

José Uriel García y su concepto de estilo cresco como un fundamento del «arte nacional» (1934-1939)

José Uriel García and his concept of Crespo Style as a foundation of «national art» (1934-1939)

Marco Antonio Caparó Aragón¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

marco.caparo@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-8167-7061

Citar como: Caparó, M. (2022). José Uriel García y su concepto de estilo cresco como un fundamento del «arte nacional» (1934-1939). *Desde el Sur*, 14(3), e0035.

RESUMEN

El presente artículo pretende comprender la literatura artística de José Uriel García expuesta en *La Prensa* de Argentina, que se sustenta en contenidos de naturaleza histórico-artística y divulgados en ensayos de ideología telúrica. A partir de este marco, se propondrá al estilo cresco como arte nacional, desarrollado en la sierra surperuana, mediante la ejecución de políticas educativas diseminadas en la Universidad San Antonio Abad del Cusco (1910-1923) y como influencia del pensador argentino Ricardo Rojas. El enfoque de análisis utilizado es la historiografía artística. Así, se revisó documentos, revistas, periódicos y obras de autores especialistas, además de 12 ensayos periodísticos de *La Prensa*. El eje de indagación permitió demostrar que la existencia del estilo cresco comprende la coyuntura nacional, creada a partir de estudios sobre las iglesias de San Miguel de Mamara y Santiago de Pomata, además de pintura, imaginería, etc. Como resultado de este análisis, se comprobó que su validez permite afirmar que floreció en el primer tercio del siglo XVIII, solo en aldeas puebleras del sur peruano. La aportación plantea que el estilo cresco fue una expresión nacional creada por artistas de origen indomestizo, en su afán de representar expresiones artísticas regionales prístinas.

¹ Licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es investigador de la cultura artística cusqueña de la primera mitad del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Historiografía artística, arquitectura, pintura, imaginaria, políticas educativas

ABSTRACT

This article is based on the idea of understanding the artistic narrative of José Uriel García exposed in *La Prensa* de Argentina, which is based on ideological content of a historical-artistic nature disclosed in telluric ideology essays. From this framework, the objective will be to propose the Crespo style as a national art, developed in the southern Peruvian highlands, through the implementation of educational policies disseminated in the San Antonio Abad University of Cusco (1910-1923) and as an influence of the Argentine thinker Ricardo Red. The analysis approach used an artistic historiography. In this sense, documents, magazines, newspapers and works by specialist authors were reviewed. In addition, twelve journalistic essays of *La Prensa*. The axis of inquiry will demonstrate that the existence of the Crespo style includes the national conjuncture, created from studies on the churches of San Miguel de Mamara and Santiago de Pomata, as well as painting, imagery, etc. As a result of this analysis, we conclude that its validity allows us to affirm that it flourished in the first third of the 18th century, only in southern Peruvian small towns. The contribution states that the Crespo style was the national expression, created by artists of Indo-mestizo origin in their desire to represent pristine regional artistic expressions.

KEYWORDS

Artistic historiography, architecture, painting, imagery, educational policies

Introducción

El estudio analiza el discurso historiográfico artístico de José Uriel García (1894-1964), perteneciente a la cuarta década del siglo XX y manifestado en *La Prensa* de Argentina. Este discurso jugó un papel trascendental al entrelazar los focos culturales de Cusco y Buenos Aires. El movimiento intelectual revalorizó la cultura mestiza, pensada para la construcción de la idea de nación latinoamericana. La influencia ideológica del argentino Ricardo Rojas (1882-1957) en el debate regional influyó en pensadores

locales, pues consideró que las culturas periféricas eran las auténticas portadoras del germen nacional. Expuestas en manifestaciones culturales y artísticas, estas evidencian objetos propios de cada lugar. En este sentido, la narrativa de Uriel García buscó posicionar el arte mestizo del sur andino a través de la terminología del estilo cresco y como paradigma de arte nacional integrado.

Respecto al análisis de las investigaciones precedentes se han articulado lineamientos historiográficos nacionales, como los que inician con la pesquisa pionera de corte generacional de Francisco Stastny (1976). En su estudio sobre las teorías artísticas, anuncia la composición del arte nacional integrado por intelectuales de las primeras décadas del siglo XX, que contribuyeron a clarificar problemas de estilo e identidad nacional desde las artes plásticas (1900-1930). Le sigue Pablo Macera (1979), que, dedicado al análisis del arte popular, considera que el ensayo sobre la iglesia de Huaro (1948) en *Cuadernos americanos* de Uriel García, representa la trayectoria precursora dedicada al análisis de la pintura cusqueña periférica de la época colonial, con la finalidad de establecer conexiones con el arte popular y el folclore.

Los estudios del historiador cusqueño José Tamayo (1981) contribuyeron a legitimar el discurso de García desde una ideología indigenista. García también explicó el problema de la teoría del mestizaje nacional a través de *El nuevo indio* (1930), donde plantea que el neindianismo propone la integración pluriétnica mediante el mestizaje cultural, considerado como fusión o sincretismo, y así se da valor a la idea del Perú unificado. Las pesquisas de Tamayo corresponden a la literatura de García en la década de 1930. Asimismo, destaca (aunque no profundiza) la influencia de Ricardo Rojas sobre Uriel García a partir de conceptos trascendentales amparados en ideologías telúricas y animistas.

Sin embargo, en la segunda década del siglo XXI salieron a la luz estudios de mayor complejidad teórica, que trataron el problema de arte mestizo integrado². Es el caso de la tesis de licenciatura de Marco Antonio Caparó Aragón (2019) *José Uriel García: El discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados del diario La Prensa de Buenos Aires* (1931-1939). Esta investigación aborda el significado de los discursos teóricos asociados a la ideología del mestizaje cultural a través de redes culturales extendidas entre Cusco y Buenos Aires, legitimadas

2 El aporte de Mujica trata de explicar la dimensión del arte barroco: «Pese a ello, la dificultad en precisar los alcances reales de lo indio y lo mestizo —por no mencionar los debates que giran en torno a estos vocablos— dan las medidas de la complejidad del problema semántico y hermenéutico» (Mujica, 2002, p. 1).

a partir de los actores culturales Ricardo Rojas, Ángel Guido y Uriel García. Así pues, Argentina fue el núcleo en el cual convergieron debates caracterizados por enaltecer la cultura periférica, y la misión del arte fue integrar la nación a través del trabajo de artistas de origen indomestizos.

Finalmente, es también digno de mención el estudio de la historiadora del arte Philarine Villanueva (2021) «Imaginario nacional sobre lo indígena: José Uriel García dentro de las redes intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX». Villanueva explica el posicionamiento de legitimación del proyecto ideológico manifestado en *El nuevo indio* (1930), argumentado a partir del tránsito cultural en las redes intelectuales nacionales de la década de 1930. Su dimensión corresponde a enaltecer discursos neoindigenistas para hacerlos partícipes en el debate coyuntural de nación.

Dentro de esta metodología, las fuentes analizadas corresponden a 12 ensayos de *La Prensa*³ de Argentina (1934-1939). Tales artículos comprenden temas de arte peruano. En este sentido, el estilo cresco está distribuido en la arquitectura, la pintura, la imaginería, etc., y se desarrolla solamente a partir del trabajo de alarifes indomestizos, quienes contribuyeron intuitivamente a través de esfuerzos generacionales a la idea de crear un arte peruano de raíces surperuanas. Por otra parte, la revisión de la bibliografía crítica de Uriel García y Ricardo Rojas corresponde a textos puntuales que clarificaron el objetivo principal de esta investigación: explicar el estilo cresco como arte nacional. Tal eclosión pertenece a la coyuntura intelectual peruana y latinoamericana. Finalmente, la metodología utilizada se corresponde con la historiografía artística para explicar la cohesión del arte integrado a la idea de nación.

Los discursos estéticos nacionales (1920-1930)

Los discursos estéticos nacionales⁴ adquieren importancia durante las primeras décadas del siglo XX gracias al incremento de movimientos nacionalistas que cohesionan ideologías de propuestas indigenistas y de mestizaje, amparados en el entusiasmo americanista. Surgidos como

3 «La plástica popular peruana» (1934), «Arquitectura y expresión urbana de los pueblos indios» (1934), «Los pintores indígenas "Primitivos"» (1934), «La arquitectura colonial del Cuzco» (1936), «Imaginería y tallistas del Cuzco colonial» (1937), «Las multitudes peruanas. Una fiesta patronal en San Sebastián» (1937), «Notas sobre la pintura colonial del Cuzco» (1937), «Las fiestas de la Cruz de Mayo» (1937), «Un notable artista peruano de la época colonial» (1938), «La sierra sud peruana. Altares de corpus» (1938), «En el pueblo peruano de Mamara: La iglesia de San Miguel» (1939) y «Arte colonial sud peruano» (1939).

4 El objeto de estudio de la historiografía del arte es la obra de arte circunscrito en la disciplina de historia del arte. Y se dice que «como el decurso histórico, aquí se hablará de la obra de arte y de aquella historiografía en la cual se la pueda contemplar como parte integrante de la historia» (Bauer, 1984, p. 15).

reacción a la teoría estética europea, su respuesta llevó a considerar lo indio y lo mestizo como herramientas teóricas y doctrinarias para la creación de la idea de patria. Los análisis presentan contenido teórico: «engloban los países andinos más cercanos a sus fronteras. Se empezó entonces la publicación, los documentos históricos, de datos relativos a algunos artistas, arquitectos y monumentos» (Stastny, 1976, p. 70). De esta manera, los estudios historiográficos nacionales empiezan a problematizar y a escribir sobre el fenómeno artístico, que fueron divulgados en precursores trabajos historiográficos en Lima y Cusco durante la década de 1920 por José Uriel García, José de la Riva-Agüero y Luis Eduardo Valcárcel. A ellos se les considera precursores por formar parte de un esfuerzo por «integrar el fenómeno artístico en la imagen general de la cultura peruana, tienen un carácter auténticamente pioneros; sin embargo, el interés todavía limitado y poco sostenido» (Stastny, 1976, p. 70).

Ahora bien, la idea del decurso narrativo nacional, en la década de 1920, se propagó en el Cusco a través de políticas educativas progresistas distribuidas en la Universidad Nacional San Antonio Abad, en el rectorado de Albert Giesecke⁵ (1910-1923). Estas tomarían como modelo pedagógico el pragmatismo de las universidades norteamericanas, a fin de impulsar el estudio de la realidad regional. La legitimización buscaba habilitar la cátedra de historia del arte peruano (1917) y materias asociadas a la historia nacional que determinaron una postura de análisis regionalistas, válida para plantear la historia regional cusqueña a través de análisis histórico-arqueológicos de reliquias pretéritas. Estos análisis facilitaron discursos en los que primaron diálogos bajo lineamientos teóricos de ideología telúrica, proclamando la idea de nación en idearios incaistas, indigenistas y mestizas. Tal implicancia sirvió en generar debates coyunturales sobre identidades nacionales, aunque desde diferentes parlamentos.

La propuesta institucional universitaria legitimó su doctrina a través de la *Revista Universitaria*⁶ (1912), como órgano institucional de carácter

5 La propuesta de organización de las facultades y cursos que Valcárcel hizo en su tesis «fue ampliándose a medida que se profundizaban los conocimientos. Los catedráticos doctores Cosme Pacheco y José Gabriel Cosío de la Facultad de Letras presentaron a la consideración del Consejo Universitario un proyecto para la división de la cátedra de Historia Crítica del Perú, Sociología e Historia de la Civilización, formando una distinta la primera, adicionándosele la parte de Historia del Arte Peruano de la cátedra de Estética. Esta proposición, cuya importancia es indiscutible, porque es un hecho comprobado que la especialización y ahondamiento en los estudios de la Historia Nacional sirven de poderoso estímulo para acendrar el amor reflexivo al pasado de un pueblo en cuyo seno se ha nacido y se vive, este informe de la Facultad de Letras, para que llenado ese trámite y con lo que resuelva la Junta de Catedráticos se eleve su aprobación al supremo gobierno» (Giesecke, 1916, pp. 15-16).

6 Así, en 1913, en la tesis de «Valcárcel sobre la nueva organización universitaria, se van añadiendo reformas con un enfoque local y a la vez nacional sobre los nuevos estudios entendidos y su expresión en nuevos cursos y nuevos proyectos, que son discutidos en el

oficial, que sirvió de plataforma para la publicación de ensayos y artículos de naturaleza académica. En este marco, la narrativa de Luis Eduardo Valcárcel, José Cosío Medina y José Uriel García, egresados de la Facultad de Letras, aún bajo la ideología educativa del krausismo⁷, explicaron el fenómeno artístico nacional a través de contenidos telúricos. Asimismo, resaltaron la influencia del pasado milenarismo en la creación de objetos plásticos a partir de diversas tendencias. Estos trabajos significaron la construcción de fuentes de primera mano, gracias a la recabación de documentos y contratos de artistas, para estudiar las artes incaicas y coloniales, diseminadas en arquitectura, pintura, escultura y tradiciones populares.

En este sentido, los autores cusqueños elucidan en su narrativa artística conceptos que valoran las obras de arte como hechos históricos, ya que su discurso se fue ordenando mediante argumentos que pretendieron cohesionar el objeto artístico con el Perú. Entonces, consideran al objeto de estudio en la construcción en la conciencia histórica. Por ello: «Es de observar el que estos conceptos están expuestos a cambios históricos» (Bauer, 1983, p. 13). De este modo, los juicios de valor artístico se fueron construyendo al analizar las imágenes desde el contacto directo, en trabajos de campo: «exige facultad de percepción, dotes que no se desarrollan en el aula, la biblioteca o el archivo, sino en la experiencia visual directa de la obra artística, donde quiera que esta se encuentre» (Borrás, 2012, p. 13). Por todo lo expuesto, empezaron a proliferar narrativas artísticas, de ideologías variopintas expuestas en el indigenismo de Valcárcel, como *Del ayllu al imperio* (1925) y *De la vida incaica* (1925), *Tempestad en los Andes* (1927), *Tiahuanacu-Ollantaitambo-Cuzco* (1921), *El Cuzco precolombino* (1924) y *Los petroglifos del Cuzco* (1925). Desde el mestizaje de García, *Guía histórico-artística del Cuzco* (1918), *La ciudad de los incas* (1923) y los artículos «El Cuzco incaico» (1921), «El Cuzco de la Colonia» (1923), y el

Consejo Universitario y elevados al gobierno para su aprobación definitiva. En este sentido, Giesecke afirma: «Según dicho proyecto, la universidad tendría a su cargo la realización de los siguientes trabajos: coleccionar los cantos, cuentos, mitos, etc.; en una palabra, el folklore de la raza indígena, en todas las provincias del departamento (Cuzco), haciendo viajes de estudio por catedráticos y alumnos, y reproducirlos en discos fonográficos; publicar un boletín especial de dichas colecciones, aprovechar los hallazgos del folklore, reproducibles, para el canje con Universidades y centros de cultura extranjeros; publicar una guía general y otra de especialización en lo relativo a la riqueza histórica y arqueológica del departamento; gestionar la venida de expediciones de investigación histórica, sean nacionales o extranjeras, en que el gobierno tenga un representante mediante un catedrático o alumno de la universidad; procurar la creación de un gran museo histórico-arqueológico en el Cuzco y abrir cátedras de especialización en el campo de la Historia Crítica del Perú» (Giesecke, 1919, pp. 25-26).

7 El krausismo fue una doctrina filosófica que postula la existencia de una entidad espiritual en los objetos. José Tamayo Herrera (1980) propone que esta ideología marcó drásticamente a muchos intelectuales del primer tercio del siglo XX. Prueba de ello es la inclusión de la influencia de la geografía en el pensamiento humano.

análisis histórico de Cosío: *Tambomachay-estudio arqueológico* (1923) y *El poncho y las cuestiones sobre su origen* (1926).

El concepto de «arte nacional» en la obra de José Uriel García

El telurismo y el animismo influenciaron considerablemente en José Uriel García en la formulación de su propuesta de identidad nacional desde los Andes peruanos. Esta propuesta tuvo también predominio ideológico de Ricardo Rojas⁸ desde sus obras *La argentinidad* (1916) y *Eurindia* (1924). Su doctrina apuesta por enaltecer el mestizaje cultural y posibilitar la convivencia de razas para generar una cultura nacional, con la guía del sentido histórico, sobre todo de índole espiritual y como síntesis de pensamientos hispanos y nativos, de cuya fusión emergió Indoamérica. Este pensamiento acepta las teorías europeas como el humanismo, la democracia, etc., que se funden con la argentinidad, la indianidad y la conciencia continental. En ese sentido, esta fusión no rechaza lo occidental. Al contrario, lo asimila, no reverencia lo indoamericano y lo supera: «ni lo indio ni lo español separadamente contienen todo el gaucho espíritu nacional» (Rojas, 1924, p. 349). Estas fuerzas creadoras asumen la raza en sentido histórico, como un fenómeno social espiritual de significación colectiva, determinado por el territorio, idioma e ideología, donde los individuos obran en función de un grupo histórico que renueva la cultura, puesto que «se funda en las fuerzas creadoras de la tierra, y penetra por la raza en la historia de la civilización humana» (Rojas, 1924, p. 169). Por todo lo expuesto, la identidad argentina se encuentra en las periferias donde vibraba el instinto de los gauchos analfabetos de costumbres vernáculas y hogar de caudillos creadores de doctrinas nacionalistas. Estos fueron los partícipes en la creación de un arte liberado, que busca una belleza mestiza reflejando el espíritu nacional. Aunque nació insípido y carente de pensamiento autónomo, más adelante marcó su propia ruta al pasar a la acción creadora, para de este modo desdeñar la mera copia del modelo extranjero y buscar en el medio histórico nacional sus fuentes de inspiración.

Hacia 1930, García asimila las ideas de Ricardo Rojas y propone una nación integrada, al justificar la influencia del mestizaje cultural para unir

8 Ricardo Rojas fue un intelectual presente en la cultura cusqueña del primer tercio del siglo XX. Su influencia en García fue estudiada por Caparó (2019), quien propone conceptos teluristas que influyen en crear la esencia de Argentina. También dio luces en la historiografía artística de apertura: «ya por los años de 1914 Martín Noel hablaba de lo hispano-indio como un componente diferenciador del arte americano» (Mujica, 2002, p. 2). Aunque en 1936 lo redefinió como un ibero-andino y en 1938 como lo indoperuano. Fue recién en «1938 que Ángel Guido acuñó por primera vez la voz *mestizo* o *criollo* para describir ciertas manifestaciones provincianas de la arquitectura barroca latinoamericana» (Mujica, 2002, p. 2).

el territorio nacional a partir de las obras de arte pretéritas de origen indomestizo. Considera que la cultura inca solo pudo ser desvelada a través de la recolección de fuentes orales y artísticas, ligadas a ciencias arqueológicas y folclóricas, mientras que la cultura colonial fue un proceso necesario para cristalizar lo nacional en la sociedad. Esta propuesta fue articulada mediante lineamientos de carácter telúrico, que proclaman la influencia del medioambiente en el hombre, ya que «fue en todos los tiempos voluntad indiana de creación nacional, antes que un bando de política criolla o un círculo provincialista» (García, 1930, p. 127).

El concepto de arte nacional se relaciona cronológicamente con los pensamientos nacionalistas divulgados en Latinoamérica por José Vasconcelos, Waldo Frank, Ricardo Rojas, Martín Noel, etc., a partir de los cuales García asimila criterios telúricos y deterministas, necesarios para la búsqueda de una identidad nacional. Estos serán explicados de cuatro maneras.

Primero, este proceso se inicia acudiendo a Ricardo Rojas y la difusión de discursos académicos de carácter regionalista, lo que desencadena la proliferación y los estudios del arte pretérito andino. Pero, sobre todo, la concepción del arte nacional debe estar concatenada a un «régimen pedagógico de espíritu nacional conexo con nuestra personalidad histórica y conexo con nuestros contornos vitales con ese mundo perceptible» (García, 1925, p. 35). La explicación es que el arte nacional aportó elementos constructivos para el incremento nacionalista, mediante una labor constructiva y a través de estudios antropológicos y literarios, buscando la cultura nacional en nuestro pueblo.

Segundo, la propuesta de cultura nacional se diferencia de un ideal político, ideológico o administrativo porque busca cohesionar la cultura de contenidos peculiares, expresados en un «deseo de liberación ideológico del predominio trasatlántico, una actividad de simpatía al pasado, mas no para contemplarla en pleno éxtasis, sino para soldarla con el presente y reconstruir el futuro» (García, 1925, p. 33). Esta idea nacional se erige a través de tradiciones regionales impolutas, pertenecientes a habitantes alejados de los núcleos urbanos, pobladores de costumbres arraigadas. Sus hábitos y acervos se mantienen ajenos de dominios escolásticos de las metrópolis, las cuales estas deben ser incluyentes para enriquecer el intercambio cultural y develar el alma nacional. En este sentido, solo fue posible materializar esta doctrina en los Andes peruanos, ya que los españoles no le pudieron circunscribir su dependencia política. De esta manera, Cusco siguió cumpliendo funciones de faro cultural, regional y nacional, por ser otrora el núcleo de la civilización inca, y su labor continúa creando y distribuyendo las principales manifestaciones ideológicas de

naturaleza artística, así como impulsando el arte mestizo. Esta propuesta de cultura nacional no considera la cultura metropolitana, solamente las ciudades periféricas, aunque Luis Alberto Sánchez incluye a todas las expresiones culturales y postula el totalismo como doctrina cohesionadora para combatir los regionalismos que impulsan ideas separatistas.

Tercero, la «caverna» de la nacionalidad comprende lugares como chicherías, mercados, ferias populares y procesiones, de donde emanan las identidades populares para convertirse en costumbres arraigadas, entrelazadas con la música popular y artes visuales. La chichería: «engendra el alma nacional y sigue perdurando junto a la historia y acaso dentro de nosotros mismos» (García, 1930, p. 189). Para 1930, fue revalorada por intelectuales cusqueños debido a su labor de encuentro de hombres libres. Enaltecida por Martín Chambi y representada en su obra fotográfica, su función fue crear sentimientos patrios mediante diálogos alusivos a la cotidianidad nacional, de donde emergieron los próceres e ideólogos patrios. Su importancia reside en ser lugar de ideologías nacionales. Los artistas indomestizos abrazaron este pensamiento e influenciaron en la ejecución del arte nacional.

Por último, la idea de arte nacional recoge las costumbres inculcadas en las sociedades periféricas. En ese sentido, comienza en los obrajes coloniales, por ser residencia de oficios administrados por la «parroquia de Santa Ana, que todavía desde los incas era residencia de los orífices chimús y cañaris, en la Colonia también continúa siendo la parroquia de los orfebres» (García, 1930, p. 120). Por ello, cada parroquia contó con espacios laborales donde se albergaron numerosos artesanos con mano de obra especializada, imagineros, orfebres, pintores, tallistas, etc. De aquí se desprende un arte de auténticas manifestaciones castizas, que inculca modelos populares a su plástica emergente.

Estilo cresco

El significado de la palabra *estilo*⁹ dentro de la historia del arte posee una sintaxis propia, que cohesiona a un conjunto de formas plásticas presentes en discursos plásticos¹⁰. Se expresan en un lenguaje de «una

9 La palabra *estilo* deriva de *stilus*, «el instrumento de escritura de los romanos, que hablaban de un “estilo excelente” más o menos como generaciones posteriores hablaban de una “pluma fluida”. La educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron mucho todo los aspectos del estilo en el habla y en la escritura. Sus comentarios proporcionaron un acervo de ideas sobre el arte y la expresión que tuvo duradera influencia sobre la crítica» (Gombrich, 1998, p. 8).

10 Para el historiador del arte polaco Białostocki, si se intenta emplear el concepto de renacimiento en el sentido «de un estilo y no solo de una época histórica, aplicándolo al desarrollo del arte polaco, y si se consideran ciertas obras de arte y de arquitectura desde el punto de

época determinada; implica manera, cánones, características, particularidad, que unidos a la tecnología de la época permiten al objeto de arte localizarse en el espacio y en el tiempo» (Pino, 2005, p.20). Por su parte, Meyer Schapiro considera que es una narración de formas con un carácter y vocablos expresivos por medio de los cuales se hace notoria la personalidad del artista y la perspectiva de un grupo. Para el historiador del arte Jan Białostocki, el estilo se gesta en un tiempo y espacio particulares expresando contenidos ideológicos, ejecutados en diálogos constantes de figura-fondo y apelando a actos individuales relacionados con la actividad creadora. Con respecto a su expansión, el estilo puede ganar influencia sobre otros círculos artísticos; de ahí: «cuanto traspase los límites de su ambiente, de su país o de su tiempo, pierde su contenido de ideas, solo puede ser norma, moda o modelo. Por ello nuestros conceptos estilísticos no son más que generalizaciones» (Białostocki, 1973, p. 98).

Así pues, el estilo se materializa en un lenguaje plástico de obras concretas, clasificadas en reglas y convencionalismos repetitivos, necesarios para encontrar un número de artistas referidos a una ideología, que configuran sus lineamientos en un maestro, un taller o una escuela. Estos modelos de imitación forman parte de un sistema de creaciones propias. De esta manera, del estilo particular se pasa a estilos de escuela y regionales, y más adelante se podrá enunciar a estilos nacionales; a saber, los que adquieren fuerza en la coyuntura de movimientos nacionalistas; pero, por otro lado, «es difícil hacer coincidir los estilos históricos con la geografía nacional surgida en el siglo XIX. No obstante, las escuelas nacionales se mantienen aún en algunos museos por cuestiones prácticas de organización» (López, 2004, p. 203).

El «estilo cresco» es acuñado por García en *La plástica popular peruana* (1934), en La Prensa de Argentina, para denominar las expresiones plásticas campesinas coloniales. Se le considera como un arte vernáculo que mana aproximadamente en el primer tercio del siglo XVIII, originado en aldeas mestizas de la sierra surperuana, expandido ideológicamente desde Cusco hacia Puno y Abancay¹¹. Su creación está estrechamente

vista del estilo, parece incluso que algunas de las obras del arte polaco, de las que a menudo se dice que son renacentistas, no presentan las características de este estilo. Aunque fueron creadas durante el periodo renacentista, no muestran este estilo [...] el arte polaco debe ser enjuiciado según otras características más apropiadas. En comparación con las grandes creaciones del renacimiento italiano, el arte polaco es valorado a menudo negativamente, pero quizás sea esta una valoración injusta» (Białostocki, 1973, p. 43).

11 En ese sentido se disemina: «Como energía que ondula por los cuatro confines o es levadura que plasma el alma de los pueblos. Arte plebeyo, si se quiere, pero de médula social tan vigorosa que sintetiza y expresa el genuino espíritu indígena (indígena, fuerza telúrica), ese realismo ingenuo en la concepción del mundo y para el cual todo lo que testimonian los sentidos es evidente porque para la ¡mirada! del indio, y no solo del indio, sino de cualquier

relacionada con los acontecimientos de vida popular, con los «trajes de las multitudes en fiesta, el reflejo cegador de los altares levantados sobre los plazones puebleros, la pedrería recargada del ajuar de las santidades, el fiambre que se merca junto al altar del corpus» (García, 1934). Estos lugares distantes, a diferencia de las metrópolis, garantizaron la creación de ideales regionalistas, alejados del dominio dogmático ciudadano y los cánones del arte europeo, y permitieron el desarrollo del albedrío artístico. Los valores estéticos castizos germinaron afianzando una plétora de costumbres populares diseminadas en fiestas patronales, atribuidas a santos religiosos, acompañados por la gastronomía castiza que fue propalada en lomo de conejo al horno, chicha, etc. En los altares cundió el júbilo de la cofradía con el lema «¡Arriba la Virgen!». Estos jolgorios andinos de farándula pueblerina son la base del estilo cresco. De ellos emanan la psicología indiana, como el rostro de un hombre de impresiones privadas, expresiones de un espíritu único, por su riqueza espontánea. Por todo lo expuesto, se manifiesta mediante burlas e ironías a las autoridades, porque «el estilo cresco tiene algo de caricaturesco y de cierto humorismo irónico propio de las almas oprimidas que se defienden» (García, 1937).

En las manifestaciones plásticas, el estilo cresco alcanza sus propias aptitudes estéticas al compararse con expresiones artísticas del arte barroco, porque logra imponerse a esta ideología e implantar el arte de espíritu indígena. Además, propone una síntesis plástica de resultado original, expresada de manera pasiva con audacia. Su originalidad del proceso artístico es la transmutación de forma y contenido, la cual «se apodera de las formas estéticas importadas, avasalla el espíritu invasor, se venga de su servidumbre y crea otras formas y otros valores de belleza plástica» (García, 2015, p. 167). En este sentido, no es un arte procedente, sino un arte sustantivo, cuya denominación sería «estilo cresco», debido a que esta transformación no se ha operado simplemente en la cultura vernácula, sino también en el arte decorativo de pueblos y barrios populares, es decir, en arquitectura, pintura, imaginería, trajes populares y fiestas asociadas a festividades religiosas.

Su creación es atribuida a los artistas de origen indomestizo residentes en aldeas y barrios norteños del Cusco, responsables de crear un arte periférico de raíces locales y expresiones mestizas. Su capacidad de invención se distingue de los artistas criollos formados en las técnicas europeas, destinados a repetir las normas plásticas sin intenciones de rebeldía. En ese

hombre que se enfrenta con esta tierra plasmadora y bárbara de las entrañas de los Andes, la perspectiva del mundo es realidad empírica estímulo sensorial, idea objetivada y hasta diríase táctil» (García, 1934).

sentido, el estilo crespo eclosionó a través de dos expresiones concatenadas. En primer lugar, a través de anhelos de libertad plástica del alarife mestizo, se masificó en el proceso de creación artística, debido a que se modificaron los elementos decorativos¹² del arte barroco instaurado en las ciudades surperuanas, con el propósito de adecuarlos al pensamiento mestizo, principalmente a través de la copia de un modelo original y así impregnar contenidos simbólicos propios de su cultura. En segundo lugar, por plasmar en el discurso ornamental las formas ondulantes de ajuares folclóricos e indumentaria mestiza presentes en callejas, parroquias y ferias ambulantes de vida popular¹³. Estas formas fueron adquiriendo en el siglo XVIII contenidos sarcásticos, de burla y escarnio, al apelar a representaciones de santos hispanos barbados y con indumentaria campesina. También adoptaron rostros antropomorfos de contenidos exagerados que se colocaron en las fachadas de las iglesias, pinturas y esculturas con elementos decorativos y motivos alusivos a flora y fauna locales, etc.

Finalmente, la propagación del estilo crespo, debido a su condición de arte periférico, fue realizada de manera soterrada por artistas de origen indomestizos, clasificados en dos etapas. En primer lugar, inicia en el siglo XVI, con la enseñanza de los maestros hispanos Diego Rodríguez, Juan Ponce, Pedro Cáceres y Santángel, ya que instruyeron a oficiales nativos en el oficio de pintura, tallado y arquitectura. Fueron adiestrados en la fabricación y decoración de pilastras, medallones, bancos tableros, entrepaños y muros para la ejecución de pintura al temple. A su vez, «de acuerdo con los gustos populares, ornamentan los santuarios acabados de edificar con retablos policromados, donde el color es vibrante llamarada; nichales, imaginería pintada con azul como esmalte, genolis, encorla, azul con bermello, albayalde, grano de México» (García, 1934). Entre estos artistas

12 Para ver la dificultad de tratar de estilos nacionales tomaremos como ejemplo un caso cercano: «el plateresco español. Hasta no hace mucho se consideraba el plateresco como un estilo que distinguía y caracterizaba al Renacimiento español, algo castizo por antonomasia. Sin embargo, estudiándolo con atención, vemos que el repertorio de formas que lo caracteriza no se da en el conjunto de la obra, sino únicamente en los elementos decorativos que se superponen a una estructura de estilo gótico generalmente o de Renacimiento italiano. Pero, además, ese repertorio de formas decorativas es común a otros ámbitos europeos dependientes de la manera de interpretar el Renacimiento en el norte de Italia. Así pues, aun reconociendo el valor y la amplitud del plateresco en el arte español, es difícil aceptarlo como estilo y como nacional» (López, 2004, p. 203).

13 Cuando las artes visuales proclamaron la libertad en detrimento de lo mecánico de su proceso, es decir: «el componente intelectual de su quehacer, tomaron de la retórica el concepto de estilo como modo de expresión formal que caracterizaba a su autor. Así, comienza a hablarse tímidamente de estilo en las artes figurativas en Italia, en el siglo XVI, es decir, en el lugar y en el momento en que más se argumentaba e insistía sobre la nobleza de la actividad artística. A partir de entonces, el concepto de estilo va sustituyendo poco a poco al concepto de manera, al mismo tiempo que la idea del arte como actividad intelectual va imponiéndose sobre la idea del arte como actividad manual» (López, 2004, p. 200).

precursores se encuentran Lorenzo Machucama, autor de *La cena*, en la iglesia de San Agustín; Juan Tomas Tuyro-Tupac, cuya obra representa el espíritu indomable y nacional, como su escultura más destacada, la imagen de la Almudena, y como sus retablos en cedro; y «Melchor Huamán Mayta, de las imágenes de Santo Domingo y San Francisco entre 1698 y 1712, respectivamente» (García, 1937). Este trabajo manifiesta expresiones de un arte nacional con cualidades indígenas. En segundo lugar, los artistas del campo y los pueblos andinos, en mayores oportunidades, desarrollaron un arte de características anónimas, dedicados a copiar el legado de los artistas indomesticados mencionados.

Arquitectura religiosa

El proceso de creación arquitectónica del estilo cresco empieza «con la copia de modelo a los edificios religiosos barrocos¹⁴ surandinos» (García, 1936), y surge como reacción al espíritu monástico del Escorial y la técnica herreriana de las ciudades peruanas, que negaron valores estéticos castizos por seguir los dogmas occidentales. Estos ejemplares fueron originados al transmutar las formas artísticas europeas hacia unos modelos plásticos de contenidos peculiares expuestos en plantas, trazas, ornamentos, etc. Estas muestran características plásticas propias de afirmación y dominio estilístico, conjugadas en la ideología del mestizaje cultural. De esa manera, su proceso histórico se inicia en el «primer siglo colonial del proceso de amestizamiento de América, vacilante y mimetista. Mientras, la aldehuela campesina de este inmenso campo peruano aún no se atrevía a erigir debidamente sus monumentos próceres» (García, 1936).

A tal efecto, los nuevos valores estéticos de la arquitectura vernácula se articularon en estructura y ornamento. Primero, la estructura mantiene relaciones de funcionalidad con elementos arquitectónicos tomados del arte occidental, presentes en fachadas de medianas dimensiones y techo a dos aguas cubierto con tejas por fuera. Asimismo, plantas rectangulares, cruz latina o basilical, también bóvedas de cañón, arcos de medio punto, vigas horizontales y artesonado, adornados con pinturas al temple, propiedad de artistas mestizos. Segundo, los ornamentos presentes en esculturas en bulto o bajorrelieve están divididos en dos tipos. En primer lugar, figuras asociadas a fauna y flora de elementos castizos regionales expresados en lenguaje simbólico que evidencia sentimientos de ironía

14 En ese sentido, su aspecto más importante es: «Ya no hay aquí abstractas masas en ansias de anchura, en afanes de conquistar cada vez más tierras de indios, sino altas formas superpuestas hacia las nubes y risueños motivos ornamentales. No son bastiones de impulso beligerante, ya que el pueblo indio está totalmente sometido» (García, 2 de febrero de 1936).

vengadora. En segundo lugar, esculturas antropomorfas de personajes europeos con fisonomía racial mestiza. Estos arquetipos están presentes en templos de «la Meseta del Titikaka, desde San Lorenzo de Potosí hasta San Agustín y la Compañía de Arequipa, pasando por los pueblos de Juli Pomata y otros que bordean el gran lago andino» (García, 2015, p. 170). Estos ornamentos de la región surandina son resultado de la emulación de vestimentas vernáculas mestizas del mundo cultural aldeano.

Con esto, para probar la existencia de la arquitectura religiosa del estilo cresco, se analizará dos iglesias: San Miguel de Mamara y San Pedro de Pomata. Aunque el autor nombra también a Santa Cruz, San Pedro, La Asunción, la Compañía de Arequipa y San Sebastián del Cusco, solamente lo hace en los artículos de *La Prensa* de Argentina y no como un discurso articulado de su valor plástico en la historia del arte peruano.

La iglesia de San Miguel de Mamara (figura 1), ubicada en Apurímac, otrora jurisdicción cusqueña, fue construida para la redención de comerciantes, mineros, indios y mestizos. En la edificación «precisamente en los centros indígenas más explotados se encuentran monumentos de arte grandiosos: Cusco, Puno Apurímac, Arequipa, Huancavelica, Ayacucho» (García, 1939). Su ubicación en el pueblo es propicia para celebrar con júbilo los jolgorios patronales, donde se erigen altares religiosos asociados a la gastronomía popular, que son complementados con la mística andina, porque estas lejanías andinas se mimetizan con el sentido oculto que rige al pueblo mestizo.

Esta estructura religiosa trasciende por la edificación que manifiesta en traza y ornamentos particulares, plagados de expresión campesina, y exponen la riqueza artística de valores locales enunciados en semblantes plásticos de la vida social aldeana. Esto se distribuye en el orden que se detalla seguidamente. Primero, las características de la traza del edificio comienzan en el frontis, ya que está repleto de masas colosales reminiscentes a murallas incas, dispuestas por ritmos asimétricos y disformes, propiedad decorativa del estilo cresco. En la fachada, un enorme zaguán dividido en dos portones de acceso. Segundo, en el interior tiene una impresionante decoración tropical reverberante, pues los ornamentos visualizados en la faja ostentan hojas y racimos de uvas con unos monos de peculiaridades oriundas elevados para paladear las uvas. Lo mismo en el frontispicio capital, en donde fanfarronean dos cuerpos de rasgos mestizos y un remate encuadrado entre las dos torres excéntricas con elementos geométricos alusivos a la cultura inca. Aquí la propagación estilística es más abundante y manifestada, por lo que «sobresalen las columnas ornamentadas con sogas y escamas, hasta el primer tercio, y, en el resto del

fuste, la vista faja en espiral que parece el chumpi con el que se ciñen la cintura las indias de mamara» (García, 1939).

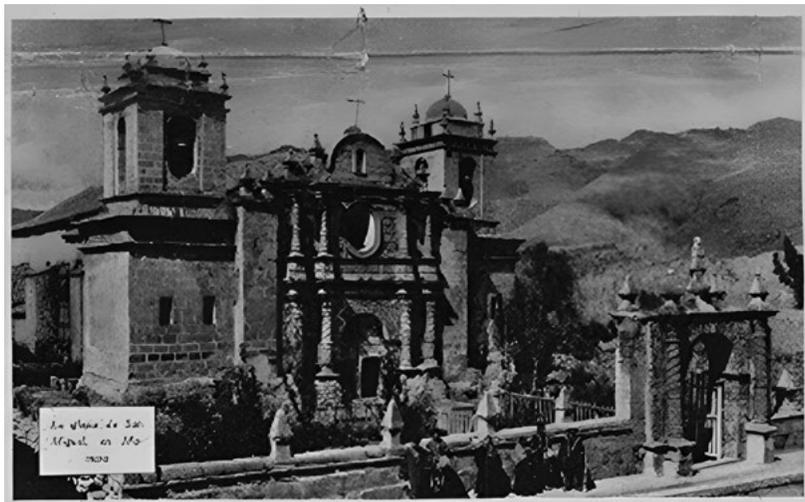


FIGURA 1. Iglesia de San Miguel en Mamara
Nota. Tomado del diario *La Prensa* de Argentina (1939)

La iglesia Santiago de Pomata (figura 2) está circunscrita dentro del eje económico puneño de rutas comerciales y navegación, producto del circuito comercial peletero y enseres comestibles, de los cuales salieron los excedentes para su edificación. En el Perú antiguo, Pomata fue capital de un señorío colla, compuesto de pueblos estratégicos diseminados por la pampa y el lago, apoyados para la defensa común, y extendidos por Juli, Pomata, Yunguyo y Desaguadero. En la época colonial se erigieron templos recónditos de características similares, como el caso de San Pedro, La Asunción y Santa Cruz, monumento totalmente derruido, pero de valiosos contenidos originales en la región. Todos ellos corresponden a la tipología del arte vernacular surperuano.

Este templo forma parte del discurso arquitectónico vernáculo difusor del estilo crespo. Su construcción inició en 1700 y «sirvió para encubrir esa pugna creadora y de liberación de la servidumbre colectiva obra de alarifes mestizos» (García, 1933). Se edificó dentro del perímetro de la plaza pública, cuyo espacio es necesario para el encuentro de trashumantes de todas las regiones del Collao, en el que celebran su devoción a las imágenes religiosas y dioses andinos a través de gestas vernáculas que fusionan el pasado y presente.

De esta manera, la iglesia está construida de materiales pétreos, que ostentan armonía en la expresión: «de las piedras, de estas piedras de coloración rojiza del templo de Pomata expresadas en la forma casi únicas» (García, 1933). La fachada circunspecta a la torre adosada a la nave principal, y en el interior el intrínseco aderezo es pintoresco reafirmado en la cúpula del crucero. Estos ornamentos muestran figuras de facciones antropomorfas, que ponen en evidencia el proceso de síntesis del estilo cresco. Las imágenes se observan cogidas de las manos y exornadas con molduras que parecen disfraces de cualquier baile indígena y mestizo. Al respecto, el autor enuncia: «al contorno de la soberbia semiesfera representan la Kashua, la misma decoración ornamental así llamada de los chullus indígenas. Una Kashua» (García, 1933). Finalmente, en los rosetones próximos a la bóveda se muestra una danza de *sicuris* realizando una danza de movimientos ágiles. Estas imágenes ornamentales comunican síntomas de calidad irónica, de carácter hiriente, e impulsan la ideología del nuevo indio que decora estos monumentos arquitectónicos.

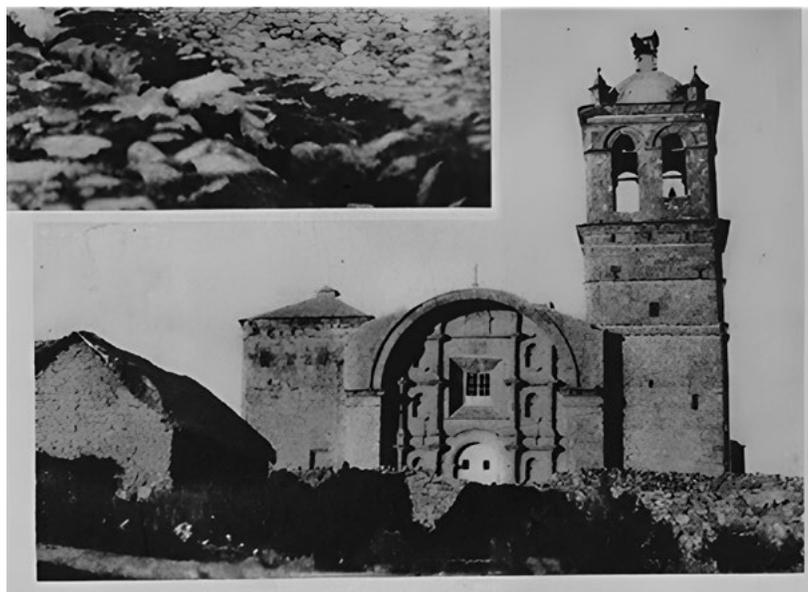


FIGURA 2. Templo de Pomata
Nota. Tomado del diario *La Prensa de Argentina* (1933)

Pintura

El legado pictórico de los artistas occidentales diseminados en el Cusco desde el siglo XVII favoreció el florecimiento de una pintura de carácter feudal, desarrollada en aldeas y barrios populares, y refleja la devoción

religiosa expresada en la paleta multicolor del mestizo. El nacimiento de la pintura vernácula en el siglo XVIII comprende dos dimensiones. En primer lugar, representa la continuación de la narrativa pictórica incaica que registra una larga tradición plástica, ya que existía una clase especializada organizada en gremios incaicos, que no desaparecieron en el nuevo gobierno, pues los artistas indomestizos tomaron prestados de ellos elementos plásticos de forma, color y composición. En segundo lugar, engloba la ideología de rechazo al gobierno hispano dirigido por los artistas castizos. Ellos descompusieron, por medio de su lenguaje procax, los elementos plásticos de origen europeo, para convertirlos en el «ácido, eficaz ingrediente para la intuición artística de nuestros pueblos [...] registra cuotas de humorismo asociados a la ironía del pueblo vencido, con el que se defiende la derrota» (García, 1934). En ese sentido, el discurso de los artistas vernáculos se articuló mediante un lenguaje beligerante, usado como petardos de guerra, transmutados en muecas y morisquetas de hombres aparentemente vencidos. Entre sus características de expresión tenemos «lo que llamaríamos en su expresión recóndita, humorismo irónico, sarcasmo de conciencia delatora que ha de satisfacer a la chola del mercado» (García, 1934). Al ser aceptadas estas características como doctrina por artistas indomestizos, fueron distribuidas ideológicamente en la sierra surperuana en circuitos comerciales comprendidos en ciudades enclaves, corregimientos y repartimientos, controladas económicamente desde el Cusco.

La pintura vernácula (figura 3) es, pues, un arte pueril creado como ornamento más que como adorno, que trae consigo una variedad de formas y colores con la que se representan seres y objetos terrenales, que se distribuyen en lienzos y pintura mural. Comprende un discurso plástico fácil de aprehensión, ya que fue compuesta para las masas analfabetas: «obedeciendo al gusto colectivo; su fin no es solo lo artístico en sí, antes bien lo que debe agradar a las mayorías. Arte popular peruano que marcha acorde con la evolución del sentimiento de las masas» (García, 1934). Su creación se gestó no por mera inspiración particular de una imagen fáctica, sino por medio de copiar valores formales como modelos para expresar en su lenguaje bárbaro el volumen anguloso y la traza de forma dura, dejando de lado la línea académica. Por otra parte, se resalta la línea, el dibujo y la armonía del color como base para expresar la vibración cromática del amarillo, rojo y azul, puesto que conforman una lectura visual violenta. En ese sentido, sus características formales son: «al pincelar con premura ojos de almendra y labios bezudos, como de cholos, para aquellas, o unas gambas de incero de a caballo para estos» (García, 1937). Por todo lo expuesto, se difundieron imágenes masificadas de Cristo y

Virgenes, dolorosas y *Ecce homo* plasmados en lienzos de grandes proporciones. Estas fueron imágenes muy solicitadas por la Iglesia y el pueblo, y estimularon la reproducción a gran escala. También proliferaron estampas de fiestas religiosas, al gesticular con los pasos de la vida de Virgenes y de Cristo. Su presencia en la cultura cusqueña se orienta en revalorar el trabajo de los artistas locales por ser auténticos próceres plasmadores del sentimiento social. Aunque carecen de perspectiva y elementos académicos de la pintura oficial, sirven de testimonio en el decurso histórico regional.



FIGURA 3. La Virgen Koya (iglesia de Santiago en el Cusco)
Nota. Tomado del diario *La Prensa de Argentina* (1934)

Imaginería

La imaginería popular (figura 4) fue generalmente de carácter anónimo, pero logró mezclarse y competir con el arte escultórico de influencias occidentales desarrollado en las regiones surandinas. Su creación corresponde a talleres pertenecientes a las aldeas campesinas serranas y

cuenas de la ciudad cusqueña, pues estos artistas indomestizos residían en el lado norte. Entre sus características plásticas se encuentra la búsqueda de una concepción realista asociada a imitar la naturaleza, para integrar a las efigies de rasgos formales y volúmenes táctiles, acompañados de descomunales protuberancias naturales, necesarios para incluir la vida cotidiana del misti¹⁵ y del campesino.

Esto se manifiesta en dos ejemplares. Primero, el decorado interior del templo de La Merced, pero de dominio claramente occidental en su estructura arquitectónica. El coro tallado en madera posee líneas duras y cuerpos angulosos, similares a la traza de la pintura vernácula, lo que «tiene mayor expresión americana, donde se nota la mano de artífices indiomestizos. Por otro lado, allí se ensayaba la escultura de composición y en relieve» (García, 1934). Segundo, la obra del artista indígena Juan Tomás Tuyru Túpac, dueño de un discurso artístico no oficial, similar a los objetos desarrollados por artesanos de linaje indomestizo del siglo XVII. Su plástica servía para dos propósitos. En primer lugar, trabajó para Andrés y Manuel Mollinedo, a fin de expandir la ideología religiosa destinada a evangelizar a las clases populares. En segundo lugar, empezó a tomar modelos plásticos de artistas indomestizos, que suministraban objetos plásticos a las clases populares. De ellos asimiló los contenidos de una autenticidad plástica manifestada en una corriente denominada realismo ingenuo, expuesto en motivos de ornamentación alusiva a flora y fauna locales en los retablos populares.

15 Término que utiliza el escritor José María Arguedas (1911-1969) para referirse al poblador de origen hispano o europeo que presenta pigmentación blanca y herencia cultural occidental.



FIGURA 4. Retablo de cedro, dorado, en la iglesia de San Sebastián (Cusco)
Nota. Tomado del diario *La Prensa* de Argentina (1934)

Conclusión

La narrativa artística de José Uriel García expuesta en *La Prensa* de Argentina (1934-1939) tiene como objetivo explicar la vida cultural aldeana surperuana como núcleo, ya que los artistas indomestizos crearon un arte bárbaro, denominado estilo cresco, de aptitudes prístinas, que se fue asimilando como el quechua en las aldeas populares. Utilizó un lenguaje popular, cargado de simbolismos plásticos, que expresan burla e ironía en rechazo a las normas insaturadas en las ciudades, y que sirvieron de ejemplos iconográficos para ser expresados en la pintura, la escultura, la arquitectura y las fiestas populares.

Contribución de autoría

Marco Antonio Caparó Aragón fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Agradecimiento

A la Universidad Científica del Sur.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Caparó Aragón, M. (2019). *José Uriel García: El discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados en el diario La Prensa de Buenos Aires (1931-1939)*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

De Llano, A. (2015). Literaturas, crítica y mercado. Narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. *Desde el Sur*, 7(1), 31-42.

Foster, D. W. (2012). Intelectuales públicos judíos en la Argentina, siglo XXI. *Desde el Sur*, 4(2), 65-74.

García, J. (1922). *La ciudad de los incas Cusco*, estudios arqueológicos. H. G. Rosas Sucesores.

García, J. (1925). *Guía histórico artística del Cusco, homenaje al centenario de Ayacucho*. Garcilaso.

García, J. (1930). *El nuevo indio*. H. G. Rosas Sucesores.

García, J. (1925-1926). El movimiento filosófico contemporáneo y los ideales nacionales. *Revista Universitaria*, 49-50, 25-37.

García, J. (1928). El Nuevo Indio. Los antecedentes morales. *Kunur*, 1, 17-18.

García, J. (1933). Las chulpas de Sillustani. *Revista Universitaria*, XXII, 127-138.

García, J. (1934). El Kollao. *Kosko*, 15-16.

García, J. (18 de febrero de 1934). La plástica popular peruana. *La Prensa*.

García, J. (22 de abril de 1934). Arquitectura y expresión urbana de los pueblos indios. *La Prensa*.

García, J. (19 de agosto de 1934). Los pintores indígenas «Primitivos». *La Prensa*.

- García, J. (2 de febrero de 1936). La arquitectura colonial del Cuzco. *La Prensa*.
- García, J. (1936). Arquitectura colonial del Cuzco. *Revista Universitaria*, 70, 189-208.
- García, J. (7 de febrero de 1937). Imagineros y tallistas del Cuzco Colonial. *La Prensa*.
- García, J. (21 de marzo de 1937). Las multitudes peruanas. Una fiesta patronal en San Sebastián. *La Prensa*.
- García, J. (2 de mayo de 1937). Notas sobre la pintura colonial del Cuzco. *La Prensa*.
- García, J. (15 de agosto de 1937). Las fiestas de la Cruz de Mayo. *La Prensa*.
- García, J. (24 de abril de 1938). Un notable artista peruano de la época colonial. *La Prensa*.
- García, J. (6 de diciembre de 1938). La sierra sud peruana. Altares de corpus. *La Prensa*.
- García, J. (1938). La América mestiza. *Revista Universitaria*, 75, 139-148.
- García, J. (12 de mayo de 1939). En el pueblo peruano de Mamara. La iglesia de San Miguel es un monumento arquitectónico de gran valor. *La Prensa*.
- García, J. (23 de abril de 1939). Arte Colonial Sud peruano. *La Prensa*.
- Giesecke, A. (Diciembre de 1916). La universidad durante el año de 1916. *Revista Universitaria. Órgano de la Universidad del Cuzco*, 18, 15-16.
- Giesecke, A. (Diciembre de 1919). La Universidad en 1919. *Revista Universitaria. Órgano de la Universidad del Cuzco*, 30, 25-26.
- Giesecke Sara Lafosse, M. (2015). *Política educativa y ruralidad en el Perú: 1900 a 1930. Tomo I-II*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- López, R. (2004). Estilo. Concepto histórico y uso actual. *UNAM*, 199-206.
- López, Y. (2004). *Cusco la paqarina moderna: cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1930-1935)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Fondo Editorial Concytec.
- Morales Delgado, M. (2015). *Albert A. Giesecke. Rector de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco].
- Pas, H. (2017). «La lectura de los que nada leen». Prensa periódica y lectura en el siglo XIX. *Desde el Sur*, 9(1), 125-144.

- Rojas, R. (1924). *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Librería de la Facultad Juan Roldán.
- Soto, M. (2019). Estilo. Uso y definición del término estilo en relación con la obra de arte. *Zona Limite*, 2, 11-22.
- Tamayo, J. (1980). *Historia del indigenismo cusqueño*. Instituto Nacional de Cultura.
- Stastny, F. (1976). Arte peruano: Investigaciones y difusión 1979-1976. *Cuadernos*, 20-21, 70-82.
- Valcárcel, L. (1981). *Memorias*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Villanueva, P. (2021). Imaginarios nacionales sobre lo indígena: José Uriel García dentro de las redes intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX. *Tesis*, 14(19), 329-345. <https://doi.org/10.15381/tesis.v14i19.20812>
- Villegas Torres, L. (2008). *José Sabogal y el arte mestizo: el instituto de arte peruano y sus acuarelas*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Recepción: 8/2/2022
Aceptación: 1/7/2022