

# Mujeres coleccionistas y artistas en el proceso de revalorización del pasado precolombino

## The influence of women collectors and artists in the appreciation of the pre-Columbian past

ZARA RUIZ ROMERO

zmrurom@gmail.com

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Este artículo ha sido realizado como parte del proyecto I+D+i “Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural” (ref. UPO-1264180), financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad, de la Junta de Andalucía, en el marco del Programa Operativo FEDER Andalucía 2014-2020 (objetivo específico 1.2.3. “Fomento y generación de conocimiento frontera y de conocimiento orientado a los retos de la sociedad, desarrollo de tecnologías emergentes”, porcentaje de financiación 80%).

Recibido: 2 de septiembre de 2019 · Revisado: 25 de mayo de 2020 · Aceptado: 3 de junio de 2020

### Resumen

Durante los siglos XIX y XX las piezas precolombinas experimentan una revalorización sin precedentes, que culmina con su consideración como obras artísticas. Coleccionistas a ambos lados del Atlántico aumentan el interés por su adquisición, como parte de una escenografía relacionada con la posición social, o la búsqueda de una identidad. Del mismo modo, distintas artistas comienzan a tomarlas como objeto de inspiración, y las piezas y diseños precolombinos se convierten en protagonistas de cuadros, obras textiles, o libros ilustrados. Todo ello como parte de un proceso complejo e interrelacionado entre sí, a partir del cual pretendemos rescatar y enaltecer el legado de seis mujeres, artistas y coleccionistas que intervinieron en la reconsideración y el aprecio hacia el pasado precolombino.

**Identificadores:** mujeres; coleccionistas; artistas; arte precolombino

**Topónimos:** Perú

**Período:** Siglo XIX; Siglo XX

### Abstract

In the 19 and 20 centuries, the pre-Columbian pieces were involved in an unprecedented appreciation, which finally finished with their consideration as works of art. Women collectors at both sides of the Atlantic were interested in their acquisition, as a way to assert a social position, and as part of their searching for an identity. In the same way, women artists took them as an inspiration, and the pre-Columbian pieces began to come part of paintings, textiles, and books. All this, as part of a complex and interrelated process, from which we intend to rescue and upraise the legacy of six women, artists, and collectors who participated in the reconsideration and appreciation of the pre-Columbian past.

**Identifiers:** women; collectors; artist; pre-Columbian art

**Place Names:** Peru

**Period:** 19th Century; 20th Century

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

RUIZ ROMERO, Z. (2020). Mujeres coleccionistas y artistas en el proceso de revalorización del pasado precolombino. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 51: 167–185.

---

## Mujeres coleccionistas y artistas en el proceso de revalorización del pasado precolombino

En los siglos XIX y XX, el pasado precolombino comienza a vincularse con una visión moderna de los países americanos (Gutiérrez Viñuales, 2013: 89). Las piezas inca, moche o chimú experimentan un importantísimo auge, y en lugares como Perú se tornan imprescindibles para el establecimiento de una identidad nacional. Desde un punto de vista internacional, los artefactos precolombinos resultan igualmente un destacable objeto de deseo, finalmente considerados como obras artísticas en fechas más recientes, y asimilados a formas diferentes a las occidentales, con un halo exótico y maravilloso heredado de centurias pasadas.

El coleccionismo de obras precolombinas se convierte en una constante, apareciendo en acervos privados de mujeres de la élite, que buscaban piezas únicas, acordes a la moda del momento. La búsqueda y el expolio de piezas precolombinas, junto a su consecuente dispersión por museos y colecciones de todo el mundo, aumenta su valía e incluso las convierte en objeto de inspiración para mujeres artistas, como medio de expresar una identidad, y como parte en la ruptura con los esquemas tradicionales del arte. Al fin y al cabo, las piezas precolombinas triunfan en los ambientes intelectuales y artísticos a ambos lados del Atlántico.

En las páginas que siguen, pretendemos abordar el proceso de revalorización del arte precolombino a partir de la historia de seis mujeres, oriundas de distintos lugares, con historias vitales propias, pero unidas por su pasión hacia las obras generadas por las antiguas culturas peruanas. En primer lugar, tratamos el caso de tres coleccionistas, María Ana Centeno, Aline Chazal y Regla Manjón Mergelina, con acervos cercanos a los gabinetes de curiosidades, como parte de una escenografía social, marcada por el exotismo. Y en segundo lugar, en una actitud a caballo entre el coleccionismo y la creación artística, destacamos las aportaciones de Carmen Tórtola Valencia, Elena Izcue y Anni Albers, para las que el componente precolombino se convierte en inspiración, condicionando el modo en que se expresan ante el mundo. Todo ello, como parte de un proceso que culmina con la consideración de las piezas precolombinas como obras de arte, y en el que las mujeres cumplieron un papel destacable.

### Piezas precolombinas como objeto de colección

Comenzamos nuestro recorrido por la colección de María Ana Centeno (1816/1817-1874), cuzqueña que nos otorga el ejemplo perfecto en cuanto a la consideración y valorización de las obras precolombinas en las primeras décadas tras la Independencia. En las fuentes cercanas a su época, María Ana es descrita como una mujer religiosa, dedicada al cuidado de su familia y del prójimo, viuda abnegada..., distintas cualidades normalmente atribuidas al género femenino. Según Elvira García y García era “consi-

derada siempre como la hija modelo”, “generosa y desprendida” (1925: 252-253); y Clorinda Matto de Turner también alaba sus cualidades caritativas, y la eleva a la categoría de “mujer ejemplar” (1890: 196). Si bien, aún en una esfera hogareña y femenina, María Ana era una mujer enriquecida por la “frecuente lectura” (García y García, 1925: 254), y con la capacidad para realizar una de las colecciones más codiciadas y reconocidas de su tiempo.

La señora Centeno comenzó a coleccionar a temprana edad, en una “pasión rayana en la locura” (García y García, 1925: 254) que le llevó a atesorar en su finca de Pucuto piezas procedentes de distintos lugares, formando un “Museo histórico arqueológico, a través del cual se pudiera seguir toda la historia del Perú en sus diferentes épocas” (García y García, 1925: 254). La colección estaba compuesta por antigüedades precolombinas de piedra, cerámica o metales preciosos, principalmente adscritas a la cultura inca (Fig. 1) –la más representativa en una ciudad como Cuzco–, aunque también oriundas de otros lugares como la costa norte peruana (Fig. 2) (Gänger, 2014: 113). Además, poseía una miscelánea de piezas, entre ellas un mosaico romano, pinturas religiosas, objetos procedentes de China o Japón, pájaros disecados, mariposas..., e incluso algunas rarezas y obras misteriosas (Gänger, 2014: 110-111).



1. Aríbalo (cultura inca). Colección María Ana Centeno. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, V A 7890, fotógrafo: Martin Franken.



©SMR/Foto: Claudia Obrocki

2. Figura sedente antropomorfa (cultura moche). Colección María Ana Centeno. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, V A 8033, fotógrafo: Claudia Obrocki.

La anterior enumeración nos lleva a considerar su acervo como un auténtico gabinete de curiosidades, con una visión marcada por la búsqueda de la otredad, lo exótico y lo maravilloso, sobre el que Elvira García y García nos comenta que su propósito “no fué, como generalmente se le atribuye, formar un museo de antigüedades, sino más bien de curiosidades” (1925: 255). Sin duda logró su objetivo, y ello nos lleva a preguntarnos cómo pudo una cuzqueña en el siglo XIX atesorar restos procedentes de lugares tan variopintos. Quizás parte de la respuesta se encuentre en la figura de su marido, Pedro Romainville, un francés que probablemente influyó a su esposa, con una mentalidad ilustrada propia de su tiempo y lugar de nacimiento, y con una serie de lazos familiares en Europa que podrían haber ayudado a María Ana a conseguir algunas piezas (Gänger, 2014: 117).

El gabinete de María Ana Centeno era conocido y reconocido en la época, tanto por la presencia de piezas europeas, rarezas y curiosidades, como por el componente precolombino, que en Cuzco estaba a la orden del día (Gänger, 2014: 119). La casa de María Ana era lugar de reunión social, con personajes de la élite cuzqueña, y otros muchos llegados del extranjero; por lo que era comparable a cualquier salón ilustrado en Europa, al estilo del organizado por Madame Geoffrin (Matto de Turner, 1890: 196), donde se hablaba de arte o literatura, y en el que nuestra protagonista narraba distintas peripecias en torno a su colección (Gänger, 2014: 120). Uno de los más destacados invitados a la finca de Pucuto fue el norteamericano Ephraim George Squier, a quien María Ana mostró su colección e incluso regaló un cráneo con el hueso frontal trepanado, considerando que en Estados Unidos se estudiaría de manera más exhaustiva. Igualmente, recibió la visita de otros personajes como Paul Marcoy, o el conde de Castelnau (Mould de Pease, 2003: 62). E incluso el alemán Adolf Bastian tuvo ocasión de conocer su colección, interesándose por ella y logrando adquirirla para el Museo Etnográfico de Berlín en la década de 1880, tras la venta por parte de los hijos de María Ana Centeno (Gänger, 2014; Mould de Pease, 2003: 62).

Con esta transacción, la colección Centeno fue una de las muchas que abandonaron su lugar de origen en esa misma época, en una coyuntura marcada por el creciente valor de las piezas precolombinas, y con una actitud aún heredera del colonialismo, según la cual naciones más avanzadas ejercían una “superioridad moral” sobre las incipientes, y consideraban una buena opción el traslado de piezas y obras artísticas a sus países, donde serían mejor valoradas por el público y los investigadores (Gänger, 2006: 77-78). De esta forma, además de en museos y colecciones institucionales, resultaba usual encontrar “huacos” o piezas cerámicas precolombinas en los hogares, en Perú y el resto de Europa, una costumbre que nos enlaza con nuestra siguiente protagonista.

La condesa de Lebríja, doña Regla Manjón Mergelina (1851-1938), resulta un claro ejemplo de coleccionismo decimonónico, importante y representativo para enaltecer su posición social, y para su inclusión en los círculos más exclusivos de la época. En su casa-palacio de Sevilla, la condesa atesoró una importantísima colección, a modo de gabinete ilustrado, con una presencia muy significativa de la civilización romana. La

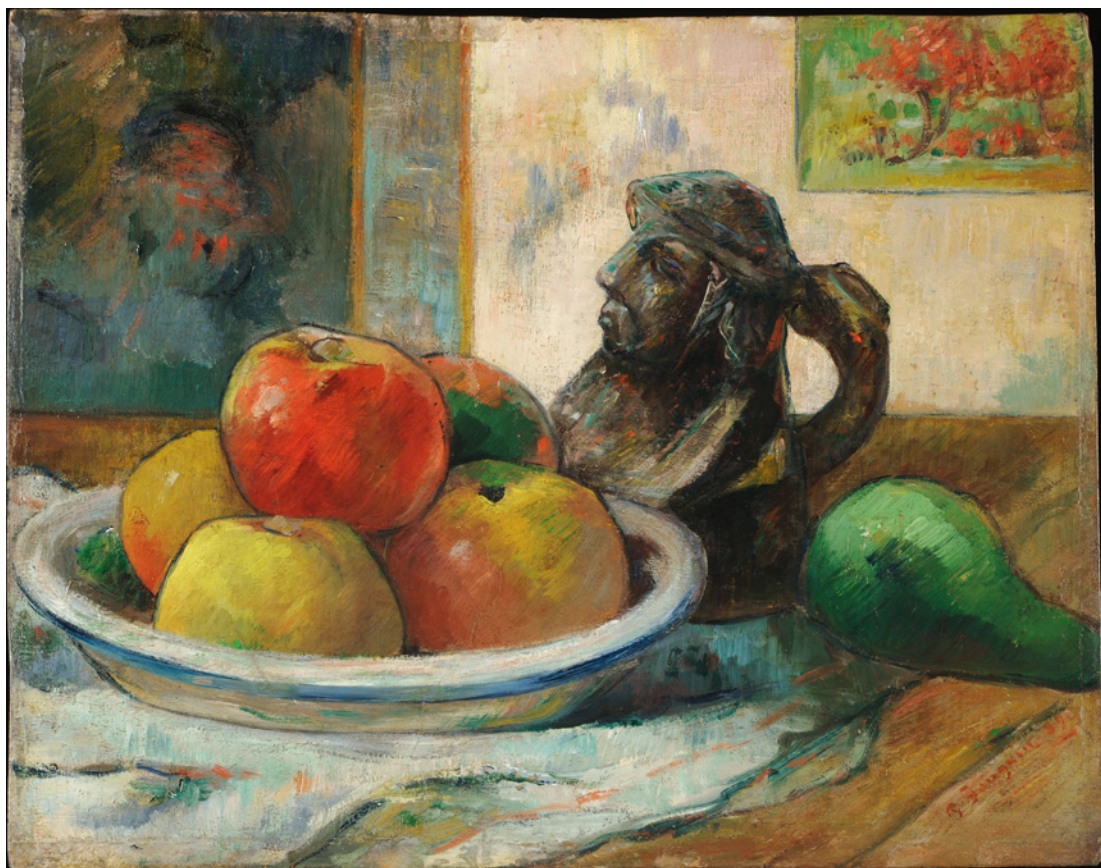


colección de la condesa ya en su época recibió distintos elogios, por resultar muy completa y, sobre todo, por suponer una revalorización cultural de materiales de distintas procedencias. La condesa de Lebrija era “modelo de imitación por otras muchas damas aristócratas” (De los Ríos, 1912: 289), y reunió en su palacio lucernas, cerámicas, mosaicos o esculturas, además de otorgar espacio e importancia a las obras procedentes de la América precolombina. En concreto, en una vitrina independiente de madera con una veintena de piezas de México y Perú, datadas (según indica la propia cartela) entre los siglos XIII y XV (Fig. 3), y que aún pueden contemplarse prácticamente en la misma disposición que se les otorgó en un inicio.



3. Vitrina con piezas precolombinas. Palacio de la condesa de Lebrija, Sevilla (Fotografía de la autora, 2016).

Nos quedaría por resolver la cuestión en torno a la trazabilidad de estos objetos, por cuántas manos pasaron hasta llegar a Sevilla, seguramente a través de amigos o comerciantes, que le ofrecerían estas piezas conociendo su interés general por las antigüedades, y teniendo además en cuenta que las obras precolombinas estaban de moda. Con respecto a las piezas romanas, sabemos que la condesa organizó exploraciones arqueológicas por cuenta propia, e incluso dicese que compraba muchos de estos objetos a los vecinos de Santiponce (De los Ríos, 1912: 269-270; López Rodríguez, 1979: 83), en una tendencia muy parecida a la observada en el caso peruano, donde las coleccionistas solían adquirir las piezas directamente de manos de los huaqueros. Sea como fuere, la presencia de objetos prehispánicos en una colección de este tipo es símbolo de su acuciante dispersión por distintas partes del mundo, y en el caso de la España de la época debemos tener en cuenta algunos acontecimientos que incentivaron el interés por las mismas, como la Exposición Histórico-Americana de 1892 en Madrid, o la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla.



4. Paul Gauguin. *Naturaleza muerta con manzanas, una pera y una jarra de cerámica* (1889). Fogg Museum, Harvard Art Museums (Fotografía de dominio público, tomada de Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_Gauguin\\_116.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_116.jpg)).

El coleccionismo es un fenómeno cambiante, que se deja influenciar fácilmente por las modas y tendencias, y precisamente a finales del siglo XIX e inicios del XX, las obras precolombinas se encontraban en pleno proceso de ensalzamiento, como testimonios diferentes que otorgaban cierto halo exótico, y que incluso sirvieron de inspiración en los círculos artísticos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el artista Paul Gauguin, conocido por su búsqueda de los orígenes y la pureza en lugares como Tahití, en un momento en el que el arte rompe con los esquemas tradicionales, y surgen las vanguardias artísticas. Gauguin obtuvo inspiración en distintos elementos, entre ellos procedentes del mundo precolombino, quedando reflejada en su vasija *Atahualpa*, de finales de 1887 (Ziemendorff, 2014: 111), y en pinturas como *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?* (1897), *Eva Bretona* (1889) –ambas con personajes inspiradas en una momia de la cultura Chachapoyas– (Michaud Couzin, 2016: 72; Ziemendorff, 2014: 108), o *Naturaleza muerta con manzanas, una pera y una jarra de cerámica* (1889) (Fig. 4), en la que aparece directamente una pieza precolombina.

Gauguin tuvo la oportunidad de admirar estas representaciones en instituciones como el Museo del Trocadero, ya dotado de obras del pasado prehispánico desde su inauguración (Sweetman, 1998: 127-128), e incluso él mismo atesoró una colección de cerámica peruana, en una época en la que resultaba relativamente fácil su consecución en un París seducido por estas obras (Sweetman, 1998: 128). Si bien, su interés en manifestaciones de este tipo se debe en primera instancia a tres mujeres de su familia: su bisabuela Thérèse Laisnay, quien inició la relación familiar con Perú; su abuela, Flora Tristán, que encontraba a estas piezas “de lo más curioso”, con “formas tan grotescas como variadas” (Tristán, 2003: 484); y su madre, Aline Chazal (1825-1867), nuestra siguiente coleccionista.

Aline Chazal es una figura aún muy desconocida para la historiografía, más allá de ser hija de Flora Tristán y madre de Paul Gauguin. Al buscar trazos sobre su biografía, encontramos testimonios como el de George Sand (un conocido de su madre), quien la caracterizó como “una joven que poseía una apariencia tan afectuosa y encantadora como su madre la había tenido de arrogante e irascible. Esta chica tiene el aire de un ángel; la tristeza en sus bellísimos ojos, su aflicción, su evidente soledad, su manera de hacer modesta y afectuosa” (Sweetman, 1998: 36). Se trata de una descripción en la que se le atribuyen condiciones habitualmente relacionadas con el sexo femenino, y en la que no se trata un aspecto relevante de su personalidad: Aline fue una apasionada del mundo precolombino, al que considera parte de su identidad, de sus recuerdos y de su vida.

Su relación con el Perú está marcada por su nacimiento y se intensificó tras su exilio en el país, entre 1849 y 1854. Aline se vio obligada a marcharse de Francia por los intereses políticos de su marido, y tras la muerte de este durante el trayecto hacia el Nuevo Mundo, quedó bajo el cuidado de su tío Pío de Tristán. En su estadía en Lima, Aline y sus dos hijos residieron en la casa Echenique, una casona que reflejaba la buena posición de la familia peruana (Michaud Couzin, 2016: 65), y en la que Gauguin vivió



en sus primeros años en un universo absolutamente distinto al europeo, que marcará sus futuros anhelos, llegándose a considerar a sí mismo como “un salvaje peruano” (Sweetman, 1998: 49). En realidad, debemos notar que aún era muy pequeño, pero su correspondencia con Perú se mantendrá durante toda su vida (véase Michaud Couzin, 2016: 64-76; Sweetman, 1998: 43), reflejada también en el interés por las antigüedades prehispánicas, heredado de su madre.



5. Botella escultórica (cultura chimú). Museo de Arte de Lima (Fotografía de la autora, 2017).

Aline realizó durante sus años en Perú una colección con piezas precolombinas, con objetos comprados o intercambiados a huaqueros de la región; tal como el propio Paul Gauguin expresó: “Mi madre también había conservado algunos jarrones peruanos y, sobre todo, bastantes figuritas de plata maciza, tal como sale de la mina” (tomado de Michaud Couzin, 2016: 76). Sobre ellas, poco se conocía en la época, y era común su atribución a culturas erróneas, pues el mismo Gauguin asimilaba la colección de su madre a la cultura inca, cuando probablemente la mayoría de las piezas serían chimú o mochica (del estilo a la que encontramos en la Fig. 5), mucho más fáciles de conseguir en la Lima

del momento (Sweetman, 1998: 47). Esta colección suponía uno de los grandes logros de Aline, y se convirtió en testigo de sus recuerdos a su regreso a Francia, pues la llevó consigo y se tiene constancia de su presencia en su hogar en Saint-Cloud (Sweetman, 1998: 70); al respecto, nos resulta bastante probable que su posesión le otorgase incluso un mayor reconocimiento social, dentro de sus posibilidades económicas y de su condición de viuda con hijos, teniendo en cuenta que por entonces el país se encontraba totalmente seducido por el exotismo. Sobre el destino de esta colección, al parecer regaló algunas piezas a su protector y tutor de sus hijos, Gustave Arosa, al mismo tiempo que otras se destruyeron durante el sitio de París en 1871 (Riviale, 2000: 311-312).

Nuestra protagonista es un claro ejemplo de cómo era habitual en la época poseer piezas de este tipo, e incluso demuestra la facilidad con la que podían transportarse de un lugar a otro, en este caso desde Lima a una pequeña localidad cercana a París. Ello a pesar de que ya en ese momento existían normativas al respecto, proclamadas por una nación preocupada por su patrimonio, y que observaba cómo sus tesoros culturales se marchaban a distintos lugares del mundo, para su integración en colecciones, e incluso para servir de inspiración a artistas como las que forman parte del apartado que desarrollamos a continuación.

## Piezas precolombinas como inspiración artística e identitaria

La búsqueda del exotismo y de nuevos lenguajes artísticos llevó a las obras precolombinas a participar en las creaciones de distintas artistas, como la bailaora Carmen Tórtola Valencia (1882-1955); un claro ejemplo de lo que ya comentábamos en un inicio, pues al mismo tiempo que utilizó el pasado precolombino como inspiración para forjar su personalidad artística, generó una colección que aún hoy día podemos disfrutar en distintos emplazamientos. Tórtola Valencia reunió un acervo que servía como telón de fondo y decoración para su existencia, formado por “retratos, dibujos, repisas con idolillos de pueblos lejanos y exóticos” (Manzano, 1964: 42), además de telas y vestidos de *attrezzo*. Su casa, o incluso los hoteles en los que se alojaba, se convertían mediante la decoración en una extensión de sí misma, “como expresión de una sensibilidad artística que se vende de puertas afuera” (Clúa, 2015: 28), y que además se enfrentaba categóricamente a los estereotipos de una casa burguesa, totalmente contraria a los excesos (Clúa, 2015: 169). Tórtola Valencia coleccionó como una forma de legitimar su modo de ver la vida y al personaje que había construido de sí misma, en un diálogo entre la modernidad de la Metrópoli y el exotismo de las antiguas colonias (Clúa, 2015: 163), un escenario en el que las piezas y culturas precolombinas tuvieron una amplia presencia.

En su acervo poseía obras textiles, que recién estaban comenzando a adquirir fama internacional, además de piezas cerámicas prehispánicas, principalmente relacionadas con lo funerario (Bargalló y Bargalló, 2010: 33). Se trataba de un conjunto de objetos

probablemente reunido durante sus viajes, como regalos de admiradores, o gracias a sus contactos con personajes influyentes. En sus giras, tuvo la oportunidad de conocer distintos países de América Latina –entre ellos Argentina, Brasil, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Panamá o Perú–, en los que alternó con intelectuales y personajes de la élite, y se identificó con las búsquedas identitarias en que estos mismos países se encontraban inmersos. Carmen Tórtola Valencia aprovechaba también sus viajes para visitar zonas arqueológicas (muchas de ellas prácticamente desconocidas en el momento), organizar concursos de pintura, o participar en el ambiente cultural y artístico (Bargalló y Bargalló, 2010: 37-39), por lo que no es de extrañar que regresara a casa con obras de distinta índole, que servían para acrecentar su extravagante colección, así como de inspiración para sus espectáculos.

Mediante la *performance*, la bailaora reivindicaba su actitud como autora, con una personalidad que le llevó a la construcción de un personaje capaz de mantener el interés de la esfera pública (Clúa, 2017: 25-26), y para el que encontró inspiración en América Latina. A inicios del siglo XX estaban de moda las representaciones basadas en temáticas de ese tipo, con decoraciones y vestuarios inspirados en lo precolombino, como la obra *Ollantay*, de la Compañía Peruana de Arte Incaico (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2000; Gutiérrez Viñuales, 2013: 91). Al respecto, Tórtola Valencia estrenó en 1925 la *Danza Incaica*, a partir de los ambientes precolombinos del Perú (Clúa, 2015: 173), en una labor imaginativa que le otorgó la condecoración de la Orden del Sol por parte del gobierno del país (Bargalló y Bargalló, 2010: 51). Carmen Tórtola creó un ambiente y un vestuario inspirados en los hallazgos precolombinos de la milenaria cultura inca, y generó una asimilación artística de gran interés para la propia autoidentificación nacionalista del país, que buscaba creaciones de ese tipo como apoyo de una historia compartida, hasta el punto en que se mostraron fotografías de la artista durante la interpretación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (Bargalló y Bargalló, 2010: 51).

En definitiva, Tórtola Valencia incluyó al elemento prehispánico en sus colecciones y espectáculos, convirtiéndolo finalmente en una inspiración que le ayudó a la construcción de una excéntrica celebridad (Clúa, 2015: 160), y que sin duda repercutió en la fama internacional de las piezas tratadas en esta investigación. Arte y coleccionismo se encuadran en una misma dirección, en una tendencia en la que podemos igualmente situar a la siguiente artista objeto de estudio, Elena Izcue (1889-1970), conocida indigenista que abogó por la recuperación del mundo indígena o precolombino para su integración en el mundo moderno (Vaudry, 2019).

La personalidad de Elena Izcue se desarrolla en un Perú totalmente inmerso en el estudio y puesta en valor del patrimonio precolombino, como parte de una historia compartida necesaria para el fortalecimiento de la nación. Al respecto, aparecen artistas como Teófilo Castillo, José Sabogal o Manuel Piqueras Cotoquí, conocidos por la recuperación prehispanista contemporánea, y acordes con los ideales de la “patria nueva”, con la que Augusto B. Leguía pretendía forjar una identidad nacional (Vaudry, 2019).

Su predilección por los objetos precolombinos aumenta al conocer a Philip Ainsworth Means y a Rafael Larco Herrera, este último acérrimo coleccionista que dará lugar a uno de los museos más famosos del país, e incluso ella misma configuró una colección con piezas prehispánicas de distintas procedencias (Majluf y Wuffarden, 1999: 54). Esta sin duda sería el fiel reflejo de las modas de la época, no solo en razón a su realización, que como ya hemos visto resultaba habitual entre mujeres artistas y de la élite; sino también en referencia a las propias piezas atesoradas, entre las que cabría encontrar objetos procedentes de yacimientos arqueológicos recién descubiertos. Con todo ello, Elena Izcue pudo forjar un importante conocimiento acerca del componente precolombino, que le sirvió de inspiración para sus propias creaciones artísticas.

Junto a su hermana, en 1921 crea el *Salón incaico* del Museo Nacional, para el que diseñan muebles y decoraciones inspirados en el pasado del país (Vaudry, 2019), en consonancia con otras obras como el *Cofre estilo incaico* de Alfredo Guido y José Gerbino (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2000), en una recuperación para la vida cotidiana que se entroncaba con el deseo de un “arte nuevo” (Gutiérrez Viñuales, 2013: 92). Su obra más conocida, *El arte peruano en la escuela* (1926-1929), es un cuadernillo para niños que sintetiza las formas precolombinas, intentando acercarlas a los más pequeños y esquematizarlas para su aplicación a las artes decorativas, fomentando así la idea nacionalista. Hablamos de una obra pionera en el país, y que también se inserta en el seno de una tendencia que observamos en otros lugares de América Latina, por ejemplo por parte de Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo, que en 1923 realizaron los cuadernos *Viracocha* (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2000).

Izcue es conocida por la inclusión de las formas precolombinas en decoraciones y obras textiles, por ejemplo en botones, gorras, bufandas, mantelerías o ropa adornada (Vaudry, 2019), en unas creaciones que en muchas ocasiones fueron asimiladas como “labores del hogar”, propias de las mujeres, y no como las obras de arte que en realidad eran. No obstante, Elena Izcue no rechazó los roles de género que le fueron asignados, y consiguió convertir estas piezas en el eje principal de su obra, y en un elemento productivo que iba más allá del hogar (Majluf y Wuffarden, 1999: 91). Ambas hermanas, Elena y Victoria, cosecharon con estas creaciones un gran éxito en París, donde contribuyeron al auge del mundo prehispánico en un proceso interno (a favor de la recuperación nacionalista) y hacia afuera, alimentando la “moda del exotismo” (Vaudry, 2019). A esta ciudad habían arribado distintos artistas latinoamericanos que entroncaron sus creaciones con las tradiciones extraeuropeas (Gutiérrez Viñuales, 2013: 91), e incluso coincidiendo con su estancia allí, en 1928 se llevó a cabo en el Museo del Louvre una de las más importantes muestras de piezas precolombinas, considerada como un hito fundamental en su asimilación como obras de arte (Majluf y Wuffarden, 1999: 119).

Las hermanas Izcue se convirtieron en embajadoras de su país, en Francia y en otros lugares como Estados Unidos. Elena y Victoria viajaron a Nueva York entre 1935 y 1936, y allí realizaron la *Exhibición de arte moderno peruano por Elena y Victoria Izcue, y textiles y ceramios pre-inca*. En ella, mostraron sus diseños junto a piezas procedentes de su propia



colección de ceramios y textiles, además de otras obras enviadas desde Perú por parte de Rafael Larco Herrera, o cedidas por museos y coleccionistas privados estadounidenses (Majluf y Wuffarden, 1999: 139-140). La exposición en Nueva York de las hermanas Izcue tuvo una gran repercusión, y supuso tanto la venta de piezas arqueológicas, como la de su propia colección textil (Majluf y Wuffarden, 1999: 144), marcando un antes y un después en el interés por este tipo de diseños.



6. Pieza textil (cultura chimú), Museo de Arte de Lima (Fotografía de la autora, 2017).

La labor de Elena Izcue ayudó a fomentar la dispersión patrimonial, y la valía en distintos ambientes de las piezas y textiles precolombinos (como los que observamos en las Figs. 6 y 7), en una tendencia que nos lleva a la última de nuestras protagonistas, la alemana Anni Albers (1899-1944), quien, al igual que sus predecesoras, actuó como coleccionista y se inspiró en lo precolombino para sus propias creaciones. Anni, ya desde

pequeña se sintió ligada al mundo americano, que tuvo la oportunidad de conocer en paseos junto a su familia por algunos de los museos más importantes de Berlín, entre ellos el Museum für Völkerkunde (Danilowitz, 2006: 3). Sus lazos con el arte se refuerzan en 1925, al contraer matrimonio con Josef Albers, quien pronto se convirtió en docente de la famosa Bauhaus (Danilowitz, 2006: 4); una institución en la que Anni Albers también se integra, aunque encontró ciertas limitaciones por ser mujer, dado que por entonces quedaban automáticamente relegadas al Taller de Tejido (Majluf y Wuffarden, 1999: 121). En él, no obstante, Anni aprendió a sacar partido de su condición de género, y en lo referente a las piezas textiles precolombinas, supo observarlas y valorarlas desde una perspectiva artística, más allá de su consideración como restos históricos o arqueológicos de culturas pasadas (Danilowitz, 2006: 4).



7. Fragmento de pieza textil (cultura paracas). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (Fotografía de la autora, 2017).

En 1933 el auge del nazismo obligó al matrimonio a marcharse a Estados Unidos, desde donde realizan viajes a América Latina, principalmente a México. Allí, se co-deaban con la élite intelectual y artística del momento, aprendieron a valorar el arte precolombino y configuraron una colección propia, formada principalmente por “idolillos” y piezas cerámicas de formato pequeño (véase Taube, 1988). En un ensayo titulado “Miniaturas mexicanas precolombinas” (2006: 25-40), Anni Albers habla sobre esa colección, y aunque no se corresponde a la realidad peruana, nos otorga un testimonio de primera mano, no solo para conocer la opinión que este tipo de piezas le merecían, sino que trata el propio modo de adquisición de las mismas. Este, además, nos sirve para validar lo que con otras coleccionistas solo podemos suponer o imaginar, y es que Anni adquirió las piezas directamente de los huaqueros y habitantes: “Nuestras primeras piezas menudas nos llegaron en nuestras visitas a lugares prehistóricos, de manos de chiquillos que nos las ofrecían por las ventanillas del coche, lo mismo que vendían pavos y cabras” (Albers, 2006: 25). Anni y su marido compraron gran parte de su colección en mercados, pequeñas tiendas, o directamente en la calle (Reynolds-Kaye, 2017: 33), en un momento en que estas piezas apenas comenzaban a ser valoradas por artistas o intelectuales. No obstante, durante el desarrollo de su colección sí que pudieron observar cómo cada vez resultaba más complicada su adquisición, con las autoridades intentando poner trabas a la pérdida patrimonial, e incluso con un mercado cada vez más complicado, saturado de falsificaciones (Reynolds-Kaye, 2017: 34).

A estas piezas cerámicas –que finalmente terminaron donando al Museo Peabody de la Universidad de Yale (Danilowitz, 2006: 11)– los Albers añadieron una colección de carácter textil, con una importante representación de obras peruanas que significaron una auténtica revolución en el modo de producir de Anni. Estas eran piezas que atesoraban en su hogar, pero nunca llegaron a exponer de un modo decorativo, como si de un gabinete de curiosidades se tratase, sino que eran obras que debían resguardar, testimonios que ayudaban a su propia creatividad. Para el matrimonio Albers, estos objetos eran “testimonios de una invención creativa que validaba su propia vida de creadores” (Danilowitz, 2006: 11) y les servían como objeto de estudio e inspiración, reflejado en obras de Anni como *Monte Albán* o *Escritura antigua*, ambas de 1936 (Danilowitz, 2006: 8). Era, al fin y al cabo, una colección con un carácter pedagógico (Reynolds-Kaye, 2017: 55), hasta el punto en que Anni llegó a deshacer algunos de los textiles originales, para investigar el modo en que se producían y realizaban (Reynolds-Kaye, 2017: 66), algo que bajo nuestra perspectiva actual resulta impensable, pero que debemos entender acorde a la mentalidad del momento.

La formación de esta colección textil es fruto también de sus viajes, pues los Albers estuvieron en Perú en 1953, y durante un mes visitaron Lima, Machu Picchu, Arequipa, Pachacamac, Cuzco, Trujillo, Pisac (Fig. 8) o Cajamarquilla (Csoma, 2006: 197). Estos últimos son un conjunto de lugares realmente representativos para la identidad precolombina del país, y donde tuvieron ocasión de conocer entornos, piezas y textiles prácticamente recién descubiertos, y que estaban muy en boga en el momento. Con todo



ello, inspiración artística, pasión por el pasado precolombino, imaginación y análisis intelectual se unían en sus creaciones, y en su especial valorización de las obras de las antiguas civilizaciones peruanas.



8. Pisac (Fotografía de la autora, 2017).

## Reflexiones finales

Las vidas e inquietudes de María Ana Centeno, Regla Manjón Mergelina, Aline Chazal, Carmen Tórtola Valencia, Elena Izcue y Anni Albers se entremezclan en estas páginas. *A priori*, podría parecer que estas mujeres no tienen demasiado en común, más allá de su género y de su nacimiento en un espacio socio-temporal determinado en los siglos XIX y XX. Si bien, hemos podido observar que las une un elemento fundamental: su pasión por las culturas precolombinas.

La inclusión de piezas cerámicas y textiles en sus colecciones, salones o gabinetes de curiosidades, junto a otras maravillas o piezas artísticas, se convierte en un lugar común para nuestras protagonistas. Algunas de ellas consideran su adquisición como parte de una estudiada escenografía social de magnificencia, ya presente desde tiempos anteriores (Urquizar Herrera, 2010: 208). Del mismo modo, otras de las mujeres



reseñadas acudieron al componente precolombino no solo como pieza de colección, sino como elemento representativo del país, y como parte de sus mismas creaciones artísticas.

Por ser mujeres, la historiografía las ha relacionado más con otro tipo de calificativos, en referencia a su belleza, caridad, o con cuestiones propias de los cuidados y tareas del hogar. Por lo que un estudio de este tipo, sin recalcar exhaustivamente en la vida de cada una de ellas, pretende rescatarlas del olvido e incluirlas en un lugar destacado, en lo referente a la revaluación de las piezas precolombinas peruanas. Somos conscientes de que podríamos hablar de muchas mujeres más, que se escapan a un artículo necesariamente breve. Por mencionar solo unos pocos ejemplos, encontramos la colección formada por Hortensia Cáceres Moreno de Porras, hermana de la escritora “Evangelina”, con un conjunto de piezas que sirvió de inspiración a la misma Elena Izcue (Majluf y Wuffarden, 1999: 55); y en lo referente a la pintura indigenista, podríamos destacar a personajes como Julia Codesido o Carmen Saco, esta última creadora de piezas cerámicas en las que incluye detalles decorativos prehispánicos (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2000).

Tal como hemos visto, el arte precolombino comenzó en el siglo XIX una carrera imparable hacia su internacionalización y puesta en valor como obra de arte. Se trata de un proceso que debemos enmarcar en el centro de una tendencia mucho más amplia, que conllevó su dispersión por distintas partes del mundo, y generó un expolio sin precedentes que aún hoy día continúa siendo un problema para la nación peruana. Podríamos decir que ese es el “precio del éxito”, y aunque las acciones de estas mujeres deben enmarcarse en el contexto de su tiempo –cuando era habitual la compra-venta y el traslado de estos objetos, y aún no se terminaba de considerar como un aspecto negativo–, sí queremos aprovechar esta oportunidad para apelar a la responsabilidad individual, para intentar finalizar con el saqueo y el tráfico ilícito de bienes culturales. Sin demanda no existiría el mercado, y debemos actuar en consecuencia, para que el arte precolombino siga siendo objeto de inspiración para artistas y creadoras de todo el mundo, pero sin que ello signifique un menoscabo para la integridad y dignidad cultural de su país de procedencia.

## Referencias bibliográficas

- Albers, A. (2006). Miniaturas mexicanas precolombinas. En B. Danilowitz, et al. *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (pp. 25-40). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bargalló Sánchez, M., y Bargalló Sánchez, I. (2010). ¿Colección o inspiración? Los textiles americanos de Carmen Tórtola Valencia. *Datatèxtil* (22), 30-54. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/275788> [Consultada el 25-05-2020].

- Clúa, I. (2015). Excentricidad e hibridación: el caleidoscopio identitario de Tórtola Valencia. En B. Ferrús, y A. del Pozo. (coords.). *Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)* (pp. 157-176). Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions.
- Clúa, I. (2017). Únicas y no tan incomparables: celebridad y autoría femeninas en Carmen de Burgos y Tórtola Valencia. *Ínsula* (841-842), 25-29.
- Csoma, J. (2006). Cronología. En B. Danilowitz, et al. *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (pp. 187-202). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Danilowitz, B. (2006). *No estamos solos: Anni y Josef Albers en Latinoamérica*. En B. Danilowitz, et al. *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (pp. 3-24). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- De los Ríos, A. (1912). El museo de Antigüedades Italicenses de la Excelentísima Señora Doña Regla Manjón, Viuda de Sánchez Bedoya, en Sevilla. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXVII (9-12), 269-289.
- Gänger, S. (2006). ¿La mirada imperialista? Los alemanes y la arqueología peruana. *Historia*, XXX (2), 69-90. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/357> [Consultada el 03-03-2020].
- Gänger, S. (2014). The Many Natures of Antiquities: Ana María Centeno and Her Cabinet of Curiosities, Peru, ca. 1832-1874. En P. O. Kohl, et al. (eds.). *Natura and Antiquities. The Making of Archaeology in the Americas* (pp. 110-124). Tucson: University of Arizona Press. Disponible en: [https://www.jstor.org/stable/j.ctt183gz2c.9?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/j.ctt183gz2c.9?seq=1#metadata_info_tab_contents) [Consultada el 06-04-2020].
- García y García, E. (1925). *La mujer peruana a través de los siglos. Serie historiada de estudios y observaciones*. Segundo Tomo. Lima: Imp. Americana-Plazuela del Teatro. Disponible en: <https://ufdc.ufl.edu/AA00019316/00002> [Consultada el 02-03-2020].
- Gutiérrez, R., y Gutiérrez Viñuales, R. (2000). Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América. En “Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia”, *Temas de la Academia* (pp. 49-67). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/045.pdf> [Consultada el 19-03-2020].
- Gutiérrez Viñuales, R. (2013). Recuperación prehispánica en la contemporaneidad. Tradición, vanguardia y fortuna crítica. *Revista de Historiografía*, X (19), 88-100. Disponible en: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/163.pdf> [Consultada el 19-03-2020].
- López Rodríguez, J. R. (1979). Terra sigillata procedente de Itálica en la colección de la casa de la Condesa de Lebrija. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* (45), 81-124. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/12548> [Consultada el 16-04-2020].

- Majluf, N., y Wuffarden, L. E. (1999). *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima, Telefónica del Perú S.A.A.
- Manzano, R. (1964). Vida fabulosa de Tórtola. *San Jorge. Revista Trimestral de la Diputación de Barcelona* (54), 38-43. Disponible en: <http://media.diba.cat/diba/fitxers/arxiu/Revista-San-Jorge/San-Jorge-1964-54.pdf> [Consultada el 29-04-2020].
- Matto de Turner, C. (1890). *Bocetos a lápiz de americanos célebres*. Lima: Imprenta Baci-galupe. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bocetos-al-lapiz-de-americanos-celebres-tomo-primero--0/html/ff49ed0e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_6.html#l\\_56\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bocetos-al-lapiz-de-americanos-celebres-tomo-primero--0/html/ff49ed0e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#l_56_) [Consultada el 01-04-2020].
- Michaud Couzin, C. (2016). De la infancia limeña al “salvaje del Perú”: la paradoja peruana de Paul Gauguin. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (9), 65-76. Disponible en: <https://revistaquiroga.andaluciyamerica.com/index.php/quiroga/article/view/152> [Consultada el 15-04-2020].
- Mould de Pease, M. (2003). *Machu Picchu y el Código de Ética de la sociedad de arqueología: una invitación al diálogo intercultural*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONCYTEC.
- Reynolds-Kaye, J. (2017). Making Mesoamerica Modern: Anni and Josef Albers as Collectors of Ancient American Art. En *Small-Great Objects. Anni and Josef Albers in the Americas* (pp. 25-72). New Heaven: Yale University Press.
- Riviale, P. (2000). *Los viajeros franceses en busca del Perú Antiguo (1821-1914)*. Lima: Institut français d'études andines, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <https://books.openedition.org/ifea/3568?lang=es> [Consultada el 20-05-2020].
- Sweetman, D. (1998). *Paul Gauguin. Biografía de un salvaje*. Barcelona: Paidós Testimonios.
- Taube, K. (1988). *The Albers Collection of Pre-Columbian Art*. New York: Hudson Hill Press.
- Tristán, F. (2003). *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, UNMSM. Disponible en: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/pereg\\_paria/contenido.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/pereg_paria/contenido.htm) [Consultada el 08-04-2020].
- Urquizar Herrera, A. (2010). Nobleza y políticas artísticas. En A. Cámara Muñoz, et al. *Arte y poder en la Edad Moderna* (pp. 165-190). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Vaudry, E. (2019). Elena Izcue: de un rol nacional a uno internacional. La instrumentalización y la teatralización de los ornamentos prehispánicos. *Travaux et documents hispaniques* (10). Disponible en: <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=404> [Consultada el 18-02-2020].
- Ziemendorff, S. (2014). La momia de un sarcófago de la cultura Chachapoyas en la obra de Paul Gauguin. *Cátedra Villareal* 2 (2), 107-127. Disponible en: <http://revistas.unfv.edu.pe/index.php/RVC/article/view/40> [Consultada el 27-02-2020].