

**Diseño gráfico en el Perú de inicios del siglo XX: Los carteles *avant garde* de Elena Izcue, 1930-1940**Graphic design in Peru at the beginning of the 20th century: The *avant garde* posters by Elena Izcue, 1930-1940**Claudia Catherine Valenzuela Suárez<sup>1</sup>**

**Resumen:** A Elena Izcue se le conoce por sus estudios artísticos y gráficos de la iconografía del arte precolombino. Sin embargo, es importante rescatar y visibilizar sus propuestas gráficas de carteles realizados entre 1930 y 1940, que se alejaron del arraigado concepto iconográfico peruano para adentrarse en una exploración formal y compositiva que tomó como referencia las manifestaciones artísticas y gráficas europeas. Esa experiencia le permitió hacer propuestas creativas e innovadoras que dialogaron con el lenguaje de las vanguardias y que luego entretrejió con el lenguaje visual local. Fue un proceso interesante de transculturación visual en el que la vanguardia internacional influyó a Izcue a través del cartel y luego le dio el sentido identitario cuando regresó al Perú.

**Palabras clave:** Transculturación, vanguardia, diseño gráfico peruano, iconografía, arte precolombino

**Abstract:** Elena Izcue is known for her artistic and graphic studies of the pre-Columbian art iconography. However, it is important to rescue and make visible her graphic proposals for posters made between 1930 and 1940, which moved away from the ingrained Peruvian iconographic concept to enter into a formal and compositional exploration taking as references the European artistic and graphic manifestations. That experience allowed her to make creative and innovative proposals that dialogued with the language of the avant-garde, which she later intertwined with the local visual language. It was an interesting process of visual transculturation in which the international avant-garde influenced Izcue through posters, which later gave her a sense of identity when she returned to Peru.

**Key words:** Transculturation, avant garde, Peruvian graphic design, iconography, pre-Columbian art

---

1 <https://orcid.org/0000-0002-7810-8762>

Docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Correspondencia (Corresponding author): [cvalenzuela@pucp.edu.pe](mailto:cvalenzuela@pucp.edu.pe).

## Reflexiones en el contexto de la pandemia sobre los procesos del diseño en los inicios del siglo XX

El contexto de la pandemia ha impactado en nuestra cotidianidad y en diversas esferas de nuestra vida personal y artística. El distanciamiento social nos ha llevado hacia el camino de la reflexión existencial y a cavilar sobre la fragilidad del ser humano y su identidad. En ese rumbo, me detuve a repensar sobre el diseño gráfico peruano y tomé conciencia de que se ha sistematizado muy poco el estudio histórico de esta especialidad. Otro tema de relevancia es la escasa visibilidad que se le ha dado a las mujeres diseñadoras y también es necesario reflexionar cuál debería ser el enfoque adecuado de la historia del diseño gráfico peruano. En ese sentido, este artículo trata de esbozar una aproximación a través de la reflexión sobre una genuina y significativa representante del diseño gráfico en nuestro país, Elena Izcue.

Para abordar la genealogía del diseño gráfico peruano nos remitimos al aporte de Octavio Santa Cruz (2018), quien colocó el hito fundacional de la disciplina en la década de 1960, a partir de la convergencia e influjo de diseñadores gráficos suizos que llegaron al Perú e hicieron escuela con sus discípulos. Sin embargo, el desarrollo de la disciplina empezó desde los inicios del siglo XX, periodo en el que surgieron negociaciones transatlánticas de la imagen visual y la necesidad de construir características propias e identitarias en un contexto tanto local como global.

La dinámica local-global de la imagen gráfica peruana se evidencia en las portadas de libros y revistas disruptivas de los inicios del siglo XX. José Sabogal y un grupo de mujeres que ingratamente fueron invisibilizadas son representantes de ese gran trabajo. Hacer visible el aporte de un corpus gráfico de las mujeres peruanas contribuye al estudio y andamiaje de la disciplina del diseño gráfico peruano. Por ello, nos proponemos entender, conocer y valorar a todas y todos los actores involucrados.

El influjo de las vanguardias en el arte peruano es abordado por diversos autores locales y globales, como Fernando Villegas Torres y Natalia Majluf, quienes analizan el desarrollo en el Perú de un programa identitario cultural y artístico en los inicios del siglo XX. Villegas Torres en su libro *José Sabogal y la escuela mestiza* (2020) añade un apartado en el que evidencia las relaciones de las vanguardias internacionales con la praxis del mencionado artista. Señala que Sabogal introdujo la representación de los nocturnos en torno al paisaje (asociado al movimiento simbolista) en la portada del libro *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez. A través de esa y otras obras se plantearon relaciones entre Sabogal y las tendencias modernas europeas (2020, pp. 67-70). Este abordaje expande el panorama y abre nuevos diálogos transculturales de la obra artística y gráfica de diferentes autores del continente latinoamericano con otros del ámbito europeo.

Los diálogos dialécticos sobre la producción de la gráfica local con los movimientos gráficos y artísticos globales, no solo se plantean en la dimensión funcional o estética, sino que se refieren también a la dimensión cultural, al conocimiento formal de la representación visual, así como al entorno comunicativo.

Esta perspectiva se evidencia cuando Majluf y Wuffarden (2019, p. 147) señalan que “la gráfica de José Sabogal para *Amauta* (1926-1930) contribuyó una nueva perspectiva al proceso del diseño en el siglo XX”. Asimismo, en referencia a la propuesta gráfica de Sabogal sostienen que fue capaz de integrar visualmente los símbolos gráficos identitarios vernaculares en el contexto del indigenismo para alinearlos con los movimientos vanguar-

distas de la época. Los autores indican que el diseño gráfico ya se venía gestando desde comienzos del siglo XX.

Por otro lado, Fernanda Beigel (2003) destaca la importancia de las revistas latinoamericanas de inicios del siglo XX como dispositivos culturales identitarios, “como puntos de encuentro de trayectorias individuales y proyectos colectivos, entre preocupaciones de orden estético y relativas a la identidad nacional, articulaciones diversas entre política y cultura que han sido un signo distintivo de la modernización latinoamericana” (p. 106).

En esa línea de pensamiento, Gutiérrez Viñuales y Silvia Dolinko analizan el proceso de construcción visual de las imágenes y los grabados específicamente como medios de comunicación y propaganda social en el contexto latinoamericano. Estas menciones son pertinentes, pues las revistas constituyen un registro de la evolución del diseño gráfico y sus vínculos históricos y culturales, aunque no fueron solo las revistas, también hubo afiches, carteles, textiles y objetos que confirman esta transformación.

Si bien consideramos a Octavio Santa Cruz (2018) como el pionero en historiar la disciplina del diseño gráfico peruano, debemos señalar la perspectiva sesgada de su tesis *El diseño gráfico peruano en Lima. 1960*, por dos razones fundamentales. Primero, porque determina el inicio del diseño gráfico recién en los años sesenta y recurre a la justificación de que en esa época se profesionalizó la disciplina. Segundo, no menciona la obra de Elena Izcue como parte de sus antecedentes.

Santa Cruz afirma que “el diseño gráfico realizado durante la década de los sesenta se caracterizó, en efecto, por una apertura hacia el estándar internacional, cuya propuesta más significativa era la aspiración a la creación artística de alto nivel” (p. 281). Considero que en esa afirmación se omite toda la producción anterior a aquella época. En ese sentido, se puede demostrar que Elena Izcue también realizó producción gráfica de carteles y afiches que, en términos de Santa Cruz, fueron de alto nivel y que, sobre todo, visibilizan un profundo diálogo con la estética vanguardista europea. Estas obras de su producción son poco conocidas y estudiadas, a pesar del valor cultural que tuvieron en su contexto entre Europa y el Perú.

### **El impacto de las vanguardias europeas en la obra de Izcue**

En 1924, Elena Izcue publicó cuadernos educativos para niños inspirados en la iconografía prehispánica; esos dos tomos son el compendio de los estudios formales que realizó en acuarela de las grandes colecciones de piezas arqueológicas prehispánicas del terrateniente Rafael Larco Herrera.<sup>2</sup> La artista no solo copiaba las piezas, también hacía un estudio morfológico y estructural de ellas, las sintetizaba y generaba diferentes estructuras modulares. Ello le permitió construir una tipología de estudios a la acuarela con motivos prehispánicos.

2 Villegas Torres (2017) destaca la importancia del arqueólogo norteamericano Philip Ainsworth Means, a quien conoció en el Museo Nacional en 1920. Means había propuesto escribir un libro con dibujos del Perú antiguo que sirviese de modelo a la reciente fábrica de tejidos y alfombras creada por el Gobierno en Cotahuasi, Arequipa. También se señaló la realización de la Sala Inca (1921) en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú por las hermanas Victoria y Elena Izcue (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 64-69). Sin embargo, se debe diferenciar la propuesta de adaptar el diseño precolombino para su uso en accesorios y muebles, de su utilización en la fabricación de textiles modernos inspirados en las formas del Perú antiguo.

Tres años después, Elena Izcue y su hermana fueron promovidas por el Estado peruano para estudiar en París, de acuerdo con la referencia de la historiadora del arte Gabriela Germaná (s.f.):

En 1927, gracias a una pensión por dos años que les concede el Estado peruano, Elena y su hermana Victoria viajan a la capital francesa a consolidar sus estudios artísticos. En diversos talleres y fábricas logran una sólida carrera en el campo de las artes decorativas, por medio de telas impresas con diseños inspirados en el arte prehispánico; sus piezas fueron adquiridas por la prestigiosa Casa Worth, casas de modas y clientes particulares.

Como bien menciona Germaná, hacia 1927 Izcue embarcó a París. “Estudió en diferentes talleres parisinos, además tuvo la oportunidad de conocer a grandes maestros como Fernand Leger” (Paredes, 2015). Es ahí donde comenzaron sus exploraciones formales con nuevos lenguajes artísticos.

Europa le dio a Izcue una visión amplia de lo que fue el arte y también el diseño, como declaró en una entrevista realizada en 1928 por Oscar Miro Quesada, “En toda Europa hay una gran cultura antigua y moderna”. Es importante detenernos en la palabra *moderna*, pues Izcue estaría haciendo mención al arte de vanguardia de la época, como el expresionismo, cubismo, constructivismo. Movimientos que como define Frascara (2006) permitieron “una proliferación de manifiestos y publicaciones, mediante los cuales, artistas, diseñadores, arquitectos y educadores expresaron sus posiciones” (p. 42).

Frascara se refiere a los movimientos europeos que definieron una línea artística y de diseño, que mostraron una reacción contra el predominante organicismo y eclecticismo ornamentalista de la época y propusieron un estilo más desnudo y geométrico, que ejercería una influencia duradera e ineludible en el desarrollo del diseño de la comunicación visual del siglo XX (p. 42).

En la entrevista con Miro Quesada, la artista resaltó algo muy importante que une al arte y el diseño: el grabado, que lo define como una técnica más a la moda. Asimismo, señaló que “todos los artistas modernos hacen el grabado en madera. En el grabado son muy originales en la personalidad de su técnica, renovando así un arte muy antiguo” (Miro Quesada, 1928). Y es que dicha técnica permitió el desarrollo y apogeo de industrias gráficas editoriales, como las revistas culturales ilustradas y también el de la industria textil.

Francia fue la cuna de muchos movimientos culturales y artísticos de vanguardia, y también el centro donde convergieron artistas latinoamericanos. Como refiere Greet (2018): “Paris was a destination for cultural travelers and exiles from the far reaches of the globe, it held a special appeal for Latin American artists because of the city’s deep-seated latin heritage and cultural history” (p. 5). Por tanto, no es de extrañar que con el entusiasmo de la diáspora, los y las artistas latinoamericanas se hayan enriquecido con todos los ismos simultáneamente. Sin embargo, como menciona Hunter-Stiebel (1979), Francia fue el centro del *art nouveau* y del *art déco*. Una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, Francia dio paso al *art déco* y desplazó al *art nouveau*.

Hunter-Stiebel (1979) señala que el *art déco* fue una expresión artística de posguerra vinculada a la producción de las artes decorativas basadas en formas geométricas sintetizadas y ornamentas. Podemos definir que el *art déco* fue la manifestación social y cultural de una clase media pudiente que deseaba arrancarse el dolor de los estragos de la Primera Guerra Mundial y enfocarse en la adquisición y visibilidad de bienes, como la indumentaria. Por tanto, el *art déco* no fue el movimiento hegemónico, como menciona Frascara (2006).

En cambio, el constructivismo, el cubismo y el surrealismo sí fueron movimientos disruptores de la época (p. 42).

### Los carteles de Izcue

Izcue, en su condición de artista extranjera, tuvo una experiencia fructífera al apreciar las diversas manifestaciones visuales que incidieron significativamente en su formación para descubrir nuevos caminos y formas de expresividad visual que enriquecieron sus obras. Sin duda, fue importante todo lo que observó y aprendió en los diferentes talleres a los que asistió.

En los inicios de los años treinta, cuando ya trabajaba para la casa Worth, empezó a realizar interesantes *collages*, a partir de planos que se asemejan al arte cubista. Sobre los *collages* de Izcue, Villegas Torres hace una reflexión con la cual concuerdo:

Además de la educación y la importancia de la identidad de la artista o la inserción de los diseños del Perú antiguo en la vida moderna, lo que nos interesa demostrar es que sus diseños basados en la iconografía peruana fueron motivo de inspiración para su proceso artístico. Una muestra de ello son dos *collages* sin título realizados en la década del treinta del siglo XX. El primero de ellos se trata de la representación tomada de un tapiz kelim de la cultura Chancay que por primera vez aparece en una plantilla de diseño (ca. 1923). Este modelo sería usado en *El arte peruano en la escuela* (1926) (Figura 7) para luego ser retomado en el collage Sin título (ca. 1931-1933), donde los detalles de la planta se sintetizan quedando solo su forma en colores negros y verdes a manera del mármol jaspeado. Esta dicha forma era acompañada de formas geométricas, como un trapecio azul de forma irregular y tres círculos en rojo, verde y amarillo puestos en filas. La incorporación de formas geométricas se produce en un periodo en el que Mondrian proponía el neoplasticismo. Así, en esta obra, Izcue alternaba la geometría con la síntesis del diseño nazca, para interpretar una propuesta claramente vinculada con la vanguardia del momento. Además, el uso del collage, insertado como práctica desde el cubismo sintético, era común en grupos como el dadá y el surrealismo (2017).

Villegas Torres comenta que la influencia del arte peruano estuvo presente en varios *collages* de Izcue. Sin embargo, considero que las propuestas de carteles que se presentan más adelante se van separando del valor simbólico prehispánico para adentrarse en un diálogo entre el espectador y la intención comunicativa de sus afiches y de otros elementos que desarrollaré.

En la Figura 1, se observa una composición de elementos geométricos planiformes y lineales con una yuxtaposición entre ellos a partir de la presencia de líneas que dibujan la síntesis de una copa que da una sensación etérea de transparencia. Asimismo, la sucesión de los planos de color rectangulares en diferentes niveles hace que el espectador perciba diferentes puntos de fuga. Es decir, hay una representación de diferentes realidades de percepción en una sola imagen, un principio básico del cubismo.

Dicha imagen probablemente parte de la observación de un bodegón que ha sido reinterpretado. Es como si tuviera que redefinir una estética a partir de otros objetos con los mismos principios de representación, pues se observa que dialoga con las estructuras for-

males cubistas. Se nota la misma dinámica representacional en *Nature morte*,<sup>3</sup> una serigrafía del artista cubista Juan Gris de 1922.

En la serigrafía de Gris se observan planos rectilíneos de diferente color y proporciones que se van yuxtaponiendo, además, a través de las líneas se esbozan estructuras deconstruidas que representan la síntesis de una guitarra y una jarra, acompañadas de otros elementos que por su nivel de síntesis se traducen en formas geométricas abstractas. (Fig. 1)

Es probable que Elena Izcue haya asimilado e interiorizado la estética cubista; lo interesante es que el producto final manifiesta una permanencia del imaginario visual prehispánico apropiado y reinterpretado. Este discurso visual se observa en la parte inferior: un sistema modular cuadrangular con puntos en el centro que rememoran los tocapus de los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala y sobre este se dibuja una figura escalonada que refiere a la estructura de los mantos ceremoniales de Pachacamac.

Podemos concluir desde una mirada formal que en la Figura 1 confluyen las estéticas del movimiento cubista y de las culturas prehispánicas con elementos iconográficos de la memoria colectiva ancestral. Además de esta propuesta, Izcue elaboró más collages con esta misma tipología, en los que se ve la amalgama de diferentes elementos locales y globales. Hacia 1933, Izcue fue conceptualizando y produciendo una tipología heterogénea de carteles publicitarios para diferentes entidades. La mayoría de ellos se quedaron en boceto. Sin embargo, representan la plasticidad de la obra gráfica de Izcue, cuyo hilo conductor fue la experimentación y el diálogo entre lo local y lo global.

La Figura 2 es un boceto para afiche realizado en acuarela. Se observa que a nivel técnico lo trabajó como si fuera *gouache* por las grandes áreas homogéneas de color y existen varios elementos, tanto morfológicos como comunicativos. Para esta propuesta gráfica, Izcue aplicó principios conceptuales del diseño gráfico, como la jerarquía de la tipografía en relación con los elementos gráficos. Además, observamos tres niveles de representación: abstracto, por los elementos rectangulares que corresponden al fondo; icónico, por la síntesis lineal de la jarra y, por último, cierto grado naturalista con las rodajas de naranjas.

La paleta acotada de colores, la permanencia de la estética cubista y el grado ecléctico de iconicidad de la imagen dialoga con los carteles y publicidad del art déco de la década de 1930. Además, la inclusión de la tipografía *Citronnade Orangeade* (limonada naranjada) en la propuesta visual está en un estado de deconstrucción y en conjunto tiene un valor sustancial, pues marca la pauta comunicacional entre la imagen representada y su valor simbólico. (Fig. 2)

Izcue empezó a trabajar a inicios de la década de 1930 para la casa Worth,<sup>4</sup> una de las marcas más importantes de la industria textil y de la moda. Pero los dueños de la firma no se limitaron a ese rubro, pues también se dedicaban a vender perfumes exclusivos con una perspectiva sofisticada y de lujo.

3 La imagen se puede observar en Juan Gris, Still life (Nature morte), 1922 [print]. [https://library-artstor-org.ezproxy-bib.pucp.edu.pe/asset/AWSS35953\\_35953\\_30945843](https://library-artstor-org.ezproxy-bib.pucp.edu.pe/asset/AWSS35953_35953_30945843)

4 De acuerdo con Calzadilla (2016), a principios de la década de 1920 los hijos del fundador de Worth, Gaston-Lucien y Jean-Philippe continuaron la firma y la adaptaron a las necesidades y clientela de ese periodo. También se inició la comercialización de su línea de perfumería con los frascos diseñados por René Lalique, el mayor vidriero art déco. El primer perfume fue *Dans la nuit* (1924), al que siguieron *Vers le jour* (1925), *Sans adieu* (1929), *Je reviens* (1932) y *Worth*.

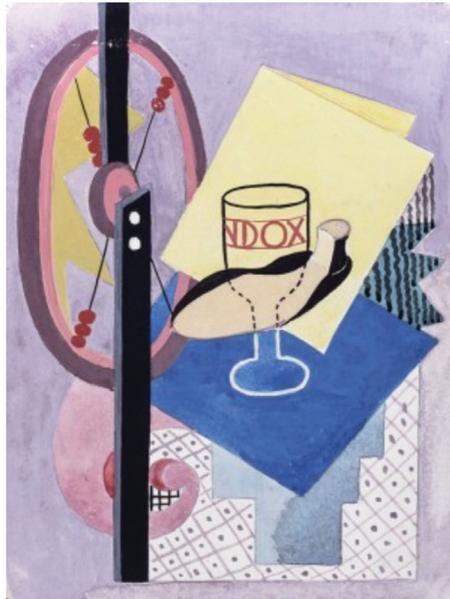


Fig. 1

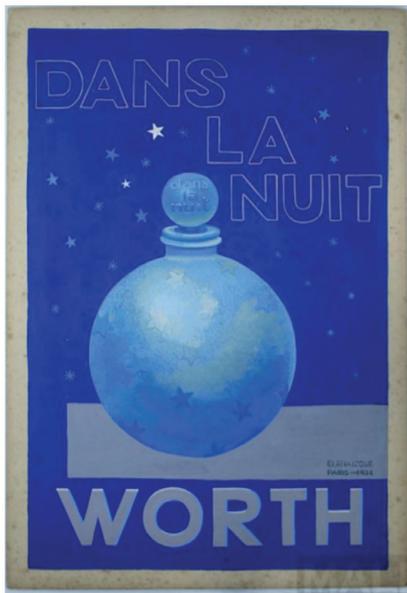


Fig. 2

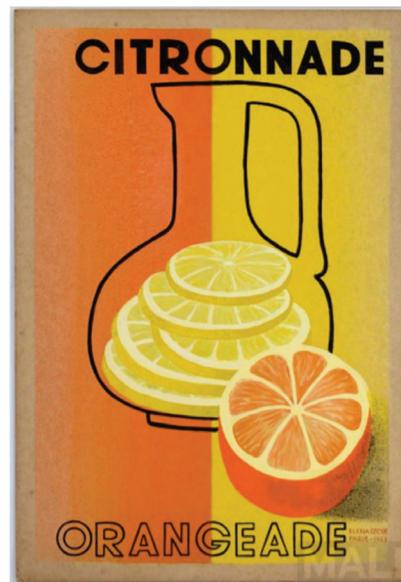


Fig. 3

Figura 1. Elena Izcue. Composición, ca. 1935. Acuarela sobre papel, 21,8 x 16,6 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Elba de Izcue Jordán.

Figura 2. Elena Izcue. Boceto para el afiche Citronnade, 1933. Acuarela sobre papel, 51 x 35 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Elba de Izcue Jordán.

Figura 3. Elena Izcue. Boceto para el afiche de Dans la nuit, perfume de la casa Worth, 1934. Témpera sobre papel, 51 x 35,5 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Elba de Izcue

La Casa Worth, como tienda posicionada en el imaginario de la clase social alta de París, destacó por brindar diseños innovadores, disruptivos y vanguardistas. Las colecciones de pañuelos de seda con reinterpretaciones iconográficas prehispánicas con la estética *art déco* realizadas por Izcue fueron las preferidas por las damas de la alta sociedad parisina y posteriormente la neoyorkina.

Su trabajo creativo en la línea textil fue la más profusa y visibilizada a través de diferentes exposiciones, tanto en París como en Nueva York<sup>5</sup> entre 1930 y 1938, y la artista también desarrolló propuestas de carteles para la marca Worth.

*Dans la nuit* (1924) fue uno de los perfumes más famosos y cotizados en París y en otras ciudades, como Londres y Berlín. Diseñado por René Lalique (Calzadilla, 2016), fue un envase original por su forma circular y su penetrante azul. Su permanencia se proyectó por más de 50 años en el mercado de los perfumes como producto lujoso de alta reputación, por tanto, los carteles publicitarios estuvieron a la altura del perfume y de sus consumidores.

Izcue preparó el boceto para *Dans la nuit* con la técnica de la ténpera. La composición es minimalista por contener pocos elementos en el espacio: tipografía adecuada, la representación del envase y una textura de estrellas. La paleta de colores es monocromática con predominio de los azules. Se identifica claramente la jerarquía tipográfica y las diferentes tensiones visuales con el envase como el elemento más importante de la composición, ubicado casi al centro del espacio tanto en los ejes verticales como horizontales, lo que genera una sutil tensión visual. El ligero desplazamiento hacia la izquierda rompe con dicha tensión y logra un balance entre el texto lineal distribuido de manera escalonada en la parte superior y el otro texto gris de la parte inferior.

La tipología lineal del texto *Dans la nuit* en la parte superior tiene levedad y se mimetiza con las estrellas del fondo. Destaca la destreza de Izcue en cuanto a la precisión del dibujo para representar la estructura del envase hasta el mínimo detalle. La aplicación de la paleta monocromática revela la intención de enfatizar la construcción visual jerárquica, lo que genera la univocidad de los elementos vitales de la comunicación visual. (Fig. 3)

La pertinencia de este análisis de la imagen, como las anteriores, nuevamente es para reforzar y visibilizar el conocimiento, la conceptualización y aplicación de Izcue sobre ciertos principios del diseño gráfico, ya que dicha disciplina era una industria consolidada en los años treinta en Europa. Además de *Dans la nuit*, Izcue hizo otras propuestas de pósters para las marcas Blanc y dentelles.

Izcue trabajaba no solo el nivel estético, sus recursos también estaban al servicio de la comunicación y establecía una jerarquía entre las formas, los colores y la tipografía, elementos que contribuyen al desarrollo de una lectura visual organizada. Frascara (2006, p. 46) resalta tres conceptos: economía, simplicidad y coherencia como la praxis de los diseñadores (y de nuestra diseñadora) de la década de 1930.

A su regreso al Perú, Izcue tuvo una agenda bastante ocupada. Como encargada de la creación del Taller Nacional de Artes Gráficas Aplicadas realizó las gestiones para “modernizar el diseño en el Perú y convertirlo en una fuente de trabajo. (...) su filosofía de enseñanza era compatible con la de la Bauhaus en cuanto a la preparación teórica, experimen-

5 En 1938, se realizó una exposición de sus colecciones textiles en Estados Unidos y el Estado peruano otorgó a las hermanas la representación para armar el pabellón peruano. En enero de 1939, las hermanas Izcue arribaron al Perú (La Crónica, 25 de agosto de 1939).

tal y práctica del alumno” (Gerbolini, 2005, p. 38). Además, a partir de los años cuarenta, desarrolló diferentes talleres con comunidades de artesanas en el sur del Perú, en los que ejecutaba el diseño del tejido en paja.

Para los eventos de los talleres con mujeres artesanas, Izcue preparaba carteles de difusión que seguían los principios funcionales, estéticos y comunicativos que requiere el cartel. Ella misma escribió una de sus tareas: “Diseñar y editar toda clase de composiciones de artes gráficas destinadas a la propaganda nacional e internacional que haga el Estado y que consistirá en la ilustración de libros, revistas, folletos, láminas, afiches, sellos de correo, tarjetas para aniversarios, pascua, año nuevo, etc.”. Su perspectiva da cuenta del conocimiento que tenía de la disciplina a nivel teórico y práctico. No solo tenía capacidad de análisis y síntesis, también sabía lograr el balance entre la funcionalidad, la tensión estética y la intensión comunicativa directamente relacionada con el contexto social.

Una muestra de ello es la comparación que podemos hacer de dos imágenes de la artista. La primera, es una propuesta compositiva realizada en Europa para publicitar la venta de calzado y la segunda, corresponde a un boceto de años posteriores en el Perú para un taller de tejeduría en paja en la ciudad de Celendín. En ambos casos, la estructura compositiva fue la misma. Sin embargo, la intensión comunicativa expresada a través de los símbolos fueron definidos por su contexto. (*Fig. 4*) (*Fig. 5*)

La Figura 4 fue una propuesta realizada en París, según comentó la autora en una entrevista realizada a su regreso (1939). Asimismo, mencionó que ella desarrollaba diversas actividades para la casa Worth y que además de su trabajo

como diseñadora proponía patrones modulares innovadores inspirados en la iconografía prehispánica. Refirió también que en sus tiempos libres se involucraba en propuestas creativas y comunicativas de propaganda y difusión a través del cartel publicitario.

A partir de su testimonio, deducimos que la Figura 4 se ejecutó para la casa Worth. La artista, perfeccionando cada vez más la técnica de la ténpera, realizó una propuesta compositiva con un elemento central: un zapato elegante de color negro y detalles dorados. En un segundo y tercer plano, unas letras que construyen la frase “mercredi soldes” (rebajas de los miércoles) resaltan en vibrante turquesa con un fondo amarillo. La paleta de color es de alto impacto visual, pues en ella aplica la teoría de color de Ittem, que plantea un color dominante, otro tónico y otro de mediación.

La propuesta tipográfica fue muy audaz a través de diferentes tipologías de texto: unas letras rellenas y otras lineales, que generaron varios planos. Las letras delineadas, pese a que ocupan todo el espacio de manera vertical, pasan a un segundo plano, gracias al artificio de su delgadez. Desde un análisis formal, podemos definir este cartel como una composición equilibrada en cuanto a la distribución de los elementos en el espacio, el texto es legible tanto por su ubicación como por sus diferentes tamaños. Desde un análisis comunicacional, logró un mensaje claro, sintético y directo para su audiencia.

La Figura 5 es una propuesta de afiche que la artista realizó en 1944 luego de retornar al Perú. Como podemos ver, casi una década después Izcue volvió a ejecutar una composición similar a la distribución de sus elementos en el espacio del formato cartel, solo que el motivo era diferente. Deduzco que la propuesta de 1934 marcó un aprendizaje profundo en la experiencia gráfica y comunicativa, y aplicó los mismos conocimientos en este nuevo proyecto para una exposición de piezas artesanales de mujeres y hombres de la ciudad de Celendín.

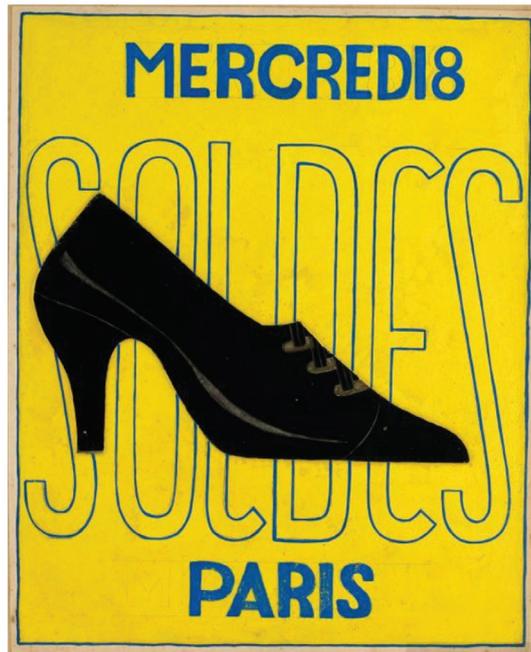


Fig. 4



Fig. 5

Figura 4. Elena Izcue. Boceto para el anuncio Saldes Paris, ca.1933-1938. Acuarela sobre papel, 31 x 24,8 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Elba de Izcue Jordán.

Figura 5. Elena Izcue. Estudio de afiche para la exposición de tejidos de paja, ca. 1944. Lápiz sobre papel, 28,2 x 19,9 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Elba de Izcue Jordán.

## Conclusiones

La historia del arte del Perú se sigue reescribiendo con nuevas perspectivas. Considero que una parte significativa de esta es la historia del diseño gráfico peruano, que se ha ido construyendo y amalgamando con otras disciplinas como el arte, la antropología y la literatura. Y también confluyeron en esa construcción los movimientos estéticos, culturales, vanguardistas y modernistas.

En este artículo, he intentado establecer el aporte y rol de las artistas mujeres, como Izcue, cuyo trabajo de rescate iconográfico prehispánico ha sido ampliamente reconocido, pero su labor artística y gráfica con la estética vanguardista a través de sus carteles de los años treinta y cuarenta aún falta apreciar.

En ese sentido, considero que ampliar la mirada sobre los artistas permite desmitificarlos o sacarlos de un determinado paradigma para comprender la complejidad del papel del artista en la disciplina del diseño gráfico durante los convulsos años treinta del siglo XX.

Visibilizar un legado y una genealogía histórica del diseño gráfico peruano antes de 1960 significa ubicarlo en el mismo nivel de importancia que las vanguardias gráficas internacionales. En eso radica el interés de dar nuevas miradas al trabajo de mujeres que impactaron no solo en la industria artística, sino también en industria del diseño en el Perú. Por ello, destaco la importancia del caso paradigmático de Elena Izcue en cuanto a la producción gráfica a través de sus carteles realizados entre 1930-1940.

Concluyo que Elena Izcue es una artista que además de ser importante para la historia del arte del Perú, lo es también para la construcción de una genealogía e historia del diseño gráfico peruano moderno de inicios del siglo XX. Y no solo por el rescate y reinterpretación de la iconografía peruana, sino por su obra gráfica del cartel, que nos permite evidenciar su faceta vanguardista con influjos de Picasso, Gris y Leger, así como establecer vínculos formales con otros diseñadores.

Es importante repensar y reivindicar la historia del diseño gráfico peruano de inicios del siglo XX y destacar quiénes hicieron las conexiones estéticas transculturales y vanguardistas de la imagen y la gráfica. Dar a conocer el trabajo de diseño del cartel que se ha presentado en este artículo sobre Elena Izcue es construir puentes con las estéticas vanguardistas, en las que se ha observado un *continuum* gráfico creativo y de exploración heterogénea. Fue un proceso de transculturación estética de la imagen en el que se formó un pacto entre el contenido de la imagen gráfica visual y la propuesta conceptual comunicativa. Este es un tema que se ha estudiado muy poco. Por tanto, este artículo representa un aporte para futuros espacios, donde se propicien discusiones e investigaciones en torno a la historia del diseño gráfico peruano.

## Referencias bibliográficas

- Adams, B. y Majluf, N. (Eds.). (2019). *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.
- Beigel, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. Utopía y praxis latinoamericana. *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social* (20), 105-116.
- Calzadilla, P. (2016). *Ilustración de moda (1934-35)*. En el Museo del Traje. Recuperado de <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/gl/dam/jcr:54737615-f509-4248-b407-55335368cde6/01-2016.pdf>
- Frascara, J. (2006). *El diseño de comunicación*. Ediciones infinito.
- Gerbolini Rivero, F. A. (2005). *Escuela peruana de diseño*. Recuperado de <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/576977/Proyecto+profesional+Gerbolini+Rivero.pdf?sequence=2>
- Germaná, G. (s.f.) *Anotaciones*. En International Center For The Arts Of The Americas At The Museum Of Fine Arts, Houston. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1143978#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-97%2C6551%2C3666>
- Greet, M. (2018). *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. Yale University Press.
- Hunter-Stiebel, P. (1979). The Decorative Arts of the Twentieth Century. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 37(3), 3-52. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3269133>
- La Crónica (1939, agosto 25). *Las hermanas Izcue y el arte peruano. Dos espíritus de alta calidad artística*. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1143963#c=&m=&s=&cv=&xywh=111%2C-32%2C2632%2C1473>
- Larco Herrera, R. (1937). Las señoritas Izcue y el arte del antiguo Perú. *La Crónica*, Lima, 12 de septiembre de 1937. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1143993#c=&m=&s=&cv=&xywh=-615%2C-71%2C3374%2C1888>
- Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (1999). *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Miró Quesada, O. (1928). *Un noble ideal artístico: las hermanas Izcue en París*. *El Comercio*, Lima, 13 de mayo. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1144316#c=&m=&s=&cv=&xywh=-707%2C-787%2C4534%2C2538>
- Paredes, J. (2015). Redescubriendo a Elena Izcue. *El Comercio*, Lima, 17 de agosto. Recuperado de <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/redescubriendo-elena-izcue-38654-2-noticia/?ref=ecr>
- Santa Cruz Urquieta, O. (2018). *El diseño gráfico en Lima. 1960*. (Tesis para optar el grado de doctor en historia del arte). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.
- Televisión Educativa Iberoamericana. (1998). *Elena Izcue: la armonía silenciosa (documental)*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=00mas\\_NwsFQ](https://www.youtube.com/watch?v=00mas_NwsFQ)

- Vargas, M. R. (2019). El arte del Perú antiguo como medio para la construcción de la identidad peruana y su aplicación en el diseño textil: El legado de Elena Izcue (1925-1939). En: EDK 2019: Actas EDK: *Anuario de Arte y Diseño 2019. Investigación e innovación por una mejor sociedad* (pp. 76-81). Lima: Universidad San Ignacio de Loyola. Recuperado de <http://repositorio.usil.edu.pe/handle/USIL/9601>
- Villegas Torres, F. (2017). La importancia del arte y el diseño del Perú antiguo en el imaginario de los artistas peruanos del siglo XX: las propuestas artísticas de Elena Izcue y José Sabogal. En Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Arte y Diseño (Eds.), *Investigaciones en arte y diseño* (t. 1, pp. 33-57). Recuperado de [https://facultad.pucp.edu.pe/arte/wp-content/uploads/2017/06/ACTAS\\_VOLUMEN1\\_OK.pdf](https://facultad.pucp.edu.pe/arte/wp-content/uploads/2017/06/ACTAS_VOLUMEN1_OK.pdf)
- Villegas Torres, F. (2020). José Sabogal y la Escuela Peruana Mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973). *Illapa Mana Tukukuq* (17), 198-200.

### **Autora**

#### **Claudia Catherine Valenzuela Suárez**

Docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es licenciada en diseño gráfico y magistra en historia del arte y curaduría por la PUCP. Se ha especializado en arte y diseño peruano de inicios del siglo XX. Desarrolla propuestas de investigación en arte y diseño del siglo XX mediante el trabajo colaborativo y multidisciplinario.

