se miden por kilómetros, se encuentran por todas partes. Muchos de estos canales exigieron para mantener en alto las aguas el esfuerzo titánico que demandó la construcción de enormes terraplenes y mamposterías. (...) A la par de estos maravillosos progresos en el arte de cultivar el suelo, el genio aborígen convirtió el Perú en un gran laboratorio de agricultura experimental (...) Y junto con la domesticación de las plantas, se domesticaron animales como el llama y la alpaca, el kui [sic], el perro, etc. (...) Todo el arte, la religión, la filosofía del indio están inspirados en este temor, a veces cerca, a veces lejos, de perder

sus tierras (...) Ahora tratemos de indagar las causas que han interrumpido el curso y desarrollo natural de la civilización aborígen. Yo considero que el choque de la civilización europea con la civilización peruana es, ante todo, el choque de dos filosofías diferentes sobre la vida (...) La historia del indio en el Perú y en el continente en general se encuentra íntimamente relacionada con la historia del oro (...) El oro no era apreciado por los indios con el mismo criterio con que era apreciado por el europeo desde la más remota antigüedad, esto es, como un medio de apreciación y como un medio de acumulación de valores para el futuro; el oro no era acuñado por los indios, ni usado comercialmente para adquirir alimentos y otras comodidades de la vida; el oro no era legado como herencia. El oro transformado en obra de arte por el indio tenía valor por la excelencia (...) fue ante todo un objeto sagrado (...) Estos dos criterios de apreciación del oro tan diferentes, el del europeo que lo consideraba como (...) un objetivo principal de la vida, desde que por medio de él se conseguía cualquiera otra felicidad; y el del aborígen, que lo consideraba como (...) una emanación de las Fuerzas misteriosas de la Naturaleza (...) explican todos los horrores de la conquista y la historia trágica de la raza (...) bien podría sintetizarse dichos fenómenos haciendo uso de tres vocablos simbólicos: Ayllu, Tierra y Oro (...) son en mi concepto las tres células misteriosas de la historia de la raza (...) Yo no pretendo deducir consecuencias de estos fenómenos históricos, yo me limito por ahora a exponerlos, convencido como estoy de q' (...) un estudio profundo de ellos ha de contribuir poderosamente a explicar muchas de las peculiaridades, virtudes y defectos de nuestra nacionalidad y por ende contribuir a la solución de muchos de nuestros problemas nacionales. Antes de terminar, yo me permito invocar a los poderes públicos, en nombre de la raza peruana del pasado y del presente su protección a favor del estudio científico del hombre (...) Solo en esta forma será posible resolver definitivamente el problema de (...) lucha de clases, fortalecer la conciencia de la nacionalidad y preparar la futura raza peruana que para el bien del país debe ser una, en propósitos, en aspiraciones e ideales.

Anexo 4

“El Inca pintado por Zubiaurre se ajusta al modelo más sobresaliente del tipo indio. Así opina el Doctor Julio C. Tello, director del Museo de Arqueología”. *El Comercio*, Lima, 26 de setiembre de 1930, p. 13.

Ayer tarde, invitados por Ramón de Zubiaurre, fuimos al Museo de Arqueología a conocer los seis cuadros que este gran artista ha pintado sobre temas peruanos y que, junto con el tan discutido “Jefe Quechua”, constituyen la exposición que hoy se inaugurará en dicho lugar, la cual llevará a todos los ánimos serenos la convicción de que el ilustre pintor vasco ha sabido penetrar en lo más recóndito de nuestra raza aborigen y revivir, con la eficacia plástica y la fuerza emotiva de su arte, algunos momentos esplendorosos del pasado incaico, hasta ahora sólo entrevistos objetivamente merced a felices atisbos de nuestros pintores, que no lograron dar a sus obras la sólida estructura ni la potencia vital, ni la egregia poesía de estos lienzos admirables. Quien quiera contemple tales cuadros sin prejuicios de campanario y sin las odiosas limitaciones de un falso nacionalismo artístico, tendrá que proclamarlos como la más bella y noble exaltación de nuestra raza y rendir a Zubiaurre el homenaje de gratitud que merece por haber consagrado lo mejor de su espíritu –mucho antes de que a este respecto se le hicieran encargos oficiales o particulares– a la tarea de estudiar, interpretar y fijar pictóricamente el genio vernáculo del Perú.

Examinábamos atentamente los siete lienzos de Zubiaurre, acerca de los cuales hablaremos en su oportunidad con el detenimiento necesario, cuando acertó a ingresar en la sala el director del Museo, cuya presencia nos sugirió la conveniencia de solicitar de él algunos juicios críticos sobre un extremo por demás interesante, ya que se refiere a la apreciación antropológica e histórica del cuadro más significativo entre todos los de la Muestra: el que representa al Inca Pachacútec, pintado como se sabe, por encargo del gobierno. Es demasiado conocida la personalidad científica del doctor Tello para que nos detengamos a señalarla. Reproducimos fielmente sus **autorizadas** [énfasis agregado] palabras, que ayudarán a la mejor comprensión de aquella obra maestra:

En lo que respecta a la autenticidad histórica de la obra ejecutada por Zubiaurre, se debe tener en cuenta un doble carácter que contribuye a ilustrar el criterio para una justa apreciación de ella. El

carácter meramente antropológico o étnico del personaje, y el carácter meramente etnológico y arqueológico. El primero concierne a las características del tipo representado, que obliga a considerarlo como un tipo indio; y el segundo concierne a la restauración de la indumentaria usada por los Incas, hecha a la luz de los conocimientos adquiridos hasta ahora que obligan a determinar su importancia histórica.

¿Cuáles son las características del tipo indio?

No se ha estudiado hasta hoy de una manera científica las características somáticas de las diferentes modalidades étnicas de los aborígenes peruanos, y por consiguiente, no se han establecido todavía los tipos que pueden servir como modelos o patrones de indios étnicamente indios. De un modo general se puede afirmar que no existe en el territorio del Perú el aborígen de pura sangre. La sangre europea, principalmente la española, se ha difundido por todo el continente, y si existiera un medio de reconocer o especificar al indio peruano, se encontraría quizás sólo en algunas de las tribus de las selvas amazónicas –que viven al margen de todo contacto racial– al tipo deseado. Sin embargo, de acuerdo con las leyes de la herencia, en este complejo de miscegenación [sic] de los peruanos, unos, descendientes de europeos e indios, y otros, de africanos y asiáticos, se descubre a menudo, y lo vemos por todas partes, como supervivientes del tipo o tipos prehistóricos, tipos verdaderamente indígenas aún fuera del criterio de la coloración de la piel. Existen en el Perú muchos tipos que se consideran blancos por la coloración de la piel unido al estilo europeo de la indumentaria, que, no obstante, son étnicamente indios; y tipos que por la coloración de la piel, por el desarrollo de su sistema piloso y por el solo hecho de usar la vestimenta del proletario andino, se les tiene por indios, siendo así que son étnicamente blancos. La única fuente de que se dispone en la actualidad para estudiar y determinar los tipos indígenas de nuestra raza aborígen es la fuente arqueológica, consistente, por un lado, en los restos humanos que se hallan en gran cantidad en las tumbas prehistóricas, y por otro lado, en las obras escultóricas de cerámica, donde el artista aborígen ha inmortalizado los rasgos esenciales de los tipos indígenas predominantes de su época. Sólo cuando se adquiere familiaridad con los rasgos esenciales étnicos de las denominadas “cabezas retratos” – culturas Muchik y Andina del Centro– y de las siluetas de los personajes representados en las pictografías, es cuando se obtiene datos seguros que permiten separar con criterio etnológico al peruano de tipo indígena y al peruano de tipo europeo. Y así como se podría, de ser necesario ello,

señalar todas las características del Inca pintado por Zubiurre, el cual en mi concepto, se ajusta al modelo más sobresaliente del tipo indio.

¿Considera usted ceñido a la verdad histórica el atavío del Inca?

En lo que respecta a la indumentaria del Inca, Zubiurre ha ejecutado su obra bajo la dirección arqueológica del Museo, esto es, el Museo le ha proporcionado no solo el resultado de la experiencia adquirida en el estudio del material arqueológico de los cementerios incaicos, sino que ha puesto en sus manos magistrales el fruto de las investigaciones realizadas tanto por medio de la depuración de las fuentes históricas como mediante el estudio de las fuentes etnológicas y de las arqueológicas. Gosta Montell ha publicado en mayo del año pasado en su interesante obra *Dress and ornaments in Ancient Peru* (Vestidos y ornamentos del Antiguo Perú) muy precioso material sobre la indumentaria de los Incas, reproduciendo algunos de los valiosos documentos de la obra todavía inédita del indio Felipe Huamán Poma de Ayala. Yo he preparado un pequeño libro sobre el mismo asunto, cuyo primer capítulo se ha publicado en el volumen II de la revista *Letras* y poseo los testimonios en mi concepto más fehacientes sobre las diversas piezas del indumento, que con admirable realismo ha reproducido Zubiurre.

¿Podría usted describirnos, a la ligera, esas prendas, a fin de documentar a los visitantes de la Exposición?

Con mucho gusto. Helas aquí: el *llauto* o cordón de diferentes colores, que da vueltas alrededor de la cabeza; la *maska-paicha* o borla imperial formada por canutos de oro, a través de los cuales pasan hilos torcidos de lana roja, insignia que cae sobre la frente; la *wayok-tika* o penacho, que consta de dos partes: una porción superior de forma campanulada o elipsoide, revestida de plumas de diversos colores, que es la *wayok-tika* o *korekenka-tika* y el alfiler de oro que soporta este adorno y que se prende sobre la parte anterior y superior del *llauto* en la frente, a ras de la *Maska-paicha*; los *pacu* o grandes orejeras áureas, el *cumpi-unku* ósea la túnica que cubre el tronco y los muslos, decorado con los dibujos característicos de esta clase de *cumpis*; la esclavina o pectoral que adorna el cuello; la medalla de oro o *canipo* sobre el pecho; la *yacolla* o manto, los brazaletes, el *suntur-paucar* o cetro y, por último las *gongorpas* o rodilleras.

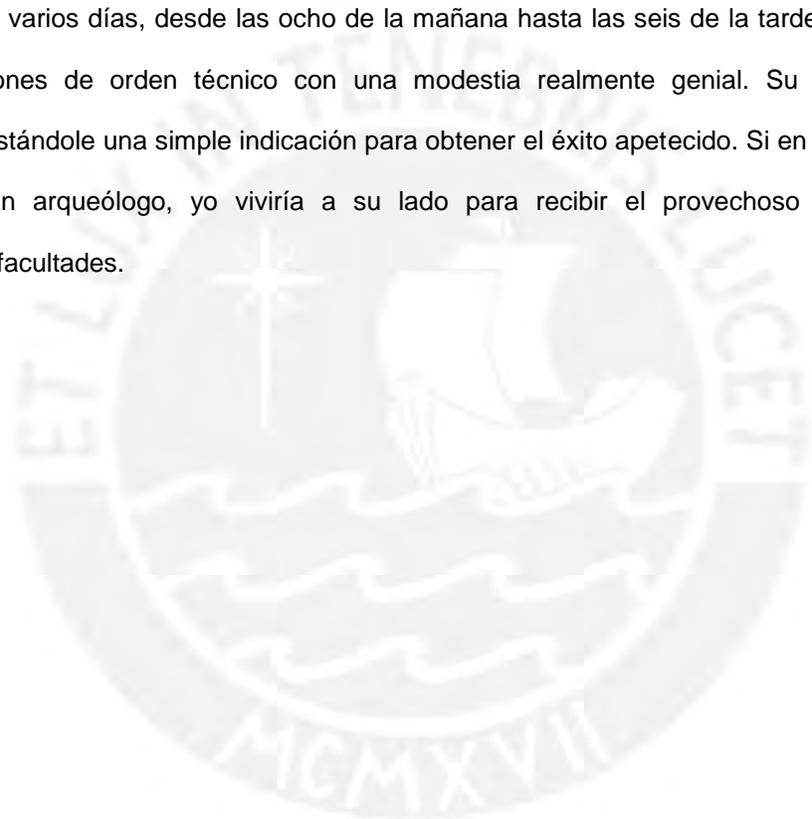
¿De suerte que Zubiurre ha pintado un verdadero Inca?

Perfecto desde el punto de vista étnico y etnológico. No me aventuro, por no ser de mi competencia, a opinar sobre el mérito artístico del cuadro; pero estoy dispuesto a sostener ante cualquier autoridad nacional o extranjera lo que he dicho acerca de su valor como reconstrucción histórica. Zubiurre ha fijado el tipo del Inca, a lo que le atribuyo gran importancia didáctica, pues su obra viene a satisfacer una necesidad largamente sentida. En efecto siempre fue un escollo para la enseñanza la falta de un documento fidedigno de esta naturaleza, tanto más necesario cuanto más antojadizas y confusas son las versiones de los cronistas e historiadores que se han ocupado del asunto.

¿Ha trabajado mucho Zubiurre en esta obra?

Por espacio de varios días, desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde. Aceptó todas mis observaciones de orden técnico con una modestia realmente genial. Su inteligencia es asombrosa, bastándole una simple indicación para obtener el éxito apetecido. Si en lugar de ser un artista fuera un arqueólogo, yo viviría a su lado para recibir el provechoso influjo de sus sorprendentes facultades.

C.A



Anexo 5

Catálogo de presentación del Grupo Waman Poma, 19 de noviembre de 1943.

La muestra contó con 89 piezas:

Carrera presentó un total de diez piezas, de las cuales una fue la acuarela “Ayacucho”, cuatro aguatintas: “Parque de la Reserva”, “Colegiales” y dos versiones de la “Bajada de los baños” (Miraflores), dos témperas: “Fantasía Nasca” y “Alegoría Mochica”; y dos versiones del “Parque de la Reserva” a la tinta así como una obra al pastel: “Estudio”.

Ccosi presentó cinco estudios de cabeza en tierra calcinada: “Santa I.F”, “Sra. E. de F.”, “Dr. Nicanor Rivera Cáceres”, “Guillermo Mercado” y “Panti”, una Piedra: “Sueño”, cinco terracotas: “Cóndor” (Chavín), “Guerrero Chanka”, “Tupac Amaru”, “Huayna Cápac”, y “Protesta”; y cuatro yesos, dos de los cuales realizó en base a la figura que da nombre al grupo: un “Corregidor” (basado en la p.499 de *Nueva Coronica*), un “Corregidor de minas” (basado en la p.525 del mismo texto), “Capullana” (Arma Tampo), y “Pacochas”.

Huapaya trece óleos y cuatro acuarelas, siendo respectivamente: “Panorama de Huancavelica”, “Batea común”, “La cola”, “Pila de San Francisco”, “Día Gris” (Mala), “Huarangos” (Nievería), “Procesión de San Juan”, “En la puerta del Mercado” (Huancavelica), “De regreso”, “Piedra Liza”, “Desnuda”, “Corredor de los descalzos” y “Estudio”. Las acuarelas llevan los títulos de: “Campamento de Koriwarachina” (Cuzco), “Desde mi Taller”, “Sauce” (Mala), y “Calle de Santa Teresa” (Ayacucho).

Rojas presentó dieciséis acuarelas: “Estudio”, “Nostalgia”, “Neblina”, “Día Gris” (Lima), playa “Agua Dulce” (Chorrillos), “Sol costeño”, “Callejuela” (Cuzco), “Mañana” (Cuzco), “Nieves con Sol” (Cuzco), “Cumbres” (Ayacucho), “Calle” (Ayacucho), “Contrafuertes” (Cuzco), “Sol de Sierra” (Chavín), “Chozas” (Chavín), “Después de la lluvia” (Chavín), y “Cráneo Trepanado” inspirado en los vestigios de la cultura Paracas.

Ponce presentó ocho óleos y una témpera. Los óleos son: “Entierro del Pongo”, “Uma Caldo”, “El molino de los duendes” (Concepción), “Mis pagos”, “El Pituisiray” (Cuzco), “Asnomóviles” (Concepción), “Descubrimiento del Templo de Sechín” (Casma), e “Invierno limeño”. La témpera se tituló “Nay-Kasha” (Reconstrucción arqueológica del palacio incaico de Tambo Colorado-Pisco).

Segura presentó seis óleos: “Segundo pasto”, “Tamboraque”, “San Mateo”, “Mi sobrina”, “Contemplando” y “Apunte”. César Calvo de Araujo presentó siete óleos: “Barrio pobre”, “Maderas”, “Caída del Sol”, “Canoa en el Ytaya”, “Mercado Pobre-Morro San Carlos-Rio de Janeiro”, “Alfarería Campa” y “Panti”. Miguel J. Núñez presentó cuatro óleos, el primero sobre Jauja y los siguientes sobre Junín: “Rincón del Valle”, “Satipo”, “Kero Orco” y “Pangoa”. Elías Mori presentó la Piedra “Cholita” y el Yeso “Dr. Atilio Sivirichi”, y Manuel Sánchez las placas en yeso “Oración” y “Huayra imperial”.



Anexo 6

Tiziano. “La Crónica del Arte”, *El Comercio*, Lima, 2 de diciembre de 1945.

“La entusiasta exposición organizada por el grupo Waman Poma en el salón de actos de la Y.M.C.A, nos ha dado oportunidad para apreciar una muestra conjunta de este grupo formado no hace mucho y que tiende a alternar en forma animada en el ambiente artístico local.

Desgraciadamente, razones de carácter no directamente plástico, sino de organización han contribuido a que los valores que posiblemente hubiera sido dable apreciar en dicha muestra mediante una atinada distribución de los envíos y una mayor severidad en la admisión, pasen un tanto desapercibidos para el visitante y casi perdidos en medio de una maraña de cosas dispersas sin mayor calidad ni mérito de ser relevado [sic].

Esta muestra nos puso en contacto con una generación de pintores que se halla en los más distintos grados de evolución, tanto en el concepto como en el avance técnico y formal del oficio. En su mayoría parece desconectada de nuestro tiempo y de las primordiales preocupaciones artísticas que agitan la obra de creación contemporánea por el vano esfuerzo de obtener lo ya conseguido, así como por la monotonía del enfoque, del ángulo de vista, la falta de personalidad y la impotencia técnica que a menudo deja frustrado un buen propósito. Muchas veces se diría que no se pinta por la necesidad de expresar una emoción propia sino que se pinta sobre la base de remotas reminiscencias cuya emoción se ha agotado desde mucho antes de que ellos las abordaran.

Nuestros jóvenes artistas deben meditar seriamente en la labor que les corresponde realizar. Detrás de su obra hay un largo camino recorrido del que no se puede prescindir si no se quiere incidir penosamente en lo que ya no constituye novedad ni hallazgo.

El numeroso catálogo presentado por el grupo Waman Poma, no obstante no representar una tendencia definida dentro de la plástica peruana adolece de una unidad de concepto y de punto de partida y se caracteriza por la desorientación y por eludir la incisiva experiencia de toda la evolución de la pintura en los últimos treinta años, entroncándose al mismo tiempo con maneras y procedimientos liquidados hace ya tiempo.

Se incide también en el aspecto costumbrista, en el pintoresquismo de la indumentaria indígena y del color regional de la Sierra, pero sin ahondar en lo esencial de esta pintura, que es la estimación humana por el hombre que vive pegado a la tierra desde remotas generaciones. Se ubica así al indio

dentro de un paisaje convencional y de receta y todo su aspecto físico-ambiental se reduce a un juego cromático violento desposeído de su función humana y de su parte frente a la pintura contemporánea. No es solamente decorativa la presencia del indio y me [ilegible] aún en la pintura, arte que debe desterrar en lo posible la visión (...) indio sentado indolentemente frente al campo. O, si se le acepta en este nuevo rol de pilar inamovible delante (...) sus horizontes eternos ¿por qué no impregnarlo de su profunda comunión con el paisaje saturado de su silencio y su misterio?

Así podríamos extendernos largamente en consideraciones sobre algunos aspectos que nos sugiere esta exposición, cuyo mérito principal –aparte de las naturales deficiencias que nos hemos permitido señalar– esta en el sentido constructivo que significa para una organización joven y llena de posibilidades, salir al público, darse plenamente, sin otro deseo que la comunión de aspiraciones y el anhelo de intervenir activamente en el desenvolvimiento de la vida artística local, dejando su aporte de entusiasmo y de esperanza hacia el logro de mejores resultados. Ha sido un error –y este es el error que afecta casi siempre a las exposiciones colectivas que se realizan entre nosotros– el de presentar una muestra tan nutrida y tan liberal en la admisión.

TIZIANO

Anexo 7

Chanka. “El Grupo Waman Poma y el sabio Julio C. Tello”, *La Tribuna*, Lima, s/f.: aproximadamente junio de 1948.

¡Felipe Waman Poma, indio, símbolo de la Raza Indoamericana, artista de su tiempo y de todos los tiempos...después de más de 80 años de proficua labor (1534-1614), muere, dejando, para gloria y orgullo de su estirpe, su monumental obra: “El Primer y Nueva Crónica de Buen Gobierno” [sic], fuente de consulta para todas las actividades americanas!

¡Julio C. Tello, indio, Amauta preclaro, símbolo de la Madre Patria autóctona...después de más de 30 años de ardua labor científica (1880-1947), muere, legando al Perú de hoy, mañana y siempre, su gran obra: “El Museo Nacional de Antropología y Arqueología”, fuente de inspiración para todas las actividades humanas, de los trabajadores manuales e intelectuales de América!

Bajo la égida del artista sin maestro ni escuela, Don Felipe Waman Poma, se agrupan jóvenes artistas, hombres libres y nuevos de espíritu revolucionario y profundamente indoamericano. Y, como justo y merecido homenaje al **Patriarca de la Arqueología Andina** Dr. Julio C. Tello, en el primer aniversario de su fallecimiento, presentan una exposición de variadas y diversas interpretaciones y reconstrucciones, plasmadas con maestría en óleos, acuarelas, témperas, xilografías y esculturas.

Bueno es recordar y recalcar sobre la función social de la Arqueología y de la Historia del Arte. La Arqueología es una ciencia auxiliar de primer orden de la Historia del Arte, y viceversa. Se hallan íntimamente asociados, marchan paralelos, para “evitar la formación de una Historia del Arte sin base positiva y de una Arqueología estática y huérfana de todo sentido interpretativo”.

Títulos sugestivos y **evocadores de profundo contenido telúrico** exornan estos magníficos trabajos: Wira-Kocha, Sara-Chimú, Dios Yunga, Kapullana, Mito Chavín, Julio C. Tello, Antaras, Fantasía Nasca, Kanu, Cacería Muchik, Templo de la Luna de Pachacamac, Templo de Sechín, Palacio de Tambo Colorado, Ciudadela de Wiñay-Wayna, Los Hermanos Ayar, Personaje de Paracas, Templo de Moxeque, Templo de Paramonga, Raymi Killa y otros tantos.

Evocando la vida ejemplar y modesta de Waman Poma y Julio C. Tello, hoy clausuran esta exposición. La prensa limeña no ha dicho nada. No soy el autorizado para decir mi palabra sobre el significado de esta muestra, soy apenas un modesto estudiante de Arqueología Andina, sin embargo, abusando de la generosidad y del espacio artístico de “La Tribuna” ofreceré crónicas cortas de cada uno de estos trabajos de arte autóctono.

WANKA¹⁷²



¹⁷² Julio Espejo Núñez utilizó el mismo pseudónimo en “Los alfareros de Manka-Allpa”, artículo aparecido originalmente en EC 1 XII 1951: 3-5. Ver Ramón 2013: 143, nota N°89.

Bibliografía

ADKINS, Lesley y Roy A. ADKINS

1989 *Archaeological illustration*. Cambridge: Cambridge University Press.

ADORNO, Rolena

1989 *Cronista y príncipe : la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

AGURTO CALVO, Santiago

1984 *Lima prehispánica*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, Finanpro: Empresa Financiera.

AMAT OLAZÁBAL, Hernán

2014 “Julio César Tello Rojas: su vigencia y gravitación en la arqueología andina y en la Universidad de San Marcos”. *Investigaciones Sociales*, Lima, volumen 18, número 32, pp. 39-55.

ANDERSON, Benedict

1995 *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.

AQUEZOLO CASTRO, Manuel

1976 *La polémica del Indigenismo*. Lima: Mosca Azul.

BERNUY, Jorge

2008 *Carlos Quizpez Asín: Mi vida ha sido un continuo vivir por y para el arte, la pintura*. Lima: Nestor Quispez Asín.

BUCHRUCKER, Cristian

2008 *El fascismo en el siglo XX: una historia comparada*. Buenos Aires: Emecé.

BUNTINX, Gustavo y Luis Eduardo WUFFARDEN

2003 *Mario Urteaga: Nuevas miradas*. Lima: Museo de Arte de Lima MALi.

BURGER, Richard L.

2009 "The intelectual legacy of Julio C. Tello". En Richard L. Burger. *The life and writings of Julio C. Tello. America´s first indigenous archaeologist*. Iowa: University of Iowa press. pp. 65-88.

CARNEVALE, María Cristina

S/f. "Viajeros franceses al Perú decimonónico". Formato de documento portable: Material de enseñanza. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. pp. 70-80. Consulta: 8 de diciembre de 2014. www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../PDF/36.9

CASTRILLÓN, Alfonso

2006 "Iconografía de la Revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui". *Illapa*, Lima, Nº 3, diciembre, pp. 35-44.

2003 *Tensiones generacionales. Generación del 68, entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Lima: Instituto cultural Peruano Norteamericano: ICPNA.

2002 *Tensiones generacionales. De abstracciones, informalismos y otras historias*. Lima: Instituto cultural Peruano Norteamericano: ICPNA.

CORNEJO POLAR, Antonio

1994 *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.

CORONADO, Jorge

2009 *The andes imagined: Indigenismo, society and modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh press. Consulta: 29 de marzo de 2017. https://books.google.com.pe/books?id=vcB9WccX0C&pg=PA25&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false.

CUMMINS, Thomas y otros, eds.

2005 *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

DAGGETT, Richard E.

2009 "Julio C. Tello: An account of his rise to prominence on peruvian archaeology". En Richard L. Burger. *The life and writings of Julio C. Tello. America's first indigenous archaeologist*. Iowa: University of Iowa press. pp. 7-54.

DE LA CADENA, Marisol, HÜNEFELDT, Christine y Cecilia MÉNDEZ
2014 *Racismo y etnicidad*. Cuzco: Fondo editorial del Ministerio de Cultura.

DEL VALLE, Augusto.

2014 *Sabino Springett: Los placeres de la imaginación*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano: ICPNA.

DEUSTUA, José y José Luis Rénique

1984 *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".

DÍAZ-ANDRIEU, Margarita

2008 *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past*. Oxford: Oxford University Press.

DIENER, Pablo y María de Fátima COSTA

1998 *Juan Mauricio Rugendas: pintor y dibujante*. Sao Paulo: Estacao Liberdade, Goethe Institut.

ECHEVARRÍA, Gori

2014 "Julio C. Tello, ilustración, arte y arqueología peruana". *Revista de Historia del Arte Peruano*. Lima, 2014, año 1, número 1, pp.18-43.

2012 "Julio C. Tello y la Ilustración arqueológica peruana". *Arqueología y Sociedad*, Lima, número 24, pp.107-136.

ESCÁRZAGA, Fabida (Comp.).

2014 *Indianismos. La correspondencia de Fausto Reinaga con Guillermo Carnero Hoke y Guillermo Bonfil Batalla*. La Paz: Centro de Estudios Andinos y Mesoamericanos: Fundación Amautica Fausto Reinaga.

FAVRE, Henri

2007 *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA.

FERNÁNDEZ PRADA, Luis

1942 *La pintura en el Perú*. Lima: Imp. Graf. Stylo.

FLORES GALINDO

1987 *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los andes*. Lima: Instituto de apoyo agrario.

GÁLVEZ, José

1921 *Una Lima que se va*. Lima: Euforión.

GAMIO, Manuel

1973 *Arqueología e indigenismo*. Ciudad de México: Sepsetentas.

1966 *Consideraciones sobre el problema indígena*. Segunda edición. Ciudad de México: Instituto indigenista interamericano.

GARCÍA, Manuel

2010 *Indigenismo, izquierda, indio: Perú 1900-1930*. Sevilla: Universidad de Andalucía.

GARCÍA CALDERÓN, Francisco

1981 [1907] *El Perú contemporáneo*. Lima: Banco internacional del Perú.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1939 *Vale un Perú*. París: Desclée de Brower.

GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción

2008 "Que se tenga por blanco. El mestizaje americano y la pintura de castas". En José López de Barradas. *Arqueología. América*. Antropología. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Museo de los orígenes. pp. 351-367.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

[2015] s.f. *Nueva corónica y buen gobierno*. Consulta: 29 de julio de 2015.

<<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>>

GUERRA GARCÍA, Roger

2000 "Julio C. Tello parlamentario". *Acta Herediana*. Lima, marzo, volumen 26-27, s/n, pp.90-95.

GONZÁLES, Osmar

2011 "De escuela rural a grupo intelectual: la formación del grupo Orkopata". En Osmar González. *Ideas, intelectuales y debates en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma. pp. 121-133.

2010 "Indigenismo, Nación y política en el Perú (1904-1930)". En Carlos Altamirano, ed. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz. pp. 434-454.

GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio

1923 *Preliminares para el estudio del Perú pre-colombino*. Lima: [s.n.].

GUTIÉRREZ-VIÑUALES, Rodrigo

2013 "Recuperación prehispánica en la contemporaneidad. Tradición, vanguardia y fortuna crítica". *Revista de Historiografía*, Granada, 2013, volumen X, número 19, pp.88-100.

2003 "La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana – 1877/1921". *Vitruvius-Arquitectos*, Sao Paulo, 2003, año 4, s/v, número 41, s/p. Consulta: 21 febrero 2016.
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.041/647>>

HARTH-TERRÉ, Emilio

1933 "Arte antiguo peruano". *Revista del Museo Nacional*, Lima, Tomo II, N° 1, pp. 101-125.

HUSSON, Philippe, ed.

2016 *La memoria del mundo inca: Guamán Poma y la escritura de la Nueva Corónica*. Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

HUTCHINSON, Thomas Joseph

1873 *Two years in Peru with Exploration of its Antiquities*. Londres: Sampson Low. Low & Searle. 2v.

KAPSOLÍ, Wilfredo

1984 *Ayllus del sol: anarquismo y utopía andina*. Lima: TAREA, Asociación de Publicaciones Educativas.

1980 *El pensamiento de la Asociación pro-indígena*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".

KRISTAL, Efraín

1991 *Una visión urbana de los andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

LAUER, Mirko

1997 *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas"; Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

LEGUÍA, Augusto

1929 *Patria nueva. Colección de discursos pronunciados por el presidente de la república (...) durante el año 1928*, vol. 5. Lima: Cahuide.

LUMBRERAS, Luis

2007 *Julio C. Tello*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Cultural Peruano-Norteamericano: ICPNA.

LUNA, Natasha

2015 *Hacia una comprensión global de la multiplicidad en la obra de Pieter Bruegel*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Maestría en Historia del arte y curaduría.

MAJLUF, Natalia

1997 "Nacionalismo e indigenismo en el arte latinoamericano". En Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez, eds. *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra. pp.247-258.

1994 "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa". En Gustavo Curiel, ed. *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas. La problemática de las escuelas nacionales*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México: UNAM. Tomo II: pp. 611-626.

MAJLUF, Natalia y Edward RANNEY

2015 *Chambi*. Lima: Museo de Arte de Lima MALi.

MAJLUF, Natalia y Eduardo WUFFARDEN

2010 *Camilo Blas*. Lima: Museo de Arte de Lima MALi.

1999 *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: MALi.

MAJLUF, Natalia, WUFFARDEN, Eduardo y Pablo CRUZ

2013 *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima MALi.

MARCONE, Giancarlo

2010 "Más incas que los incas. Mirando la obra de Tello en su contexto intelectual". *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello. Arqueología del valle de Lima*. Lima, número 1, pp. 11-15.

MARIÁTEGUI, José Carlos

2014 [1928] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: RDC.

MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN, Baltazar

[1978] .s.f *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

MEJÍA, Toribio

1948 *Apuntes biográficos sobre el Doctor Julio C. Tello*. Lima: Ed. Tipógrafa Peruana.

MEJÍA, Víctor

2013 *Prefiguración de la plaza San Martín y su monumento (1899-1921)*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Maestría en Historia del arte y curaduría.

MÉNDEZ GASTELUMENDI, Cecilia

2014 *La república plebeya: Huanta y la formación del Estado peruano, 1820-1850*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.

1995 *Incas si, indios no*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.

MICHAUD, Éric

2009 [1996] *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

MILLA, Carlos, ed.

1986 *Diccionario histórico y biográfico del Perú: siglos XV-XX*. IX Vols. Vol. II. Primera edición. Lima: Editorial Milla Batres.

1975 *Rugendas: El Perú romántico del siglo XIX*. Lima: Milla Batres.

MORALES SARAVIA, José y Gerhard PENZKOFER (Eds.).

2011 *El inca Garcilaso de la Vega: entre varios mundos*. Lima: UNMSM. Vicerrectorado académico.

MUELLE, Jorge

1938 *Muestrario de arte peruano precolombino*. Lima: Instituto de Arte Peruano: IAP, Museo Nacional de Lima.

1937 "Filogenia de la estela Raimondi". *Revista del Museo Nacional*. Lima, volumen 6, número 1, pp. 135-150.

1936 *Muestras del Arte Antiguo del Perú*. Lima: Museo Nacional.

MNAAH – MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ARTE E HISTORIA DEL PERÚ

s.f. *Colección de acuarelas y dibujos*. Documento inédito de Emilio Gutiérrez de Quintanilla.

NÚÑEZ URETA, Teodoro

1982 [1976] *Pintura contemporánea. Segunda parte 1920-1960*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

PACHECO VÉLEZ, César

1960 *Afirmación del Perú*. 2v. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PETERS, Ann H. y Luis Alberto AYARZA

2013 “Julio C. Tello y el desarrollo de los estudios andinos en los Estados Unidos”. En Henry Tantaleán y César Astuhamán, eds. *Historia de la arqueología en el Perú del siglo XX*. Lima: Instituto Francés de estudios andino, pp. 43-84.

PIMENTEL, Juan

2001 “La expedición Malaspina, o la historia civil y natural del nuevo mundo”. En María Higuera, ed. *La armonía natural. La naturaleza en la expedición de Malaspina y Bustamante*. Barcelona: Lunwerg. pp. 31-45.

PLUNCKETT, James

2010 “Don Pedro, El Fotógrafo”. En Fernando Torres, ed. *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano: ICPNA. pp. 45-59.

PONCE, Hernán

1957 50 anécdotas del sabio Tello. Lima: La Universidad.

POOLE, Deborah

2000 [1997] *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

POULANTZAS, Nicos

1974 *Fascismo y dictadura: la tercera internacional frente al fascismo*. Ciudad de México: Siglo veintiuno.

PRADO, Javier

1941 [1894] *Estado social del Perú durante la dominación española: estudio histórico-sociológico*. Lima: Gil.

RAGO, Dorothee Rivka

2010 "La vida de Pedro Rojas Ponce". En Fernando Torres, ed. *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano: ICPNA. pp. 9-36.

RAIMONDI, Antonio

1874 *El Perú*. Lima: Imprenta del Estado. 1874-1913. 6 v.

RAMIREZ, Luis

2012 *La vara de mando popular y tradicional en el Perú*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Historia del Arte Peruano y Latinoamericano. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela de Posgrado.

RAMÓN, Gabriel

2014 *El neoperuano: Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima 1910-1940*. Lima: Sequilao.

2013 *Los alfareros golondrinos: productores itinerantes en los Andes*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: IFEA. Sequilao.

2010 "La periodificación como acción narrativa del pasado pre-colonial". *Revista de investigaciones del centro de Estudiantes de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Lima, 2010, s/t, número 7. pp. 109-127.

2009 "Reseña al libro *The life and Writings of Julio C. Tello*". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos: BIFEA*, Lima, 2009, tomo 38, número 3. pp. 952-958.

2005 "Periodificación en arqueología peruana: genealogía y aporía". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos: BIFEA*, Lima, 2005, tomo 34, número 1. pp. 5-34.

REISS, Wilhelm y Alphons STÜBEL

[1997] 1887 *The Necropolis of Ancon in Peru: A Contribution to our Knowledge of the Culture and Industries of the empire of the Incas*. Edición facsimilar. 3v. Berlín: A. Asher & Co. 1880-1887.

RÉNIQUE, José Luis

2013 *Luis E. Valcárcel: del indigenismo cusqueño a la antropología peruana*. Lima: Ediciones Copé-Petroperú-Fondo Editorial del Congreso del Perú e Instituto de Estudios Peruanos. 2 v.

RIVERO, Mariano Eduardo de y Johann Jakob VON TSCHUDI

1851 *Antigüedades peruanas*. Láminas. Viena: Imprenta imperial.

1841 *Antigüedades peruanas*. Volumen 1. Viena: Imprenta imperial.

RODRÍGUEZ OLAYA, Celia

2014 *Emilio Gutiérrez de Quintanilla: entre la tradición y la modernidad*. Tesis para obtener el grado de Magíster. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Maestría en arte peruano y latinoamericano.

ROJAS Ricardo

2015 "La Cultura". En Carlos Contreras, dir. y Marcos Cueto, coord. *América latina en la historia contemporánea. Perú, Tomo IV, Mirando hacia adentro, 1930-1960*. Barcelona: Taurus. pp. 247-299.

ROMÁN Elida y Luis Eduardo WUFFARDEN

2000 *Sérvulo Gutiérrez 1914/1961*. Lima: Patronato de Telefónica-MALi.

ROMERO SOMMER, María Sol

2015 *Apu-Rimak Alejandro González Trujillo*. Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del Arte Peruano y Latinoamericano. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela de Posgrado.

2011 *Alejandro Gonzáles Trujillo*. Catálogo de la exposición retrospectiva. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.

SALAZAR BONDY, Augusto

2006 [1950] *Aproximación a Unanue y la ilustración peruana*. Lima: UNMSM. Fondo Editorial: COFIDE.

SALAZAR MENA, Santiago

2015 *Pedro Azabache: el último indigenista*. Lima: Fondo Editorial Universidad Privada Antenor Orrego.

SANDERS, Karen

1997 *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero ; México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.

SANTISTEBAN TELLO, Oscar

1956 *La obra docente y doctrinaria de Julio C. Tello*. Lima: Ministerio de Guerra. Servicio de prensa, propaganda y publicaciones.

SILVA, Jorge

2013 "Teoría y método en la arqueología del Perú: primera mitad del siglo XX". En Henry Tantaleán y César Astuhamán, eds. *Historia de la arqueología en el Perú del siglo XX*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: IFEA. pp. 209-236.

SQUIER, Ephraim George

1877 *Peru: Reise und Forschungs Erlebnisse indem Lande der Incas*. Leipzig: Verlag von Max Spohr.

STABB, Martin S.

1967 *In quest of identity. Patterns in the spanish american essay of ideas, 1890-1960*. Durham: North Carolina university press.

TARAZONA, Jilbert

2014 *Aquiles Ralli: mis obras hablan por mi...* Trujillo: Jilbert Tarazona.

TARICA, Estelle

2008 *The inner life of mestizo nationalism*. Minneapolis: Universidad de Minnesota. 240p.

TÉLLEZ CABREJOS, Sandra

2003 "Cirilo Huapaya y la investigación arqueológica". *Boletín del Instituto Riva Agüero*. Lima, 2003, número 30, pp. 435-459.

TELLO, Julio C.

1967 *Páginas escogidas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1942 *Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas* Lima: Gil.

1939 *Las primeras edades del Perú por Guamán Poma: ensayo de interpretación*. Lima: Museo de antropología.

1921 *Introducción a la historia antigua del Perú*. Lima: San Martí.

1913 *Presente y futuro del Museo Nacional*. Lima.

THURNER, Mark

1997 *From Two Republics to one Divided: Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*. Durham: Duke University Press.

TORD, Luis Enrique

2004 *Macedonio de la Torre*. Lima: DDT editores.

1978 *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima: Editoriales Unidas.

TORRES, Fernando

2010 *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano: ICPNA.

UNMSM - UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

2012 "Arqueología e historia de Pachacamac". *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*. Lima, número 10.

1999 "Arqueología del valle de Lima". *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*. Lima, número 1.

2009 "Arqueología de Pachacamac: excavaciones en el Templo de la Luna y

VALCÁRCEL, Luis Eduardo

1975 [1927] *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.

1925 *De la vida inkaica: algunas captaciones del espíritu que la animó*. Lima: Garcilaso.

VALDELOMAR, Abraham

1921 *Hijos del sol*. Lima: Euforion.

VALDÉZ, Abraham

2014 [1932] "Indianismo, Indigenismo e Indiofilismo". *Revista Cunan*. Cuzco, número 5. Lima: Editorial Universitaria Ricardo Palma.

VILELLA, Khristaan D.

2012 "Beyond Stephens and Catherwood. Ancient Mesoamerica as public entertainment in the early nineteenth century". En Joan Pillsbury, ed. *Past presented*. Archaeological illustration and the ancient americas. Washington: Dumbarton Oaks press. pp. 143-171.

VILLAR, Pedro

1982 [1935] *Arqueología del Departamento de Lima*. Lima: Atusparia.

VILLEGAS, Fernando

2016 "La importancia del arte y el diseño del Perú Antiguo en el imaginario de los artistas peruanos del siglo XX: las propuestas artísticas de Elena Izcue y José Sabogal". En Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza, Melissa Tamani Becerra y Gabriela Purizaga Tordoya, eds. *Investigaciones en arte y diseño*. Lima, tomo 1. Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp.33-57

2013 *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Memoria para obtener el grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III.

2008 *José Sabogal y el arte mestizo: El instituto de arte peruano y sus acuarelas*. Tesis para obtener el título de Licenciado. Lima: UNMSM. Facultad de Historia del arte.

2006 *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922): nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea nacional de rectores.

VV.AA

2015 *Sabino Springett: su trayectoria como muralista, ilustrador gráfico y dibujante arqueológico*. Lima: Instituto de Investigaciones de Arte Peruano. Fondo editorial Universidad Peruana de Ciencias aplicadas.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

2004 *Julia Codesido: muestra antológica*. Lima: Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú: CCPUCP. Banco Interamericano de Finanzas.

1997 *Vinatea Reinoso*. Lima: Telefónica del Perú, Museo de Arte de Lima MALi.

YLLIA MIRANDA, María Eugenia

2011 "Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)". *Illapa*. Lima, año 8, volumen 8, número 8, pp.101-120.

