



MÁSCARAS PERUANAS

MÁSCARAS PERUANAS



MÁSCARAS PERUANAS

ARTURO JIMÉNEZ BORJA

MÁSCARAS PERUANAS



PRESENTACIÓN



Como Presidente de la Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, es muy grato para mi presentar el libro Máscaras Peruanas, de la autoría del doctor Arturo Jiménez Borja.

Este volumen, sin la menor duda, viene a enriquecer la bibliografía peruana sobre un tema antes no estudiado, cual es el de las máscaras dentro del contexto de nuestro desarrollo cultural. Y dentro del plan de publicaciones de la Fundación, Máscaras Peruanas continúa la línea de ofrecer obras de carácter totalizador sobre la cultura peruana en general; y, en este caso, sobre el arte popular en particular.

Máscaras Peruanas se ha trabajado exclusivamente sobre la valiosa colección de máscaras que posee el doctor Arturo Jiménez Borja. No creemos exagerar si afirmamos que es la más completa y hermosa colección de máscaras que actualmente existe en el país; hecho que este libro evidencia meridianamente. Teniendo en cuenta esta premisa y el prestigio tanto nacional como internacional del doctor Jiménez Borja, como un enteradísimo estudioso y pionero en la revaloración y rescate de las artes populares, Máscaras Peruanas está llamado a constituirse en un hito dentro de los estudios que nos plantea este fascinante campo de nuestro devenir cultural.

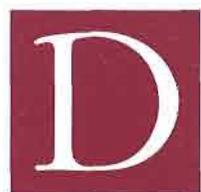
Sería reiterativo que me refiera a la importancia que reviste la publicación de Máscaras Peruanas. Tan sólo debo agregar que la Fundación del Banco Continental se siente complacida por aportar, una vez más, a la difusión y al conocimiento de aquellos valores ancestrales permanentes que constituyen la esencia de nuestro pueblo. Aquello que con acertada frase don Jorge Basadre calificó como el espíritu del Perú profundo.

PEDRO BRESCIA CAFFERATA
Presidente



*Máscara funeraria.
Tela pintada. Cultura Chancay.*

AGRADECIMIENTO



Debo agradecer a la Fundación del Banco Continental, en las personas de su Presidente, el ingeniero Pedro Brescia Cafferata, y de su Gerente, don Enrique Alvarez Calderón, el que hayan considerado Máscaras Peruanas dentro del prestigiado plan de publicaciones de la Fundación.

Este libro viene a ser, de alguna manera, la culminación de largos años de investigación. En mis recurrentes viajes a través de la costa, la sierra y la montaña, siempre fue preocupación mía el adquirir ejemplares de las máscaras que aparecían conjuntamente con las fiestas populares lugareñas.

Aquella obsesión no era sólo de coleccionista: querer poseer las máscaras como bellos objetos de arte en sí. Mi preocupación también estaba, principalmente, en que veía cómo día a día las máscaras iban desapareciendo, destruyéndose. O bien sufriendo variaciones que las alejaban de sus raíces primeras: de sus orígenes ancestrales que tenían que ver con la divinidad, o como manifestación y testimonio de hechos trascendentes dentro de nuestro rico y heterogéneo desarrollo histórico cultural.

La colección que se inició con la bella máscara pre inca, de madera, que exorna la carátula de este libro, fue aumentando gradualmente hasta superar las seiscientas piezas. De ellas hemos hecho una selección que apunta a graficar la riqueza y el colorido de este arte ligado a lo más entrañable del

espíritu de nuestro pueblo. El texto que las acompaña enmarca las circunstancias en que aparecieron y, a veces obedeciendo a rituales milenarios, se destruyen las máscaras.

La publicación de Máscaras Peruanas por generosa decisión de la Fundación del Banco Continental, ha contado con la valiosa colaboración de varias personas a las cuales debo mi agradecimiento. El sensible Carlos González y su equipo de artes gráficas, con la simpática María Elena Arias Navarro. Los fotógrafos, Alicia Benavides y Daniel Giannoni, que han realizado un magnífico trabajo y han soportado pacientemente mis exigencias. A don Alejandro Urbano, de la Imprenta Ausonia, que ha realizado el trabajo de impresión en tiempo record con la calidad que le es característica. Y, finalmente, a la persona sin la cual este libro hubiera quedado en un esperanzado proyecto: Ismael Pinto, amigo de muchos años, cuyas lecturas y edición posterior han enriquecido el texto y han hecho, con su experiencia como editor, este magnífico trabajo que es Máscaras Peruanas. A la Fundación del Banco Continental y a sus directivos, y a todos y a cada uno, les reitero mi más profundo agradecimiento.

ARTURO JIMÉNEZ BORJA

San Miguel, octubre de 1996.



INTRODUCCIÓN

*máscara el rostro,
máscara la sonrisa*

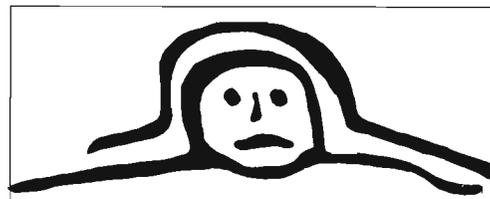
OCTAVIO PAZ

S

egún el *Vocabulario* del padre Diego González Holguín máscara se dice en quechua *saynata*. Y quienes la usan son los *saynatacuna*, o *huaccon*, los enmascarados.¹ En su *Lexicón*, fray Domingo de Santo Tomás registra, con alguna variación, que *sayñata* o *ayacucho* equivalen a lo que en español es la “máscara o carátula.”² Con iguales acepciones la consigna el padre Jorge Lira S.J. en su *Diccionario Qhechwa Español*.³

En latín, *persona* equivale a máscara, como *personatus* significa enmascarado. También aparente, falso, engañoso, fingido. Acepciones que nos llevan de la mano a considerar el concepto personalidad. Cicerón en sus escritos dio a la palabra *persona* varios significados a saber: la forma como uno aparece ante los demás, pero no como uno es en verdad (*Alicujus sustinere*). El papel que alguien desempeña en la vida, comparable a los papeles de reparto en el teatro (*Personata fabula*).⁴ Significó también distinción o dignidad, lo cual puede llevar a equívoco pues no siempre el hombre es inalterable teniendo a veces dos modos de ser: uno público y otro privado. Esto es: la máscara y el rostro.

Si bien la palabra máscara en latín equivale a persona, en griego se dice *personopan*. No todos los estudiosos están de acuerdo que el término latino es derivado del griego. Filólogos hay que estiman que la palabra *persona* deriva de *Peri-soma*. Es decir alrededor del cuerpo; o, de *per-som* que significa cabeza o rostro en etrusco o latín arcaico. Otros prefieren la palabra *per - sonare*, que equivale a *sonar a través de*, y que alude a la voz que se oye a través de la boca de la máscara.⁵



*Rostro de mujer.
Petroglifo de El Pongo,
río Jequetepeque, provincia
de Contumazá, Cajamarca*



*El hechicero.
Cueva de los tres hermanos.
Ariege. Francia.*

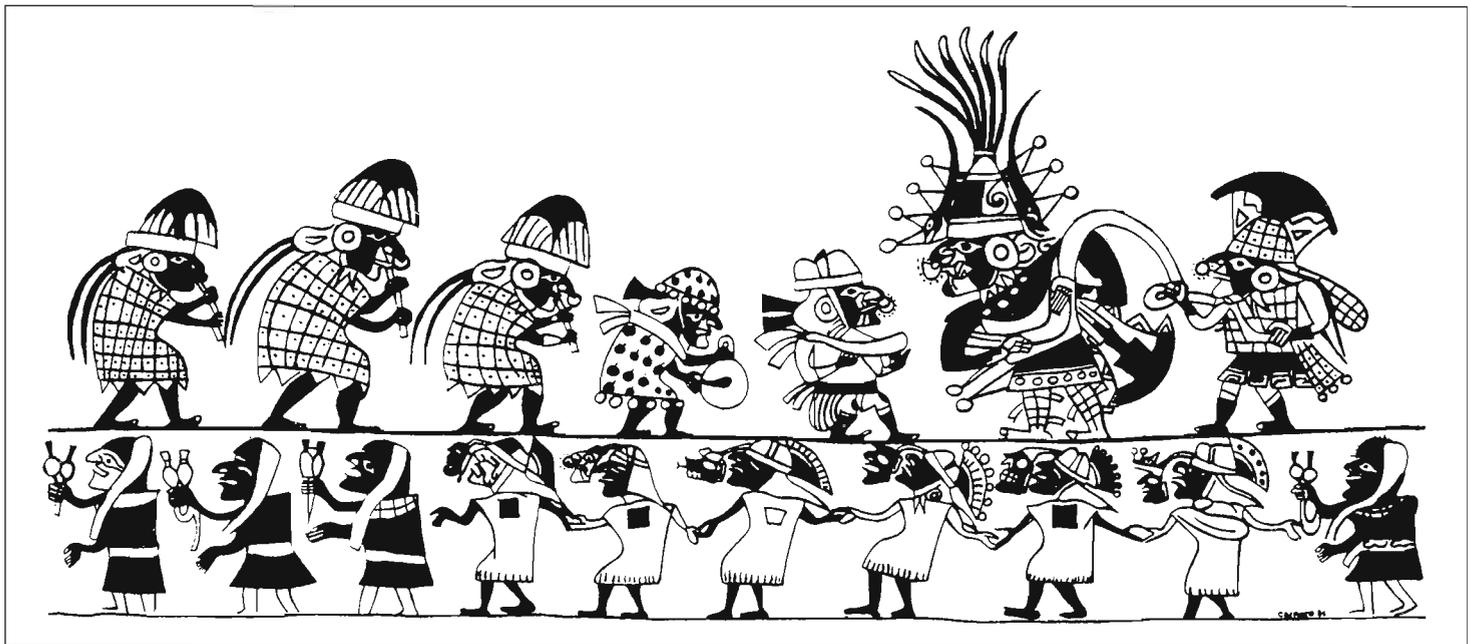
La máscara utilizada en el teatro griego pasó al teatro romano. La leyenda dice que fue llevada allí por un actor que era bizco y que de esta manera disimuló su defecto. Personalidad resulta así algo profundo que muchas veces no se visualiza fácilmente. Es a modo de un fondo estructural de cada individuo que se configura a lo largo de la vida. Por tanto, no siempre somos iguales a como los demás alguna vez nos han visto. La personalidad resulta así como una máscara que muestra y oculta. Puede ser el verdadero rostro de la persona, como puede no serlo.

Las máscara parece un recurso utilizado por el hombre desde el paleolítico superior hasta nuestros días. En Ariege –Francia–, en la cueva llamada Trois Freres existe una pintura rupestre muy famosa, conocida con el nombre de *el hechicero*. Representa un hombre visto de perfil, con máscara de animal.

Es evidente que la máscara forma parte del patrimonio cultural del hombre y no se ha desprendido de ella desde hace miles de años. Cabe hacer una observación, si bien la máscara tiene una larga trayectoria en el tiempo, no está repartida igualmente en la tierra. Hay ciertas regiones en las que su presencia es escasa y otras en las que casi no se ve.

La función de la máscara, a través del tiempo, no siempre es la misma. Va de lo sagrado a lo profano. Desde la máscara de *el hechicero* hasta la máscara de carnaval de nuestros días. Hay etnias contemporáneas que mantienen aquel sentido y otras que lo han perdido.

La principal función de la máscara es transfigurar. Es decir, producir un efecto ilusorio, engañoso; intrigar y atemorizar. Cubre al hombre y lo convierte momentánea y rápidamente en *algo distinto*. Muestra y oculta a la vez. Aparece en un amplio espectro de actividades del hombre. En la guerra como en la paz, en ceremonias religiosas solemnes como en representaciones sin



*Ceramio Moche. Colección particular. Decoración distribuida en dos campos.
En la parte superior escena de músicos y en la parte inferior danzantes con máscaras, tomados de las manos.
Mujeres con sonajas abren y cierran este último desfile. La escena de enmascarados recuerda unas líneas escritas
por el P. Francisco Avila. "Usan también otra invención y era traer unas máscaras o caratulillas cortadas
del rostro de un hombre con el mismo hueso y piel como estaban antes" "y procuraban que fuese
esta máscara de algún indio principal".*



*Tres máscaras en una.
Isla Vancouver.*

sentido trascendente, tan sólo de puro entretenimiento. Tiene también función social normativa como sucede en las ceremonias de iniciación de adolescentes; en sociedades secretas, en donde se transmiten normas de comportamiento y relación. En tratamientos de sanidad, como son ciertas ceremonias chamanistas. En fin, su actuar es muy amplio. Mas en casi todas ellas, las máscaras cubren el rostro de los hombres no así el de las mujeres. En el reparto de personajes enmascarados pueden aparecer algunas figuras femeninas, mas éstas por lo común son hombres que hacen papeles femeninos.

La máscara tiene una prefiguración en la cosmética: peinados laboriosos, tocados y velos que cubren casi todo el rostro. En fin, todo aquello que sin ser máscara cumple un rol parecido. Vale decir, metamorfosis.

Las máscaras repiten viejos modelos prestigiados por las costumbres. Estos modelos en algún momento tuvieron un inicio. Quizá, fueron imágenes vistas en sueños o en visiones provocadas por el hambre, la sed, la fatiga o inducidas por psicotropos. El hombre ha tomado de su entorno todo cuanto pudo serle útil para confeccionar sus máscaras: cueros, fibras vegetales, cabellos humanos, fieltros, madera, oro, plata, etc.

Algunas máscaras son muy simples; otras muy complicadas, como sucede con las máscaras de los indios del Noroeste de América del Norte. Estas pueden castañetear los dientes; súbitamente, abrirse por la mitad y, debajo, mostrar una segunda y hasta una tercera imagen. Artesanos muy ingeniosos las articulan, les ponen visagras, poleas, cuerdas que permiten se desglosen y muestren una tras otra varias apariencias: abren y cierran los ojos.

El final de la máscara puede ser su destrucción deliberada. La máscara, para el hombre creyente, va perdiendo poco a poco fuerza, poder, eficacia; entonces se destruye. A fin de que no desmejore,

tan presto se le guarda en la oscuridad, envuelta, como colgada del techo de la casa, para que no sea perturbada por miradas o por la luz intensa.

La máscara puede ser revitalizada, cuando el hombre advierte que no funciona con eficacia. Se le unta con sangre de animales; se le canta, se le implora, pidiéndole que mejore y vuelva a ser lo que fue. En suma, tiene vida limitada, un fin previsto, que puede ser diferido, pero nunca alcanzar la eternidad.

Las máscaras de los museos y colecciones son objetos muertos; carentes de espíritu, rendidos por el tiempo; inútiles ya para lo trascendente.

Algunas máscaras, pocas, pero famosas, se heredan y constituyen timbre de prestigio para las familias que las poseen, o para las etnias que ostentan el derecho de tenerlas.

Es posible que muchas máscaras hayan aparecido movidas por intereses prácticos. Así, por ejemplo, los pueblos cazadores, necesariamente debieron acercarse a los animales a fin de poder herirlos. Armas de poco alcance exigían esta aproximación. Los animales, mientras pastaban o abrevaban, descuidaban un poco su vigilancia. Era entonces que cazadores vestidos con pieles de los animales que pretendían atrapar, tal el caso de los cazadores de bisontes de las praderas norteamericanas, o los cazadores bosquimanos de avestruces, revestidos con cueros, podían acercarse a la codiciada presa. Naturalmente avanzando con viento favorable, para no ser delatados por el olor y, muchas veces, para confundirlos, imitando los sonidos y voces de los propios animales.

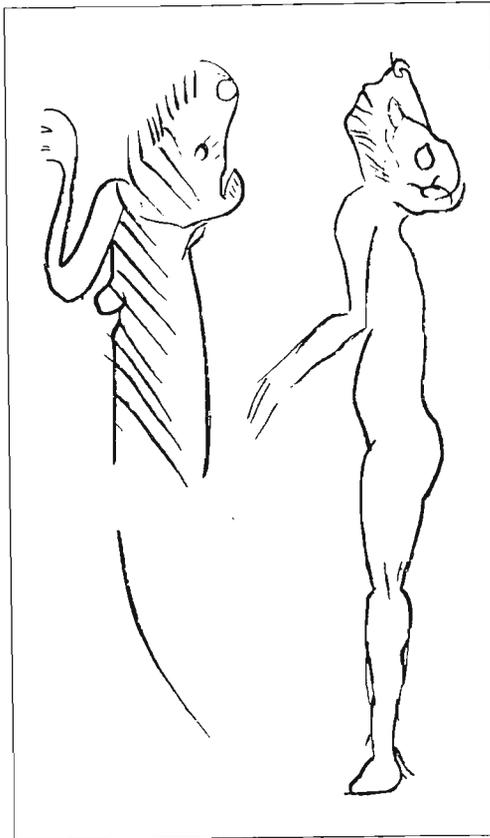
Este interés por los animales, en cierto, modo, genera la pintura rupestre, en donde en lo más escondido de las cuevas se ha pintado, grabado en las paredes y bóvedas, imágenes de animales. Es una suerte de pintura de anhelos, pues allí aparecen los animales más codiciados: hembras que están gestando, frágiles al cansancio y



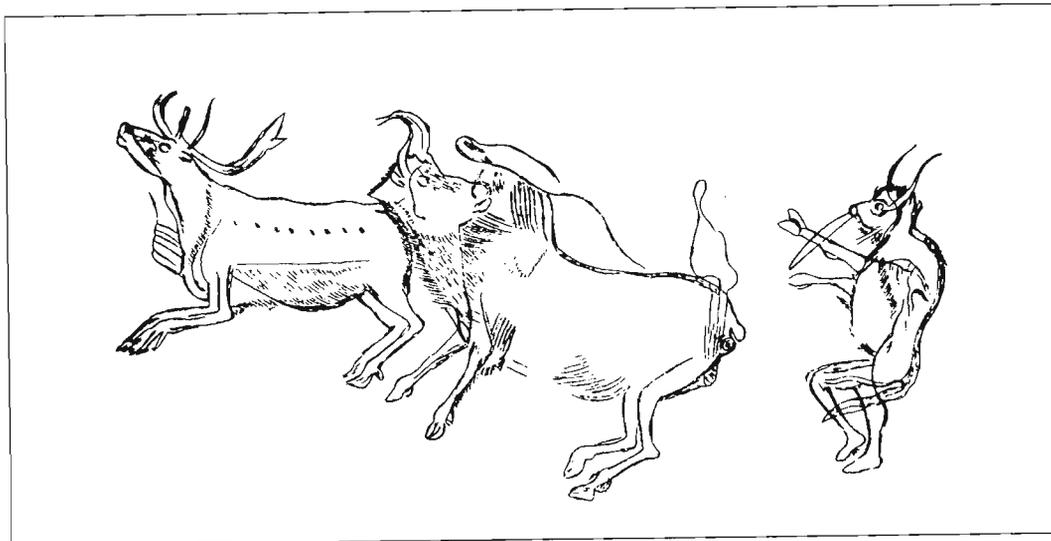
Doble máscara. Indios haida.



Doble máscara. Columbia británica.



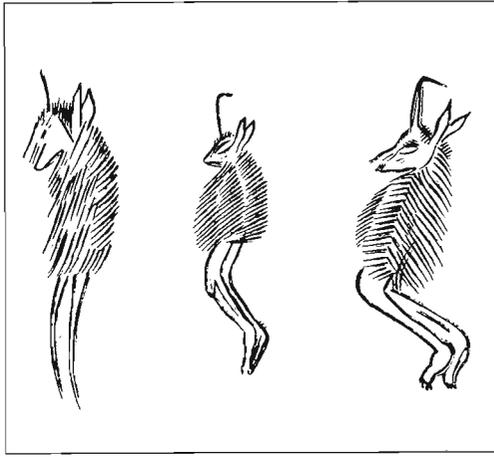
*Mujer y hombre enmascarados;
grabado en piedra calcárea.
La Magdalena, Francia.*



*Personaje enmascarado bailando y tañendo un arco musical.
Ante él dos animales. Ornamentada con puntos de breu.
Procede de la cuenca del río Urubamba, Cultura Piro.*

*Máscara de madera.
Es una de las más antiguas
de la colección. Procede de las alturas
de Lima. Se ignora a que danza
perteneceían.*





*Pequeños personajes enmascarados,
grabado en hueso de reno.
Francia.*

presa fácil del cazador. El cazador pinta, pues, aquello que desea encontrar al salir de cacería. Todo esto exigió una muy atenta observación de los animales, de sus costumbres, de sus movimientos, de sus recorridos, de su vida en sí.

Esta pintura parietal en las cuevas no es única. Existen también objetos pintados y grabados. En el abrigo de Megé y Taygat en Dordogne –Francia–, se ha encontrado bastones de asta de ciervo, perforados y grabados. Uno de estos grabados presenta a tres hombres enmascarados con cabezas de gamuza.

Poco a poco los testimonios se hacen más numerosos. Las máscaras aparecen en ceremonias señalando linajes, ancestros, o posición social, hasta llegar a nuestros días. En el África existen sociedades secretas de enmascarados. Ellas promueven las ceremonias de iniciación de adolescentes a fin de instruirlos en las tradiciones de la tribu y conducirlos a los primeros peldaños de una cadena de promociones.

Angola, el Camerún, el antiguo Congo Belga, –hoy República del Congo–, son centros importantes y famosos de máscaras. En el Continente Africano las máscaras representan, generalmente, rostros de ancestros.

En Oceanía, la Melanesia, es otra área representativa. Los investigadores señalan un probable parentesco con el África, quizá a través de migraciones, conquistas, o enclaves.

El Asia es otra inmensa región rica en máscaras. China, Japón y la India son famosas por sus hermosas máscaras, unas usadas en el teatro, otras en las templos en dramas religiosos entresacados de los textos sagrados.

Algunas máscaras asiáticas sumamente recargadas llegan a pesar varios kilos, ya que han sido trabajadas con metales, espejos, lacas, pieles de animales. Los vestidos que las acompañan son igualmente muy ricos y también muy pesados, ya que en su confección se ha



usado sedas, brocados antiguos, en fin todo esto suma riqueza y suntuosidad a las máscaras.

En las Américas el uso de máscaras es frecuente. Las máscaras de América del Norte son más imaginativas que las del Sur. Sea como fuere, el uso de las máscaras cubre de Norte a Sur las dos Américas.

Las máscaras ya se dijo son de varios materiales. En México, las tenemos enriquecidas con jade, pórfido y mosaicos. Los metales preciosos, oro, plata, figuran en este repertorio; el Perú puede servir de ejemplo. Entre este inmenso inventario sobresalen las máscaras de los esquimales, máscaras de los indios del Noroeste, Thinguit, Haida, en la gran isla de Vancouver los Kwakiutl y Bella Cola. Estas máscaras se consideran casi sagradas, pues se estima descendieron del cielo, representando troncos generacionales.

Más al Sur están los indios norteamericanos: Pueblos, Zuñi, Hopi, etc. que viven en la región de las mesetas –o mesas– al Noreste de Arizona. Las etnias tienen sociedades de máscaras: de la serpiente, del antílope, de la flauta, etc. Las ceremonias de enmascarados son sólo para hombres. Se realizan en el interior de *kivas*, que son templos subterráneos en forma de media naranja. Se ingresa y sale de ellos por una abertura en el ápice, por medio de escaleras.

Por motivos de estudio estuvimos en las impresionantes ruinas de Pueblo Bonito, Mesa Verde, Astec, Tonto y otras, y pudimos observar muchas de estas *kivas* antiguas, todas semejantes a las que actualmente están en uso. El ingreso a estos pequeños templos es difícil, pues las etnias ejercen sobre ellos potestad y son muy cuidadosas de la sacralidad del lugar. Lo que pasa al interior de las *kivas* es secreto. Allí se guardan máscaras y vestidos. Los niños indígenas son iniciados en estos secretos a partir de los siete a los diez años.



Pueblo bonito. Nuevo México. Los círculos representan kivas cuyas cúpulas han colapsado.



*Cerámica Texcoco, México.
Representa un hombre que
viste la piel de un desollado.*

México fue –y sigue siendo– una área importante en la confección de máscaras. Cada presencia sagrada tenía una máscara que la identificaba y un vestido propio. Las máscaras muy altas y complicadas y de muchos colores se aliviaban porque parte de sus atributos eran de finos papeles plegados y plumas que, en ramajes, coronaban las máscaras.

Al irrumpir los españoles en tierra mexicana, su presencia dio crédito a la vieja creencia del regreso de las divinidades por el mar. Así, los naturales les enviaron a los hispanos, como suntuosos presentes, las máscaras y los vestidos apropiados que los textos sagrados señalaban. Muchos de estos objetos, los más hermosos y mejores, llegaron a Europa, pues fueron enviados para que Carlos V pudiera admirarlos. El impacto fue tal que pronto su fama se propagó, y tanto, que hasta un gran artista, Alberto Durero, no sólo quedó maravillado, si no que hizo lo imposible por adquirirlos.

Entre los aztecas, jóvenes escogidos representaban ceremonialmente a los dioses. Ascendían al tope de las grandes pirámides y allí eran sacrificados. Vestidos como dioses y el rostro cubierto con máscaras de dioses, cumplían con aplomo su terrible y propiciatorio papel.

El dios del maíz, tenía seguidores que vestían pieles humanas de las víctimas sacrificadas y desolladas. La cara cubierta con una máscara del rostro del dios del maíz. La piel del desollado se vestía durante veinte días. Al quitarse la máscara de piel del desollado se dramatizaba el nacimiento del maíz.

Los chibchas en Colombia tenían también máscaras de oro que representaban seres sobrenaturales.

Al Sur de América, yamanes, onas y patagones tenían máscaras cónicas, a modo de altas capuchas que les cubría la cabeza.

En suma, para finalizar puede servir la historia hallada en una tableta de arcilla asiria de 2500 años antes de Cristo, que revela la





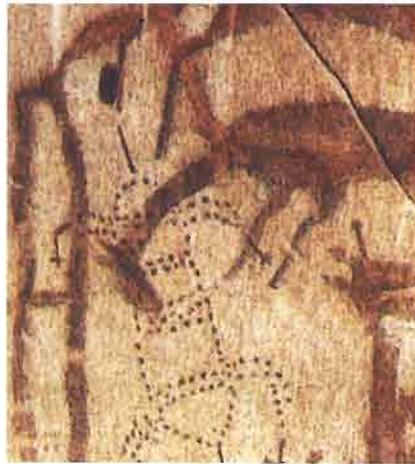
importancia de la máscara. Y el secreto o secretos que esta puede esconder. Según esa antiquísima historia, el rey de Isin salió de palacio, de incógnito, a conocer el mundo. Y dejó como su reemplazo, en el trono, a su jardinero cuyo rostro cubrió con una máscara. Durante su aventura el rey murió envenenado y el jardinero enmascarado, entronizado, dado su discreción y tino se quedó como rey de Isin.

NOTAS

- 1 Diego González Holguín, *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Lengua Qqichua* Lima, 1952, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ediciones del IV Centenario, p. 583.
- 2 Fray Domingo de Santo Tomás, *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General del Perú*, Lima 1952, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ediciones del IV Centenario, p.166.
- 3 P. Jorge A. Lira S.J., *Diccionario Qhechwa Español*, Tucmán, Argentina, 1944, p. 891.
- 4 Vicente Salvá, *Nuevo Balbuena o Diccionario Latín Español*, París, 1846, 6ta ed. p. 622.
- 5 Gordon W. Allport, *Psicología de la personalidad*, Buenos Aires, 1970, pgs. 43.

Capítulo I

LA MÁSCARA EN
EL PERÚ





Copia de una pintura realizada en la pared de una cueva en Toquepala. Tacna-Moquegua. La copia ha sido ejecutada por P. Rojas Ponce. Dibujo que ofrece la escena central de la composición en donde aparece el hombre enmascarado.

A

l igual que en Europa, en el Perú también se halla pintura rupestre que corresponde al paleolítico superior. Conviene tener en cuenta que ambos paleolíticos no tienen correspondencia cabal en el tiempo, siendo las fechas de América más tardías.

En Toquepala –entre los departamentos de Moquegua y Tacna–, Emilio González García descubrió en una cueva pintura rupestre con escenas de caza. El doctor Jorge C. Muelle que estudió esas pinturas dice: *Hay animales heridos y caídos... los hombres que los siguen llevan máscaras de animales.*¹

En Arequipa, el arqueólogo Max Neira Avendaño, halló pinturas semejantes en las paredes de un abrigo en Sumbay-Gruta SU/3. Entre los muchos diseños, 480 figuras representan la fauna local, se ve camélidos, felinos, ñandúes, pintados de perfil y en diferentes actitudes: ya en reposo, ya en movimiento. Allí, aparecen figuras humanas de tamaño inferior que los animales y mucho más esquemáticas. Esta desigualdad halla explicación lógica en la naturaleza mágica de las pinturas. Lo que se desea se pinta más grande. De otra parte, se supone que los animales no deben ver a sus cazadores.

Entre los diseños sobresale uno que Neira Avendaño describe así: *Indudablemente que es un ser humano disfrazado con cabeza de ave, con un bastón ceremonial en las manos en actitud de bailar.*² Sumbay es una estación de los Ferrocarriles del Sur. Está a 4127 m.s.n.m.; la gruta está ubicada a 1.5 km. de la estación.

La admiración por los animales les llevó a los hombres a tomar nombres de algunos de ellos. Es más, algunas etnias remontan



Máscara, petroglifo de El Alto de la Guitarra, provincia de Trujillo, departamento de La Libertad.



*Petroglifos. Sur del Perú,
hombres enmascarados*

sus orígenes a determinados animales. Así se oye los nombres de Huamán, Puma, Condori, etc.

Max Uhle, arqueólogo alemán, halló en Pisagua, al Norte de Chile, una máscara de cuero de vicuña. Uhle, considera que siendo las vicuñas animales tímidos y huidizos, los cazadores se acercaban a ellos enmascarados.³

Otra fuente de información son los petroglifos. El doctor Antonio Núñez Jiménez que fue embajador de Cuba en el Perú, tiene escrito y publicado un monumental estudio titulado *Petroglifos del Perú*,⁴ el registro más completo que se haya hecho entre nosotros sobre este apasionante testimonio prehistórico. El doctor Eloy Linares Málaga, de la Universidad de San Agustín, de Arequipa, tiene también publicados numerosas noticias sobre petroglifos. Sus hallazgos más importantes los hizo en la zona de Toro Muerto, en el valle del río Majes, en la parte que corresponde al distrito de Uraka, de la provincia de Castilla, del departamento de Arequipa. Allí, en Toro Muerto, aparecen grabadas sobre tufo volcánico figuras de hombres enmascarados, músicos y bailarines.⁵

Estas imágenes que se pierden en la noche del tiempo, hallan su explicación en la propiedad reconocida en niños y en pueblos de cultura primitiva, de volver a ver con claridad imágenes ya vistas que interesan vivamente. Se debe la explicación a Jaensch. Los niños después de mirar algunos segundos una imagen, la vuelven a ver sobre una pared o en una pantalla con tanta claridad y detalle como si realmente la estuvieran viendo nuevamente. Esta experiencia fue llamada *imágenes intuitivas o eidéticas*. Honorio Delgado⁶ nos ofrece numerosas noticias sobre este aspecto del comportamiento humano. No se trata de buena memoria, pues algunas personas vuelven a ver imágenes ya vistas con nitidez, aún después de varios días.

*Máscara de cerámica.
Sobre un fondo blanco geometrías
en negro. Procede de la
cuenca del río Urubamba.
Cultura Piro.*





*Fiesta de los Condesuyos,
en Nueva Crónica,
de Huamán Poma de Ayala.*

Las máscaras en el Perú, fuera de lo dicho, hallan otras dos fuentes. Los testimonios culturales pre-hispánicos y los escritos durante la dominación hispana.

La cerámica Moche, pre-inca, ofrece muchas imágenes de personajes enmascarados. Algunas no dejan dudas. Otras pudieran ser personajes mitológicos, o salidos de narraciones populares, a modo de cuentos.

Un vaso Moche presenta una figura sentada en el suelo, la espalda esta cubierta con un aparato de plumas que imita alas desplegadas. La mano izquierda sostiene un nudo que reúne los lazos cruzados sobre el pecho que sustentan las alas.⁷ Los ejemplos de esta naturaleza son abundantes.

Otros vasos Moche presentan figuras cuyo tratamiento es híbrido. Cabeza de animal y cuerpo humano. No está claro si representan enmascarados o figuras escapadas de la mitología.

Huamán Poma de Ayala, cuyo código es muy ilustrativo ofrece varias láminas con enmascarados. Dos de ellas son muy claras: *Fiesta de Condesuyos* y *Encomendero que se hace llevar en andas como Inca*.⁸ En la primera aparecen tres enmascarados. Los vestidos de plumas a modo de dalmáticas. Las máscaras son pequeñas. De no ser por un halo o ribete de plumas, apenas podrían cubrir los rostros. Llevan, también, alzacuellos de plumas. El Padre Bernabé Cobo registró que: *Para las fiestas más graves tenían ropas de plumas muy lustrosas que eran las más ricas y preciadas entre ellos*.⁹ Por su parte el Padre Arriaga al describir minuciosamente las fiestas y los vestidos que se usaban se refiere a: *unos alzacuellos de plumas que llaman huacras y en otras partes tamta*.¹⁰

Otra lámina llamada *Fiesta de los Chinchaysuyos*,¹¹ se ve los mismos vestidos y adornos, mas no las máscaras, pues los personajes tañen unos calvarios de venado y no podrían hacerlo teniendo puestas las máscaras.

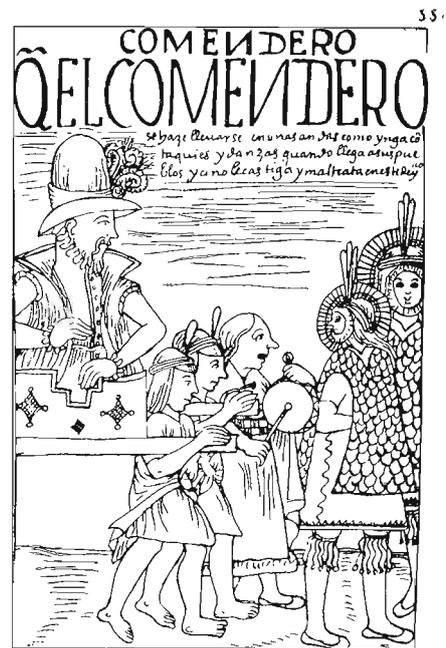
La lámina *Encomendero se hace llevar en andas como Inca*, permite ver dos enmascarados con vestidos de plumas que preceden las andas del encomendero. Las máscaras son semejantes a las ya vistas en la lámina *Fiesta de los Condesuyos*.

El culto de los muertos en el antiguo Perú exigía que los restos de los difuntos fuesen tratados con una consideración grande. Esto garantizaba la vida en el más allá. De allí, pues, las extremas medidas ilusorias de máscaras de oro, brazos y manos de oro que contribuían a componer una imagen del muerto brillante y ostentosa.

Estas máscaras fúnebres fueron de varias clases. De cerámica, ya de madera, ya de cobre. A veces las máscaras eran simples envoltorios de telas, con una cubierta en la que se ponían facciones de plata o se las pintaba.

La antigüedad peruana consideró la tierra plana, como un plato. La faz era el mundo de los vivos. El envés el mundo de los muertos. El sol iluminaba primero el mundo de los vivos, luego se sumergía en el mar y comenzaba la aurora en el mundo de los muertos. La vida de ultratumba era una vida muy semejante a la de los seres vivos, sólo que al revés de aquellos, no enfermaban ni envejecían. Esta bienandanza debía estar respaldada con la buena conservación de los restos de los muertos y con el permanente recuerdo y veneración por parte de la parentela. De allí que los cuerpos de los muertos eran cuidados y puestos de modo que se pudiese ver cuan atendidos estaban. Cada cierto tiempo se les cambiaba de ropa, y puestos en andas se les paseaba por los campos que en vida les pertenecieron. Las máscaras contribuían, en mucho, a conseguir estas apariencias de vida después de la muerte.

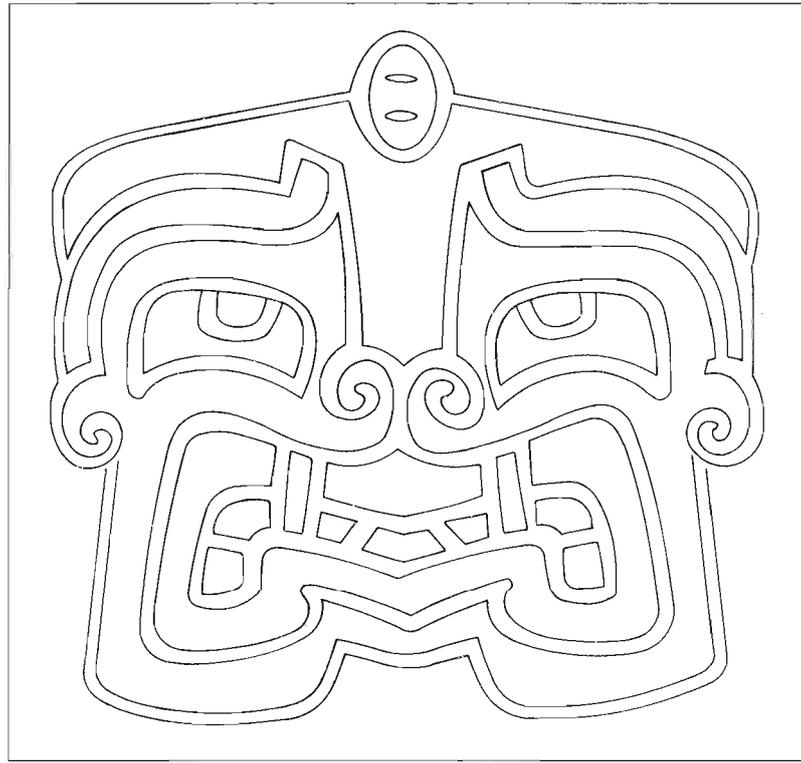
Muerto el príncipe Atahualpa, muerto Huascar Inca, Pedro Pizarro, el cronista, primo de Francisco Pizarro, estuvo en el Cusco. El cuenta que: *eran tantos los atambores que de noche se oían por*



Encomendero que se hace llevar en andas, dibujo de Huamán Poma de Ayala.

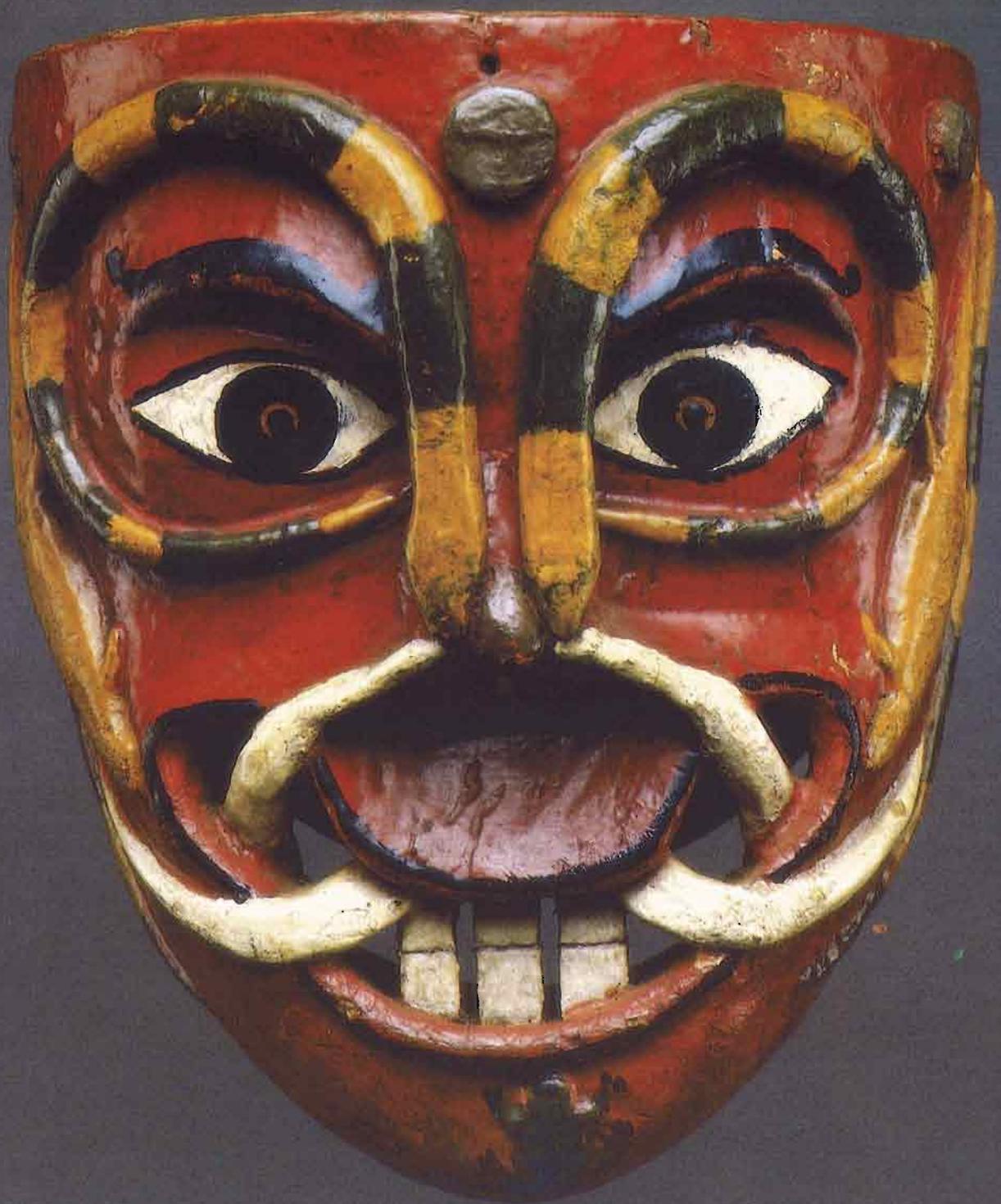


Culto a los muertos, de los antiguos peruanos, dibujo de Huamán Poma de Ayala.



Pacopampa: rostros y motivos felínicos de influencia Chavín.

Jija buanca. Máscara de madera policromada procede de Huánuco. El conjunto recuerda mucho la iconografía arcaica. La frente luce un círculo o botón que también aparece en grabados Pacopampa.



*todas partes, de los muertos y de los vivos, bailando, cantando y bebiendo, que toda la mayor parte de la noche se la pasaban en esto.*¹² Estas fiestas de los muertos las hacían las parentelas de los difuntos. Los muertos se llevaban a la tumba todo. Bienes muebles e inmuebles. Con el fruto de los inmensos campos de cultivo y el trabajo de muchos brazos que pertenecían al muerto, los parientes más cercanos podían proseguir el tren de vida que el difunto llevó cuando estaba en este mundo. Esta parentela la integraba gente de importancia: la viuda, los hermanos, hijos, concubinas, etc. Era un grupo de gente influyente que gozaba de alto rango. Ninguna de estas personas heredaba nada. Empero, todos disfrutaban de la fortuna del desaparecido: fortuna que se consumía en mantener el prestigio que ostentó en vida y, sobre todo, en conservar sus restos convertidos en momia. En suma, la muerte no interrumpía la brillante madeja de la vida social del Cusco.

El mismo Pedro Pizarro nos relata que cierta vez un soldado necesitaba un valedor a fin de pedir permiso a un jefe de familias indio para desposar a una muchacha que pertenecía al linaje. Pedro Pizarro acompañó al soldado a la casa de la joven.

El cronista expresa que él pensó que el pedido de mano se iba a hacer a una persona viva, pero no fue así. El pedido de mano fue hecho a un muerto. Llegados al sitio, en el centro de una gran sala estaba un bulto funerario. A cada lado de él, de pie, y con máscaras de oro aparecían un hombre y una mujer. El soldado, no menos desconcertado que el cronista, pidió desposar a la muchacha. Los guardianes enmascarados de la momia se miraron entre sí y uno de ellos expresó que el difunto concedía a la doncella en matrimonio.

La máscaras de oro ocultaban a los dos custodios del muerto. Los hacían desaparecer como personas. Sólo el muerto, al centro del grupo, tenía poder de decisión. Máscaras había hechas de huesos de ancestros. Estas máscaras merecían, por consiguiente, el



más profundo de los respetos. Las máscaras animadas por las personas que las llevaban daban al muerto vida; le trasmitían un soplo vital.

El Padre Francisco de Ávila doctrinero de San Damián, en Huarochiri, en las alturas de Lima, alarmado por las idolatrías descubiertas en su doctrina pidió ayuda a las autoridades religiosas y les informó que los naturales: *usan también otra invención y era traer unas máscaras o caratulillas cortadas del rostro de un hombre con el mismo hueso y piel como estaba antes, para lo cual deberían tener algún género de sierra o instrumento muy agudo y procuraban que esta máscara fuera de algún indio principal –señalando– que al tiempo que habían de coger el maíz se la ponían sobre su cara y con solo esto cobraban tanta autoridad que les traían en andas.*¹³

Garcilaso Inca refiere que, en algunas grandes fiestas del incario, entraban a bailar en la gran plaza del Cusco danzantes cubiertos con pieles de puma y de cóndor, de modo que la cabeza de los animales cubría la cabeza de la persona; lo hacían así pues presumían descender de tales animales. Es evidente que no se trata de máscaras, pero allí está presente con toda su fuerza la transfiguración propia de la máscara.¹⁴

Hoy días es posible ver en Puno, en el desarrollo de las grandes festividades religiosas, figurantes que tañen instrumentos musicales revestidos con pieles de cóndor, tal como sucedió en el Cusco.

Estos vestidos no eran una bizarría. Hallan su razón de ser en los relatos míticos. El Padre Francisco de Ávila, en el siglo XVII, recoge muchos de estos en su *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las Provincias de Huarochirí, Mama y Challa*, en el cual dá razón detalladísima de sus trabajos como

extirpador de idolatrías –*Arqueólogos al revés*, llama Raúl Porras Barrenechea, a los extirpadores de idolatrías como el P. Avila, porque hacían una prolija relación y descripción de lo que destruían—. Allí se ve cómo ciertos animales son premiados por lo sobrenatural. El premio consistía en que, a su muerte, fuesen honrados llevándolos sobrepuestos sobre la cabeza de quienes les dieron muerte.¹⁵

Don Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, fue obispo de Trujillo del Perú en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. Este prelado extraordinario se propuso hacer la más completa información sobre su dilatada diócesis para conocimiento del monarca.

Es así que visitó largamente su territorio de pastor recogiendo música, mandando hacer acuarelas que registraran la arquitectura, los vestidos, la flora, la fauna, los juegos; en fin todo. Allí aparecen numerosas láminas dedicadas a las danzas populares. Son la mayor parte danzas de enmascarados: danza de venados, de osos, gallinazos, conejos, guacamayos, diablillos, negritos, parlampanes, los doce pares de Francia, etc. En la lámina *Danza de venados*, de manifiesto hibridismo, el cuerpo humano con cabeza de animal nos remite a la cerámica pre-inca Moche, en donde es frecuente encontrar figuras humanas con cabezas de venado, o de gaviota, tocando tambores.¹⁶

En lo que respecta a Lima, las fiestas religiosas competían unas con otras. Entre todas, la fiesta del Corpus Cristi sobrepasó a las demás. Los *Libros de Cabildo de Lima* y en los *Diarios*, tanto de Suardo como de los Mugabauro, registran con detenimiento pormenores interesantes. Los diferentes gremios de artesanos estaban comprometidos a sacar danzas e invenciones. Sastres, calceteros, pasamaneros, silleros, etc., se preparaban para tan magno acontecimiento desde muchos meses antes. Salían Gigantes y Cabezudos, llamado también *papa-huevos*. Ambos componían una tradición peninsular.



*Danza del chimo,
acuarela del Obispo Martínez Compañón.*



*Danza de los parlampanes,
como aparece en las acuarelas
de Trujillo del Perú,
del Obispo Martínez Compañón.*

Mugaburu (1640 - 1694) da cuentas de varias mascaradas. La nobleza de Lima salía, en ciertas fechas, al atardecer o ya entrada la noche, de máscaras y recorría las principales calles de la ciudad. Les acompañaban criados y pajes que iban alumbrando el camino. Estas mascaradas, a caballo, eran muy lucidas.

El sábado 9 de agosto de 1682, salieron ochenta mulatos de máscara, cuenta Murgabauru, unos de gala y otros de ridículo acompañados de arpas y guitarras. Esta mascarada fue en honor de Santa Rosa.¹⁷

Al finalizar el año 1724 Lima recibió la noticia de la abdicación de Felipe V a favor de su hijo Luis. Jerónimo Fernández de Castro publicó en 1725 una relación de las fiestas que Lima hizo por este magno acontecimiento. Allí aparece entre otras muchas noticias la *Danza del chimo* que el Obispo Martínez Compañón – *el Obispo de la mala palabra*, según el socarrón apunte de Raúl Porras Barrenechea– registra, con el encanto de la acuarela, en su miscelánico trabajo.¹⁸ Y, danza que, hasta ahora, se sigue bailando en Otuzco, en homenaje a la Virgen de la Puerta.

Según Ismael Portal, en las corridas de toros salía la danza de máscaras: *los parlampanes* - que no escapa al ojo avizor de Martínez Compañón, que también la incluye en su monumental trabajo.¹⁹ Los componentes de este conjunto participaban en el despeje de las corridas. Primero salían corredores de llave, luego capeadores, rejoneadores, etc., y, al final, *los parlampanes*. Representaban a pícaros y truhanes, presididos por Ña María. Al final de la temporada de Acho, tenían un toro especial. Ismael Portal nos ofrece un Listín de Toros, en que parece *Para Parlampanes \ El Alfonsoque bosco de La Huaca*. Este toro era lidiado a lo gracioso. Ña María salía acompañada de El Monigote, *que vestía sotana negra, bonete de cuatro puntas; y llevaba en la mano izquierda un libro abierto y en la derecha un cuerno de toro*. Al parecer, allá por 1847, la





Danza de los doce pares de Francia, en las acuarelas de Trujillo del Perú, siglo XVIII.

autoridad eclesiástica intervino dada la desvergüenza e irreverencia de que hacía gala El Monigote. Suprimido éste en su reemplazo se estrenó en Acho El Colegial, *muy buen mozo, con frac y sombrero de felpa o tarro y otros adminículos propios del caballero*. Así pues, Ña María y El Monigote hacían su entrada en la Plaza por la puerta de “el arrastradero” y después de una escena amorosa bailaban una zamacueca. A poco soltaban un toro. Ña María y El Monigote hacían las delicias del público en medio de vuelcos y mil aspavientos. Portal dice que *Ña María ostentaba lujoso faldellín de color, zapatos de raso, medias de seda y sombrero amarillo de China; y en la mano derecha un pañuelo blanco. Representaba a una de aquellas mulatas de mucho recocage y sarandeo, que las llamaban mulatas de casa grande*. Y por supuesto, iba con el rostro cubierto por una máscara, pues era un hombre quien hacía este divertido y burlón papel.²⁰

Esta danza y mojiganga se bailó en Huaral –Lima–, hasta hace setenta años. Tuvimos la oportunidad de conocer a algunas personas que fueron parlampanes y sacaron la danza. Gracias al doctor Hermógenes Colán pude obtener una máscara de *parlampan*. La danza, en Huaral, salía en la fiesta de Corpus Cristi, San Juan Bautista y en los Carnavales. Se le suprimió por ser muy desenvuelta y bulliciosa.

Los doce pares de Francia, otra de las danzas de máscara que recoge Martínez Compañón se inspira, a mi juicio, en el viejo *Cantar de Roldán*. Admira y llama la atención cómo algo tan antiguo de la mitología europea aparece en el Perú. Quizá se deba al trasiego de danzas indígenas, que los doctrineros consideraban teñidas de idolatría, por otras traídas de España. Así pues en las acuarelas de Martínez Compañón aparecen seis bailarines enmascarados. Uno de ellos toca el pífano, otro el tambor. Todos lucen vestidos militares, cascabeles en la garganta del pie. Esta



*Máscara de parlampan. Calabaza (*lagenaria sicerana*)
cubierta con tela blanca pintada. Barba de cuero de carnero.
Por el ojo izquierdo aparece el Dr. A. Jiménez Borja.*

vieja danza se baila hasta hoy, con el mismo nombre, en varias partes del Perú.²¹

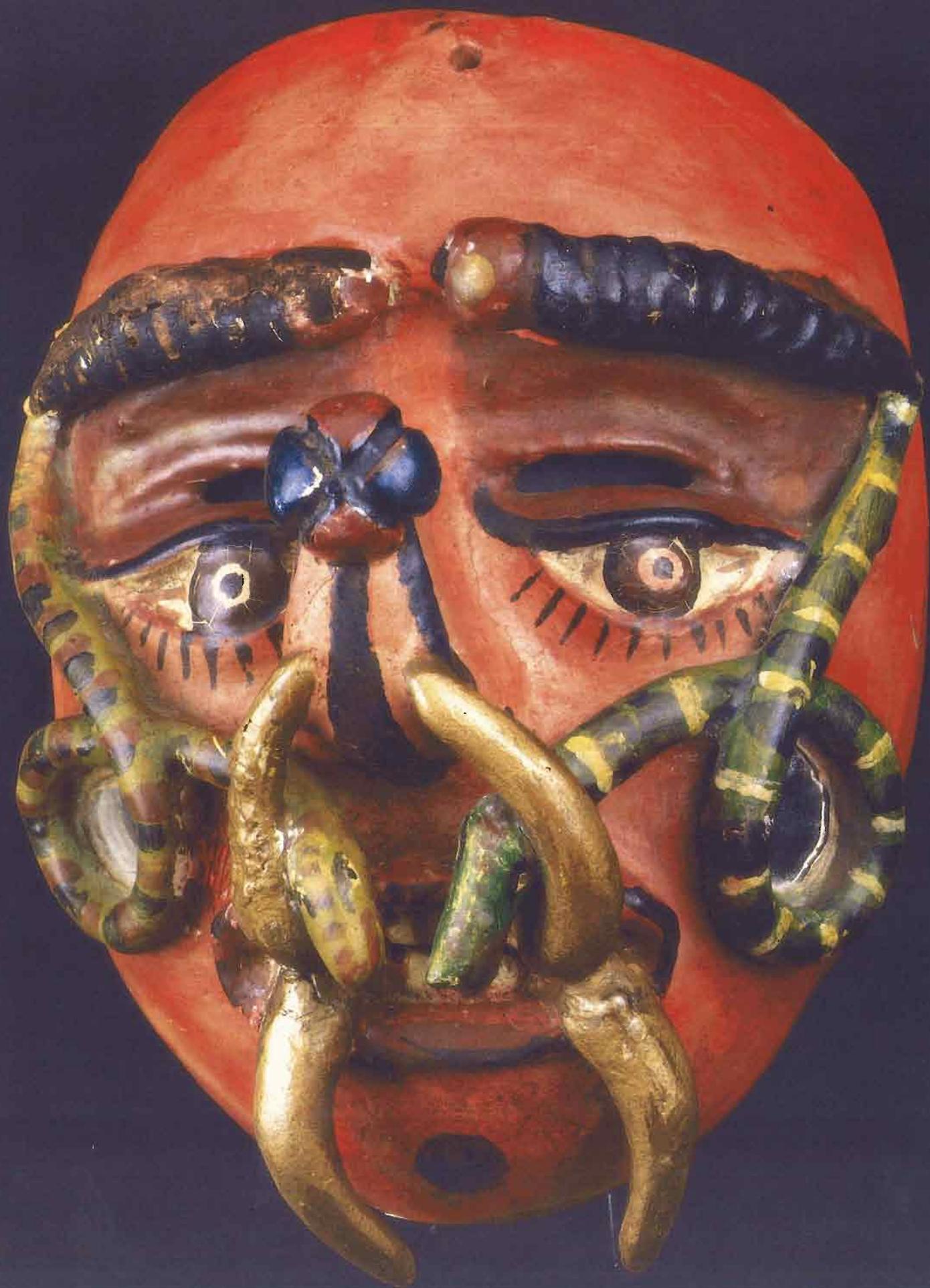
Otra danza de máscara –que igualmente encontramos en el vademécum cultural de Martínez Compañón– es *diablicos*. El tema, tal como se ve hasta hoy, es la lucha del Bien y el Mal. El Bien representado por un ángel y el Mal por los demonios. La acuarela nos muestra siete demonios que, es probable, representan los siete pecados capitales. Tres de ellos son músicos y tañen quijada de burro, cajita y vihuela. Este baile está muy extendido en Piura, Huancavelica, Lambayeque, La Libertad. En otros sitios cambia de nombre: en Puno se llama *diablada*, pero el asunto es el mismo.²²

Otra acuarela del ilustre prelado aprehende la *danza de osos*. En el Sur del Perú al oso se le llama *ucuco o ucumari*. El oso es animal indígena y los naturales están familiarizados con él; como, también, se relatan muchas historias fabulosas de sus míticas aventuras. Raptos de mujeres, la procreación de su hijo: Juan Oso, mitad hombre, mitad oso. Este último asunto, el hijo del oso, aparece también en el folklore europeo.²³

Muchas de las danzas de máscara que, en el siglo XVIII, Martínez Compañón registró por el color y la imagen en su precioso libro perduran hasta nuestros días tal cual. Otras, han perdido personalidad y aparecen como acompañantes de otros conjuntos. Tal el caso del *chimo*, que ya no bailan solos, sino acompañan a *las coyas*, en Otuzco, en el departamento de La Libertad.

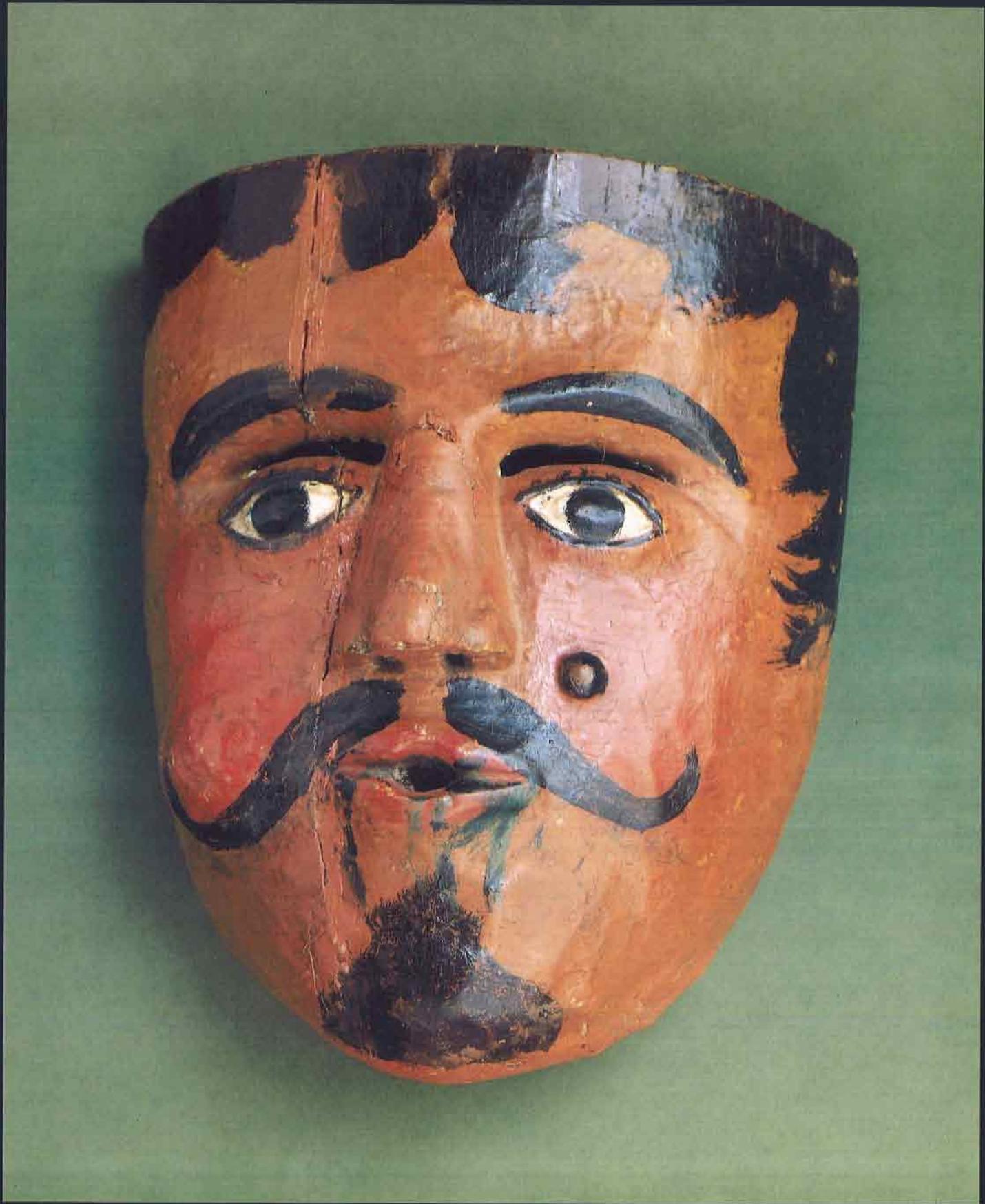
La máscara pues, no muestra la fisionomía indígena. La oculta. Y son muchísimas las máscaras que ofrecen piel blanca, bigotes y cejas rubias y hasta ojos claros. Representa una excepción una máscara de Cerro de Pasco que presenta un rostro de piel cobriza y en una mejilla se advierte el relieve de una bola de coca.

Las máscaras que representan *auquis* o espíritus de las montañas, generalmente resueltas en cuero sin curtir, ostentan grandes

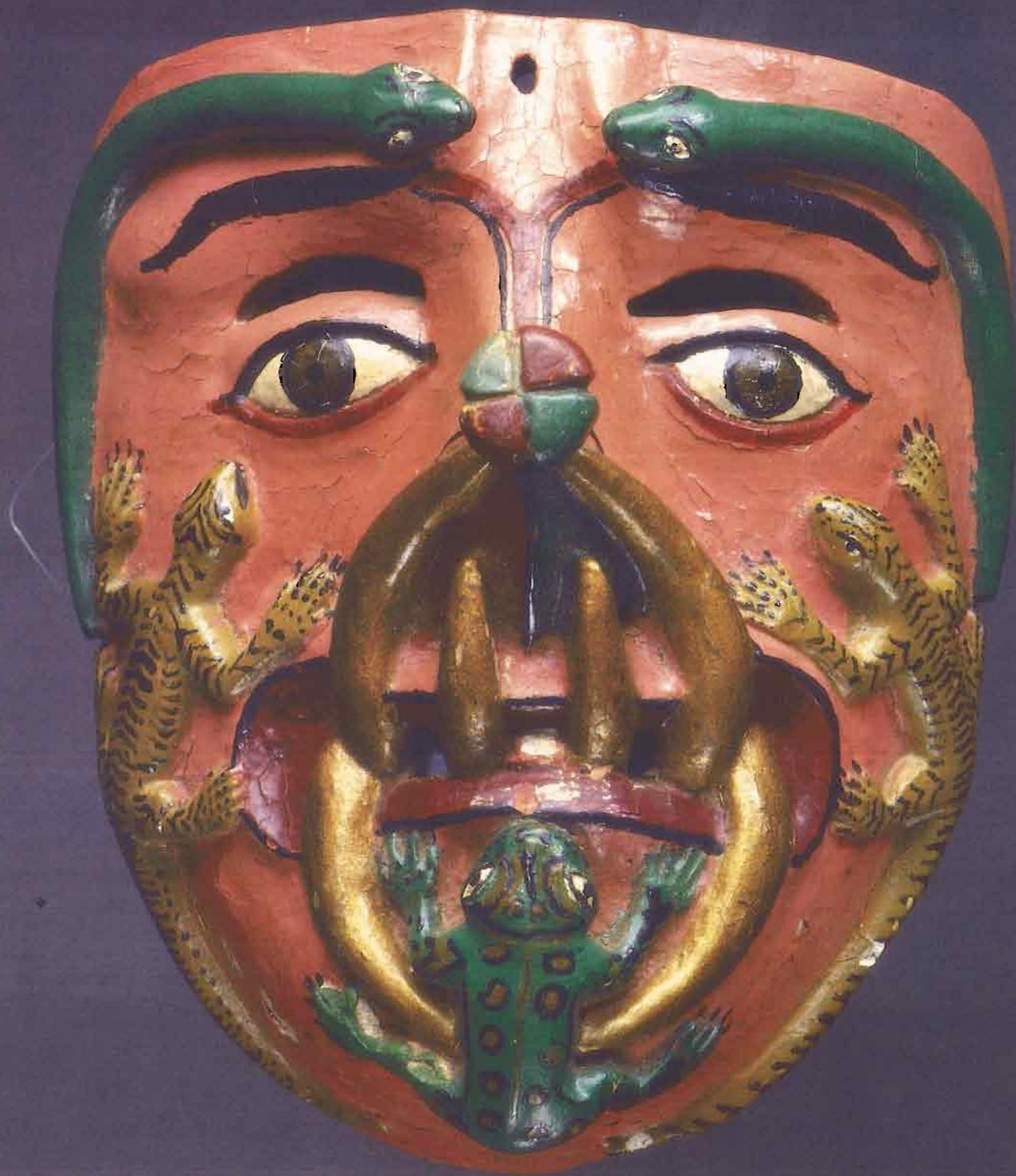




*Máscara de madera de maguey (agave americano), policromada.
Procede de Yanabuanca. Junín.*



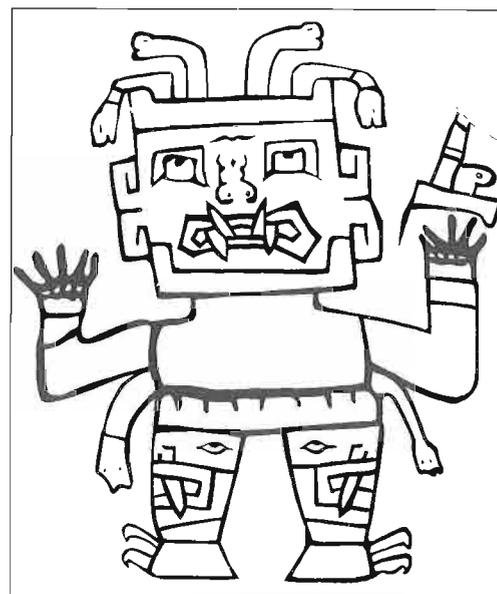
*Máscaras de madera policromada. En la mejilla izquierda se aprecia un bolo de coca.
De los labios se derrama zumo de hojas de coca.
Procede de Cerro de Pasco, Junín.*



barbas y bigotes. Los indígenas no los tienen; son de escasa pilosidad. Las máscaras de *auquis* de Tapo Tarma, Junín, representan el extremo pues los cueros sin curtir han sido coloreados presentando mejillas sonrosadas y piel clara. Han escogido cueros con pelo muy rubio, de modo tal que en nada recuerdan un rostro indio.

Las máscaras de *jija huanca*, en Huánuco, sí se aproximan mucho a los rostros indígenas. La fisonomía de la máscara recuerda rostros de ídolos antiguos. Igualmente, algunas máscaras de diablos. Los cuernos los aproximan a la imagen convencional que el común de la gente tiene de tales. Quitando estos atributos, reaparecen los rostros de ídolos arcaicos.

En suma, la máscara oculta la verdadera cara. Aquello que la máscara cubre queda en el anonimato. Es una regla no quitarse la máscara en público. Sólo al entrar al templo se descubre. Sólo ante lo sagrado aparece lo individual.



Dibujo del petroglifo de la divinidad principal Chavín. Palamenco, provincia del Santa, departamento de Ancash.

NOTAS

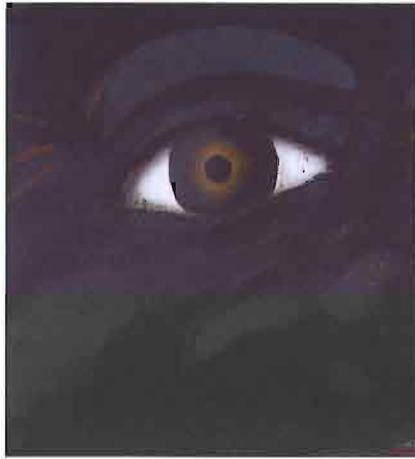
- 1 Jorge C. Muelle, Las cuevas de Toquepala. En *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1969, Tomo II, p. 195.
- 2 Max Neyra Avendaño, *Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la Gruta 3 SU-3 de Sumbay*. En separata de la Revista de la Facultad de Letras N° 5, 1968. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- 3 Max Uhle, *Aborígenes de Arica*, Santiago de Chile, 1917, Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile, p. 151.
- 4 Antonio Núñez Jiménez, *Petroglifos del Perú*, La Habana, Cuba 1986, Vol. I y II.
- 5 Eloy Linares Málaga, *Acotaciones sobre cuatro modalidades del Arte Rupestre en Arequipa*; Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú, P.L. Villanueva, Huancayo, 1973.
- 6 Honorio Delgado, *Psicología*, Lima 1945.
- 7 Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, pieza N° 1/3385.
- 8 Huamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, México 1988, Siglo XXI / Nuestra América. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno; pgs. 301, 525

Jija huanca. El botón de la frente se traslada a la nariz. Procede de Huánuco.

- 9 P. Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid, 1964, Biblioteca de Autores Españoles. vol. XCII, p. 239.
- 10 Pablo José Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Perú*, Madrid 1968, Biblioteca de Autores Españoles. Crónicas primitivas de interés indígena. Edición y estudio preliminar de Francisco Esteve Barba; p. 213.
- 11 Huamán Poma de Ayala, *ibid.* Vol I, p. 295.
- 12 Pedro Pizarro, *Relación y conquista del Perú*, Lima 1969, Biblioteca Peruana Primera Serie Tomo I, Editores Técnicos Asociados, p. 503.
- 13 P. Francisco de Avila, *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de Huarochirí, Mama y Challa (Lima 1611)*.
- 14 Garcilaso de la Vega Inca, *Primera Parte de los Comentarios Reales de los Incas*, Madrid 1963, Biblioteca de Autores Españoles, Edición y estudio preliminar del P. Carmelo Saenz de Santa María S.I. p. 219.
- 15 Francisco de Avila, *ibid.*
- 16 Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *Trujillo del Perú*, Madrid 1965. Edición facsimilar, Cultura Hispánica, Vol II. E170.
- 17 Joseph y Francisco de Mugaburu, *Diario de Lima (1640 - 1694)*, Lima 1935, Consejo Provincial de Lima.
- 18 Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *ibid.* p. E147
- 19 Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *ibid.* p. E143
- 20 Ismael Portal (El Duque de Veraguas), *Cuernos Históricos*, Lima 1897, Imp. Librería Gil. pgs. 112, 113 y Tercer Listín: Tarde Quinta.
- 21 Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *ibid.* p. E144
- 22 Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *ibid.* p. E145
- 23 Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *ibid.* p. E168

Capítulo II

PRINCIPALES MÁSCARAS
Y DANZAS





quí examinaremos las expresiones más populares de las máscaras en el Perú.

En el departamento de Ancash, tierra de altas montañas, se puede ver máscaras de *auquis*, éstos son espíritus de las montañas. De la vieja mitología casi no queda nada. No obstante, el respeto por los *auquis* subsiste. Los hay de toda condición: viejos y jóvenes, ricos y pobres, hermosos y feos, hembras y machos. Son dueños de los animales silvestres: huanacos, vicuñas, venados, vizcachas, zorras. Ellos pueden hacer crecer los corrales de los criadores de ganado o empobrecerlos. Los pastores deben tratar con respeto a los cerros tutelares, hacerles ofrendas, visitarlos, hablarles con humildad. Los espíritus de la montaña son sensibles a este trato. En la oscuridad de la noche los *auquis* conversan entre ellos; se envían regalos de lo que atesoran en sus entrañas. Utilizan a los venados como animales de carga para transportar presentes.

Un cazador de venados, antes de ojear por los montes, ofrenda a los *auquis*, les pide respetuosamente que abran sus corrales. Deposita al pie de ellos algunos dones que espera les sean gratos. Sólo después emprende su tarea de cazador.

Si caza un venado viejo, de los que tienen el lomo pelado, no se sentirá frustrado. Antes, por el contrario, dirá: el *auqui* me ha regalado el más querido de sus animales, al que tiene el lomo pelado de tanto transportar regalos.

Se cuenta de dos hermanos, uno pobre y honesto y el otro rico y malvado. El primero, viendo su mala fortuna decidió dejar



*Auqui o espíritu de la montaña.
Realizada en cuero sin curtir.
Procede de Córdova. Huancavelica.*

su pueblo y buscar nuevos horizontes. Al llegar la noche, ya de viaje, buscó refugio en una cueva. Mientras dormía, las montañas hablaron. Es pobre, dijeron, ¿qué le regalaremos? Yo tengo oro, dijo una. Yo tengo plata, dijo la otra. Cuando amaneció y el viajero emprendió nuevamente el camino, advirtió que sus alforjas pesaban mucho. Al mirar, halló que estaban repletas de pepitas de oro y láminas de plata. Volvió a su pueblo y vivió feliz. Su hermano que advirtió la mudanza de su fortuna lo interrogó. El bondadoso hermano le contó todo. Entonces el hermano envidioso buscó las alforjas más grandes y se fue derecho a la cueva y durmió en ella. Los *auquis* deliberaron: ¿qué le damos? se preguntaron. Uno dijo, yo le doy cuernos, y, el otro, yo le doy pezuñas; y, lo transformaron en venado.

Se cuenta que los *auquis* son sensibles al amor. Se enamoran de las muchachas bonitas y las raptan. Ellas viven en el interior de la las montañas, ignorantes de lo sucedido. En las alturas de Huancané me informaron de una montaña llamada Airea. Este monte es de color sombrío, casi negro. Me explicaron que era así por ser viuda. Airea era mujer y se prendó de un joven pastor que llevaba sus animales a pastar al pie de ella. Airea no sabía cómo aproximarse al pastor. Así, un día tomó la forma de la madre del joven y le dijo: vamos a casa, va a llover, recoge tus animales. El hizo lo que su madre le ordenaba y la siguió. La montaña se abrió y por allí entró el pastor con su rebaño. Adentro todo era igual a su pueblo, a su casa y siempre veía a su madre, que era Airea, bajo otra apariencia. Así, el joven fue creciendo y se transformó en un hombre muy apuesto y fuerte. La montaña no sabía cómo decirle la verdad. Un día se armó de valor y le expresó todo cuanto en su pecho había. El joven, enterado de la verdad, la aceptó y fueron marido y mujer. Ella le regaló un caballo blanco con arreos de plata. El gustó mucho del presente. Cabalgaba por el interior de la



*Máscara de auqui o espíritu de la montaña. Realizada en cuero sin curtir y coloreado.
La cabellera está resuelta con colas de caballo.*

montaña haciendo correr a su caballo. Un día pidió permiso a la montaña para ver el mundo. Había entrado a la montaña siendo un jovencito y ahora hecho un hombre sentía nostalgia por lo que había dejado. La montaña asintió. Se abrió y dejó pasar al hombre montado en su caballo. A poco de salir, dio con una mujer en el camino. Era una mujer de verdad, como el no había visto hacia años, así que se puso a conversar con ella. La montaña, desde lo alto, lo estaba mirando. Al terminar el día el hombre regresó. La montaña se abrió. Estando a medio camino, la montaña se cerró y lo mató. Del mucho dolor de haber dado muerte a quien tanto amaba, Airea se vistió de negro y quedó viuda, para siempre.

Los *auquis* a veces danzan con *pallas*. La palabra *palla* es quechua y quiere decir mujer principal: Señora de calidad. Las *pallas* son mujeres jóvenes que llevan en las manos una vara con flores, hojas, y banderas de colores en la punta. Esta vara florida se llama *azucena*; van vestidas de fiesta. El *auqui* lleva una sonaja y con ella ordena los movimientos de las *pallas*.

Naturalmente, *auquis* y *pallas* pueden componer conjuntos independientes. Los *auquis* están representados por hombres enmascarados. Y las máscaras simulan ancianos. Se hacen de pellejos a los que se recorta el pelo de la parte que será el rostro, el resto se deja tal cual. El vestido, es el de un hombre que lleva poncho. Como el personaje representa una montaña, generalmente se viste de oscuro, café o negro. El baile de las *pallas* es *a terre*, formando rondas; a veces cantan.

En Huari, Ancash, se ve también máscaras de *huanacas*. Estas máscaras han evolucionado. Las antiguas son mucho mejores que las actuales. Con todo, quien no ha visto los modelos antiguos, admirará los presentes. Representan rostros de guerreros, pintados de negro, o de rojo. Algunos acentos de color avivan las máscaras.

La danza de los huancas es de hombres sueltos. Llevan, a veces, broqueles en una mano que entrechocan. Suelen llevar sonajas de cascabeles en las piernas. Estas sonajas pueden ser cascabeles metálicos o sonajas de semillas secas, en sartales.

Allí mismo suele verse –cada vez menos– la *danza del venadito*. Los danzantes llevan puesta una máscara de venado con su cornamenta. Bailan con pañuelos de colores en las manos. La máscara es una cabeza de venado sin las partes óseas, de modo que está conformada por cuero seco pero que conserva los rasgos del venado. A veces cantan un estribillo:

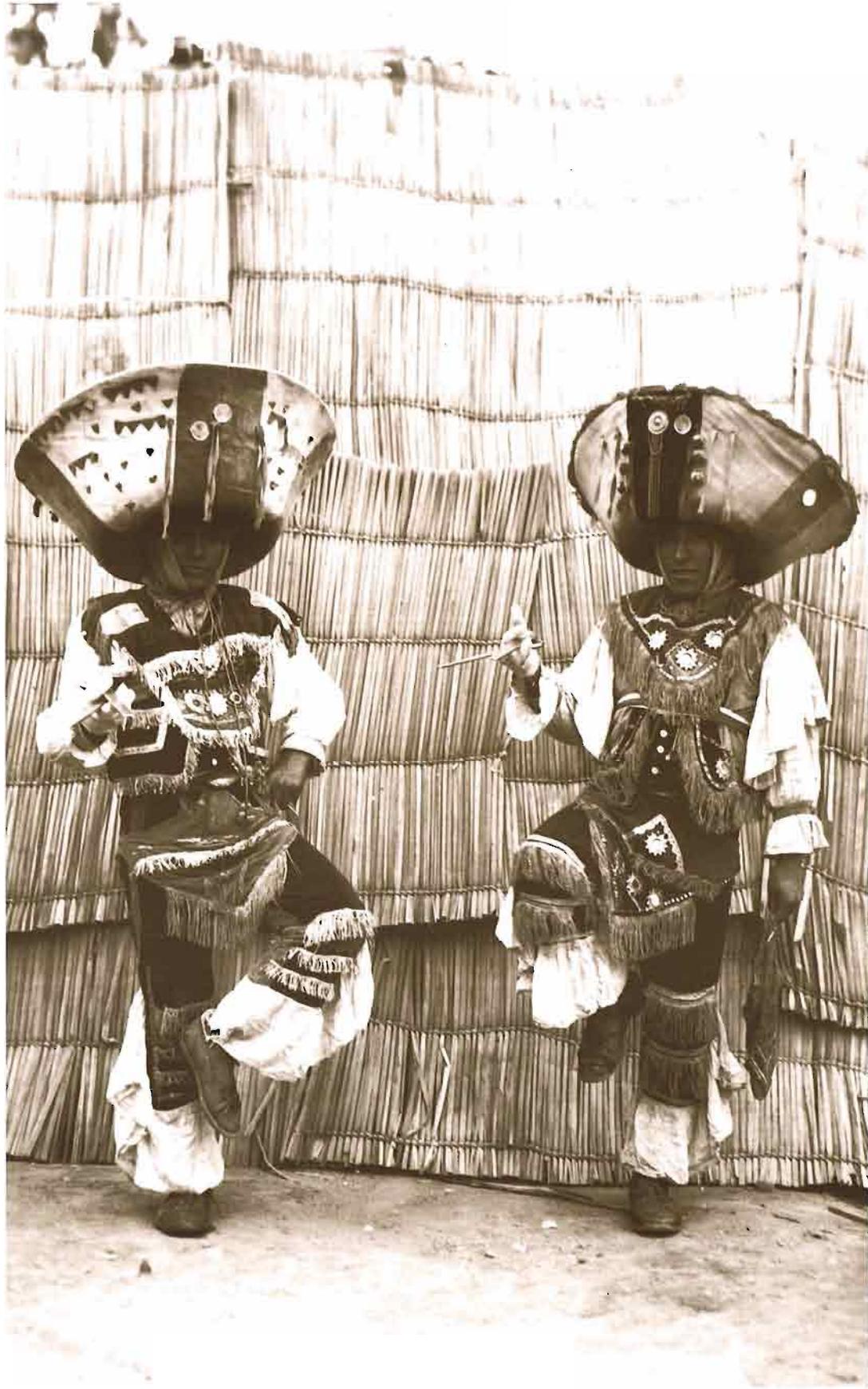
Juni Junita

Coscorobay

Salta shay

En el departamento de Apurímac como en el de Ayacucho, se baila una danza llamada *de tijeras*. Los danzantes, que hacen honor a su nombre, lucen un rico repertorio de pasos de baile. Estos pasos para un conocedor de ballet clásico no dejan de asombrarlo. Hacen puntas, piruetas, entrechocques, arabescos, etc. A mi juicio es un baile de origen europeo, pero muy antiguo, probablemente de juglares del medioevo. El vestido muy elaborado y las tijeras, con hojas sueltas, que se entrechocan al bailar, confirman lo foráneo del baile. No llevan máscaras más hay testimonios que en otro tiempo las llevaron. No obstante, no se sabe cómo fueron.

Esteban de Terralla y Landa escribió en verso un elogio oficial, con motivo de la exaltación al trono, de Carlos IV. Está fechado en 1790 en Lima. En él aparece entre otras cosas, un desfile de danzas de pueblos de indios de los alrededores de Lima: Carabayllo, Cieneguilla, Ollería de Cocharcas, el Cercado, Los Chorrillos, Barrio Nuevo, Bella vista, Lurín, Late –Ate–, Pachacamac, y Sorco –Surco–. Allí describe la danza:



64

Danzantes o bailarines de tijeras. Actualmente no usan máscaras. Hay unas pocas noticias que afirman que algunos las usaban en la antigüedad.



Máscara de auqui. Procede de Tapo, Tarma. Junín.



Músicos y bailarines enmascarados en Paucartambo. Cusco.

*Tixeras en las manos que a compás
mientras que más se mueven suenan más.
Es la danza que llaman Huamanguina;
de ocho danzante de sombrero y chupa
y aunque cubren su rostro, cosa es cierta
que pudieran a cara descubierta
lucir aún hasta el último remate
como que a ello vinieron desde Late.¹*

Este Late, es Ate, lugar ubicado a pocos kilómetros de Lima, sobre lo que es ahora la Carretera Central.

En Ayacucho tres danzas son de máscaras: *corcovados*, *loros* y *vaca-vaca*. Don Joaquín López Antay, artesano galardonado con el Premio Nacional de Cultura, hizo a pedido nuestro cinco máscaras de badana policromada. Don Joaquín tenía moldes y allí aplicaba la badana encolada que, una vez seca, pintaba. El clima húmedo de Lima destruyó la máscara de *corcovado*, quedando a salvo la de *loro* y dos de *vaca-vaca*.

En Cajamarca se puede ver la *danza shajsha*, onomatopeya del sonido de las polainas con cascabeles que llevan en las piernas los danzantes. Estos cascabeles proceden de una planta llamada maichiel (*Thevetia perfoliata*). Es una nuez, después de sacada la almendra, puesta a secar y al fuego en un sartén, la nuez, semilla del maichiel, se vuelve muy sonora. Los danzantes no llevan máscara. Un guiador, llamado *negro* es el único enmascarado. La máscara está tejida con lana negra y va encintada en la coronilla; cubre toda la cabeza.

En Cajabamba, un lindo pueblo de Cajamarca, se baila la *danza de diablos*. Son unos diablos especiales pues sus vestidos y máscaras tienen poco de tales. Las máscaras son rosadas, con ojos de cristal, cubren toda la cabeza. Dos cuernos de carnero o chivo puestos en la máscara son los únicos elementos diabólicos.

Cusco es un departamento rico en máscaras y Paucartambo, una de sus provincias, el sitio donde más máscaras luce.

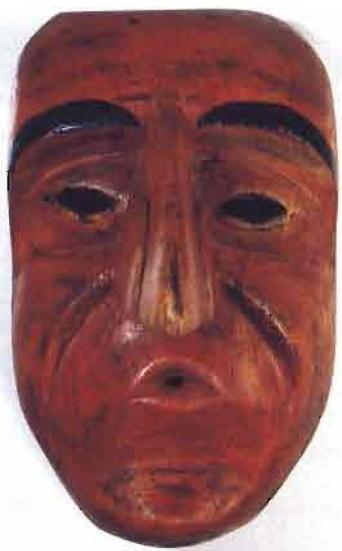
En Paucartambo se venera una virgen del Carmen llamada amorosamente *La mamacha Carmen*. En su fiesta aparecen numerosos bailes con máscaras. Los más conocidos son *los sajras o demonios*, cuyo vestido recuerda mucho a los uniformes de los guardias suizos del Vaticano. *Los sajras* acompañan a la Virgen en su recorrido procesional. Fingen estar aterrorizados por la presencia virginal. Se cubren la cara para no mirar a la Virgen. Caminan lejos del anda, por los techos de las casas y balcones, como huyendo de la dulce Señora.

En Paucartambo hay numerosos talleres de artesanos dedicados a hacer máscaras únicamente. Uno queda sorprendido por la fecundidad de la producción y la imaginación tan rica de estos artesanos. Las máscaras son policromadas y con pelucas hechas de crines. No sólo hacen máscaras de demonios, sino también para otras tantas danzas, como son: *negrillos, cachampa, majeños, chilenos, siclla, collas*, etc., etc. Don Santiago Rojas y don Isaac Portugal son dos de los más notables artesanos de Paucartambo.

La máscara de *siclla* retrata a los tinterillos y leguleyos. Los danzantes vestidos de negro y provistos de unos libracos fingen señalar los artículos de las leyes. Las máscaras delatan bien la voracidad de estos dómynes. Las máscaras son de yeso.

La guerra del año 1879, con Chile y la colaboración de algunas personas, es reflejada en la danza *auca chileno*. Las faces de los chilenos, por supuesto, son representados mordazmente. Aparece con ellos la figura de una damita que fue colaboradora.

Los majeños, tienen máscaras de arrieros. Configuran a los que viajaban de Majes (Arequipa) hasta Paucartambo, llevando aguardiente y fruta para la fiesta de *la mamacha Carmen*.



La primera máscara es de madera. Representa un huacón, procede de Mito, Junín.

La otra representa la dama. Máscara de yeso policromado que alude a mujeres colaboracionistas con las tropas de ocupación chilenas.

Los collas llevan máscaras tejidas de lana blanca. Entre estas hay un grupo llamado *capac collas* o *collas ricos*. El nombre *collas* alude al Collao, la meseta del Titicaca.

Los negrillos lucen máscaras de yeso policromado. En la colonia hubo esclavos negros. En las zonas frías no prosperaron, mas Paucartambo está a las puertas de la floresta y su clima es agradable.

Las máscaras del *chujchu* retratan a los enfermos de paludismo. Estando Paucartambo cercano a la selva, se explica que concierna lo referente a esta dolencia.

La cachampa es una danza guerrera. La música que acompaña es bella. Las máscaras reflejan el espíritu de la danza. Son máscaras frías, sin ninguna gracia especial.

En la ciudad del Cusco, en el barrio de San Blas hay magníficos artesanos. Entre ellos hay algunos que hacen máscaras, en particular las de demonios. La calidad de estas máscaras está más allá de lo popular.

En Huánuco hay tres danzas de máscaras sobresalientes: *la cofradía de negritos*, *jija huanca* y *caballo-danza*.

La cofradía, a más de las máscaras de cuero de *los negritos*, tiene las de otros personajes que aparecen en la danza: *el gorrochano*, *el turco*, *la dama* y *el abanderado*.

El gorrochano es una máscara de cuero con la cual se ridiculizó a una autoridad de ese apellido. *El turco* y *la dama* forman una pareja que danzan casi independientemente, igual *el abanderado*. Estos tres personajes tienen máscaras de yeso, sin mérito mayor. *La cofradía* compone un conjunto muy brillante como vestuario –máscaras, música y coreografía–. Aparece en Navidad en la ciudad de Huánuco.

Jija huanca es otra danza cuyas máscaras parecen reproducir imágenes muy arcaicas del mundo religioso indígena: serpientes, batracios, lagartijas y una dentadura felínica que recuerda la ima-



Imágenes de bailarines de la chonguinada probablemente originaria de Chongos. Junín. Los personajes femeninos, como en el teatro japonés eran hombres vestidos con atavíos femeninos. En lugar de máscaras se cubrían con un velo. Actualmente esta costumbre se ha perdido y los papeles femeninos los cubren mujeres.



gen de Chavín. Se añade a todo esto un círculo en relieve, en la frente, que aparece en la iconografía Paco-pampa. Hace algunos años, vimos bailar en la plaza principal a estos danzantes. Ahora, para verlos se hace necesario ir a provincias, fuera de la capital del departamento.

Caballo danza es otro bailete: el mimo de una corrida, con picadores a caballo y toros. Aquí aparecen máscaras de toros y máscaras de los picadores.

Junín presenta varias danzas de máscaras: *huacones*, *chonguinada*, *negrería*, *shapis*, *avelinos*, *chutos* y *buatrillas*.

Los huacones –huaconada, como se dice–, es una danza muy antigua. La menciona el Padre Bernabé Cobo, el Padre Acosta y Huamán Poma.² Se le ve en todo el departamento. En el siglo XVII parece que también se le vio en Cajatambo. Son máscaras de madera tallada. La madera luce su color natural. Últimamente se las está pintando de gris, amarillo y ante, mas esto no es muy común.

La chonguinada luce máscaras de malla de alambre que antes eran importadas y ahora se hace en el país. La danza, muy vestida con prendas bordadas de mucho lucimiento. La opinión generalizada es que caricaturiza los vestidos, movimientos y maneras de la alta clase hispana del siglo XVIII. Yo pienso que los dominados miran con detenimiento todo cuanto el dominante luce y tratan de imitarlo. No necesitamos imaginar cómo fue esto hace siglos, basta mirarnos a nosotros mismos. Hay un regusto por decir okey, por los bluejeans, hablar en inglés y oír la música que nos llega del Norte; por la *american life*.

Los avelinos, son un conjunto vestido con retazos e hilachas. Es creencia admitida y consentida que representa a las fuerzas del Mariscal Cáceres, que se llamaba Andrés Avelino. Su ropa exhibe la pobreza de la época. Todo esto tiende a desaparecer; es digno de ver a estas figuras el hacer uso de un servicio en miniatura para



*Numerosas danzas presentan máscaras de negros. El departamento de Junín ofrece dos ejemplos notables.
La negrería y pacha huara.*

*Máscara de huacón,
trabajada en madera.*



comer y beber. Esto es muy arcaico. Urge estudiarlo. El gusto por las miniaturas se dá en una fiesta que nos llega del altiplano boliviano, me refiero a *alacitas*. Aparece al pie del Ausangate, Cusco, con ofrendas en miniatura. De la antigüedad prehispánica los museos cuentan con impresionantes colecciones en miniatura de cerámica, ropa, instrumentos musicales, etc.

Las máscaras de *los avelinos*, ofrecen cierto parecido con máscaras de *auquis*. Ellos hablan con voz fingida, como hablaron hace siglos *los parianes* encargados de vigilar las sementeras y como nosotros los hemos oído hablar en Santa Cruz, alturas de Lima, cerca de Pirca, en los Atavillos. Por todo esto creo que toca a ingenio más fino que el mío, estudiar estas máscaras, voz y gestos de *los avelinos*.

Los shapis son danzantes que representan gente de la selva. Las máscaras muy venidas a menos no nos dicen casi nada. Son de yeso, coloreadas y sin mucho arte.

La negrería que se baila en Cocharcas en el mes de setiembre, es danza que viene poco a poco a menos. Basta comparar los cotones ricamente bordados de unos años atrás con los que se usan ahora. Las máscaras son de badana y malla. Claro está que el entusiasmo que ponen todos en esta celebración es muy grande.

Queda por considerar las máscaras de *huatrilas* y *chutos*, que son de badana, y tratadas con mucha gracia. Estos personajes en la actualidad cumplen un rol de cuidadores del orden, de despeje de calles para el progreso de los danzantes. Son personajes muy graciosos. Aparecen estas figuras en muchas partes del mundo. Se considera que rompen la solemnidad del momento, dan un respiro, una pausa, en el desarrollo de las ceremonias que a veces conllevan gran tensión.

En Virú, La Libertad, un valle al Sur de Moche ofrece máscaras en el baile *los doce pares de Francia*. Se trata de una danza muy

antigua, medieval europea, trasladada a América por los hispanos. La renuencia indígena a renunciar a sus danzas, sus cantos y música, que los doctrineros consideraban de idolatría hizo que *importaran* máscaras y danzas de España.

Esta danza ha tenido un éxito muy grande en Meso América y América del Sur y se le conoce también con el nombre de *moros y cristianos*; las máscaras de madera policromada son muy bellas.

En las alturas de Santiago de Chuco, con motivo de las festividades del Patrón Santiago, antiguamente se presentaba un desarrollo muy variado de danzas y máscaras. En la actualidad se ha empobrecido esto. Aparecen *payos* y *quiyayas*. Los primeros lucen máscaras de malla de alambre y de yeso y de papel maché. Los segundos no usan máscaras. En un lugar cercano a la capital de la provincia, en Cachicadán, he visto en cartón, máscaras de loros, zorros y otros animales.

Sobresale en esta región, en la localidad de Angasmarca, la *danza de los gavilanes* con máscaras de tela encolada y policromada. El departamento de La Libertad fue sede episcopal del notable Obispo del siglo XVIII don Baltazar Jaime Martínez Compañón. Como ya lo anotamos, en su estupenda obra *Trujillo del Perú* recopiló, en coloridas acuarelas, un elenco asombroso de danzas y máscaras. El tiempo se ha encargado de empobrecer todo.

Lambayeque tiene en el pueblo de Túcume la *danza de diablicos*. Fotografías del siglo pasado nos dan idea de cómo era esta danza que ahora está algo venida a menos. Las máscaras de hojalata policromada, se mantienen.

En la playa de Etén, en Lambayeque, se bailaba la danza del *til til* con máscaras de hojalata. La música y la máscara de este baile son, al presente, una curiosidad. Hoy, ya no se baila.

Lima, al parecer, tuvo un rico repertorio de máscaras y de danzas. En la actualidad, queda muy poco de ellos. En las serra-



Negrillo, de Paucartambo, Cusco. Máscara de yeso, sobre una base de fieltro.

*Notable máscara de yeso.
Procede de Moquegua.
Representa con gran propiedad
las facies de la gente de color.*



nías de Lima, en Pirca, se puede ver máscaras de *huancos*, en Quipan máscaras de *abuelitos*, en Huaral se bailaba los *parlampanes* y *son de los diablos*, con máscaras. Hoy, ya no se bailan. La *danza de pallas*, común a varios sitios no usaba máscaras. Queda por considerar la danza llamada *negritos* que conserva su gracia, frescura y, sobre todo, atuendos. Ellos lucen ricos cotones bordados y máscaras de cuero.

Piura tiene, en Payta, *los cautivos*, que aparecen en la gran solemnidad de la Virgen de las Mercedes. Nosotros los vimos ya sin máscaras. Nos dijeron que en tiempos pasados sí las usaron.

En la sierra de Piura, los *diablos de Huancabamba* conservan vestidos y máscaras de hojalata importantes.

Puno es una región rica en máscaras y vestidos, pues tiene un repertorio inmenso de ambas.

La *diablada* es la danza más conocida. Luce máscaras enormes, muy complicadas. Hace algunos años eran de tela encolada y yeso. Por ser fáciles de romper se están sustituyendo por máscaras de hojalata. En el Municipio de Oruro, en Bolivia, existe un pequeño museo con antiguas máscaras de *la diablada*. Son de hojalata. Las máscaras del pueblo de Ichu, en Puno, se parecen mucho a estos antiguos y hermosos modelos.

La danza *llameritos*, luce máscaras de yeso policromado, igual *chunchos*, *negritos*, *morenada*, y *lundiqui*. La danza *auqui auqui*, es con máscaras de cuero muy hermosas que conservan su arcaísmo.

Quedaría por considerar las máscaras de la selva. Este capítulo es el más difícil por la lejanía y las materiales dificultades que la floresta ofrece.

Con todo, se puede señalar el río Urubamba, solar de la etnia Piro, que tiene máscaras de cerámica de impresionante belleza. Las máscaras pasada la solemnidad en que se usaron, se destruyen. Esto también contribuye a su poco conocimiento.



Máscara de llamerito, procede la Lampa, Puno. Resuelta en yeso.



Figuras de danzantes de dos mascaradas famosas en Puno; la diablada y llamerito.

A orillas del río Huallaga, la ciudad de Yurimaguas conserva, de viejas etnias que poblaron antaño aquel sitio, alguna máscaras que se lucen en Carnaval. El progreso ha hecho desaparecer en unos casos los poblados nativos; y, en otros, aquellos se han aculturado y las máscaras han desaparecido.

Esta enumeración no agota, ni mucho menos, el número de máscaras y danzas. Es, simplemente, una introducción al tema.

A continuación ofrecemos un repertorio de danza de máscaras. Siempre se escapan algunas. Otras se repiten por cambios de nombre de localidad a localidad.

Ofrecemos un recuento de danzas populares de hombres solos y de mujeres. Danzas a pareja no las hubo en el Perú antiguo y las que hoy existen fueron traídas por los conquistadores hispanos.

Las danzas de hombres, casi siempre son danzas con máscaras. Las mujeres danzan con los rostros descubiertos.

El departamento de Ancash ofrece el siguiente repertorio: *turcos, buari, hunquilla, sbaj-sbaj, huanca, auca, pispicóndor, negritos, sargento, inga, chapetones, diablicos, doce pares de Francia, jueces de agua, pastorcillos, contra danza, caballo-danza, monterilla, chimo, capitanes*, etc.

Son danzas de mujeres: *pallas, anti, picaflor, tuctupillín, buanchaco, aynaná*.

En Ayacucho, las principales danzas son: *danza de tijeras*, llamada también *gala y danzantes*. Hoy se baila sin máscara. Hay indicios que se bailó con ella. *Llameros, arascasca corcovados, negritos, arrieros, toro, vaca-vaca, loros, sargento*, son danzas de hombres. *Huaylías o huaylija, pallas*, son danzas de mujeres.

En Apurímac: *danza de tijeras, cachampa, viracocha*.

El departamento del Cusco tiene un repertorio grande de danzas: *chunchos, capac-chunchos, cachampa, huajra-pucara, siclla*,



Conjunto de huacones. Mito Junín.

doctores, majeños, chilenos, contra-danza, argentinos, negrillos, buaylaca, collas, capac-collas, canchis, ucucus, machus, sajras, auquis, alcaldes, incachu, yuncas, llameros, ccara-botas, barberos, panaderos, herreros, Todas danzas de hombres. Pallas y buaylías, danzas de mujeres.

En Cajamarca: *chunchos, negros, gavián, diablos de Cajabamba, toro, guayabina* danzas de hombres. *Pallas*, danza de mujeres.

En Huancavelica: *capitán, negritos, chonguinada, cancha tusuy, gala o danza de tijeras, pastorcitos, niñupe tusuy*, son danzas de hombres.

Pallas, quía quia o quilla-quilla, danzas de mujeres.

En Huánuco: *jija huanca, huanca danza, gara-huanca, caballo danza, negritos, la cofradía, suqui-danza, pacha guara, curco-danza, danzas de hombres.*

Junin ofrece: *negritos, negrería, pacha-guara, avelinos, buacones, pastores, huanca-danza, chonguinada-jija, tunantada, carachauquis, llamish, chunchos, shapis, corcovados, niño-danza, patash-auqui, chacra-negro, el inca, pirhua, baile de viejos.* El *huailash* que hoy aparece como danza a pareja fue danza de hombres, zapateando con energía sobre la era para separar paja del grano. *Matachín, cóndores, cerreños*; son danzas de hombres.

Pallas, pastoras, buaylijia, danzas femeninas.

Lambayeque muestra: *los doce pares de Francia, el til til, diablicos de Túcume, brujos*, son danzas masculinas.

Piura: *diablos de Huancabamba, cautivos.*

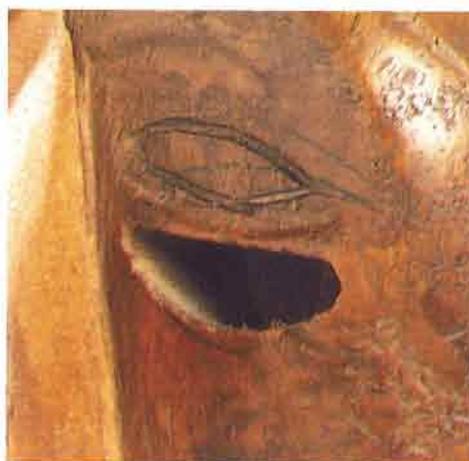
Puno: *sicuris, choquelas, cinta-kana, llameros, kullaguas, morenos, pusi-morenos o morenada, diablada, doctorcitos, auqui-auqui, turcos, cara-puli, chatri-puli, puli-puli, chunchos, tucumanos, casarasiri, kalla-machu, vaca-vaca, machu-tusuj, tica-tica, mula-mula, wifala, quello-pescos.*

NOTAS

- 1 Estebán de Terralla y Landa, *Año Feliz y Júbilo particular en Elogio de la coronación de carlos IV (Lima 1790)*.
- 2 P. Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo...*; P. José Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias...*, Huamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno...*

Capítulo III

**MÁSCARAS Y
REPRESIÓN**



D

urante la dominación hispana se produjo una represión muy grande sobre vestidos, máscaras, danzas, instrumentos musicales, himnos, mitos y leyendas, ritos y culto a las huacas, artesanía ceremonial, etc., todos bienes culturales indígenas.

El padre Francisco Ávila, cura doctrinero de San Damián, de Huarochirí, en la serranía de Lima, había iniciado en su doctrina una investigación sobre aquellas vitandas costumbres. Se puso en marcha este movimiento de manera casual. De camino hacia otra doctrina, en donde se celebraba una fiesta, acompañado por un indio, se informó sobre las prácticas idólatricas que mantenían una activa y soterrada vigencia en la zona.¹

Es así que, en lo que la historia llama la etapa de la extirpación de idolatrías, todo cuanto componía el patrimonio cultural aborigen se convirtió en usos, prácticas y manifestaciones de la más flagrante y torpe idolatría. En fecundo terreno abonado por el demonio. Nombres y apellidos, culto a los antepasados, fiestas y danzas, usos y costumbres ancestrales; todo en buena cuenta. Ante esta acometida de los clérigos hispanos, la religiosidad andina se replegó; su defensa fue la clandestinidad, el ocultamiento.

El padre Ávila parece se excedió y maltrató a los indios de su doctrina al hacer sus investigaciones. Estos apelaron en queja a la Curia en Lima. La Doctrina de San Damián de Huarochirí fue visitada por enviados del Arzobispado en dos oportunidades. En una fue absuelto Ávila por el visitador de los cargos que le hicieron los indígenas; y, en otra, estuvo preso en Lima por un corto tiempo.

El padre Ávila era un excelente hablante quechua. Todos los domingos en San Damián predicaba en esta lengua y fustigaba a los indios, denunciaba con precisión sus diabólicos desvíos –gracias a sus informantes indígenas–, amenazaba con el fuego eterno a los relapsos y ofrecía a los arrepentidos el paraíso.

San Damián está en unas alturas desde donde se domina las nacientes del río Lurín, que en ese entonces se llamaba río de Pachacamac. Hemos visitado San Damián y el templo en donde el padre Ávila atemorizaba a sus indios los domingos, y les señalaba sus errores y denunciaba los adoratorios, uno tras otro, ante el estupor de la feligresía. Mas, cómo abjurar de los principios religiosos indígenas si desde San Damián se puede contemplar el cerro de Cóndorcoto en cuya cima se ve los cinco huevos míticos. Si se sabía que de uno de ellos salió Pariacaca, la presencia sacra más reverenciada en la comarca. Era difícil para los indios de San Damián olvidar otros sitios como Llacxatambo, probable asentamiento de indios antes de 1580. Llacxatambo era como ágora donde se reunían todas las huacas. En ese tiempo feliz las huacas tenían presencia y el hombre podía ver sus rostros. A los pies de Llacxatambo el río Lurín corre en una profunda quebrada.

El 4 de octubre de 1609 llegó a Lima el nuevo arzobispo, Bartolomé Lobo Guerrero, que venía de su sede de Santa Fe en el Nuevo Reino de Granada. Ávila lo saludó en la Catedral de Lima, desde el púlpito, con una oración muy encaminada a avivar el celo arzobispal por la extirpación de idolatrías. A poco Ávila se presentó en Lima trayendo una sorprendente cantidad de ídolos, de momias extraídas de sus *machais* o cuevas funerarias en donde eran veneradas, de viejos vestidos, vajilla en que servía a los ancestros, instrumentos de música y, muy probablemente, máscaras.



Tanto el arzobispo como el propio virrey quedaron conmovidos por el celo doctrinero del padre Ávila. El 20 de diciembre de 1609 en la Plaza Mayor de Lima, se hizo un túmulo increíble de bienes culturales y se quemó todo. Se invitó a los indios de cuatro leguas a la redonda de Lima a mirar cómo las llamas consumían los objetos sagrados de su culto ancestral.

Así comenzó una dura extirpación de idolatrías en la que participaron los padres Arriaga, Cristóbal de Albornoz, Hernando de Avendaño, Hernández Príncipe y otros muchos. En el libro escrito por el padre Arriaga se lee en el Capítulo *Constituciones que deja el Visitador en los pueblos para remedio de las extirpaciones de la idolatría*, un ítem que dice: *de aquí en adelante por ningún caso ni color alguno, ni con ocasión de casamiento, fiesta del pueblo ni en otra manera alguna los indios y indias de este pueblo tocarán tamborines y bailarán ni cantarán al uso antiguo ni los bailes y cánticos que hasta aquí han cantado.*² Como se ve la ordenanza es muy estricta. No se mencionan las máscaras pero están comprendidas en ello pues formaban parte de los bailes y fiestas, obligadamente.

La destrucción de imágenes y otros bienes culturales obligó a los indígenas a sustituirlos por otros. Así, hicieron máscaras que sacaban en procesión y ofrendaban con sebo, coca, cuyes, etc. Pierre Duviols que ha investigado en el Archivo Arzobispal de Lima dice de estas máscaras: *se las ponían en el rostro y danzaban con ellas.*³

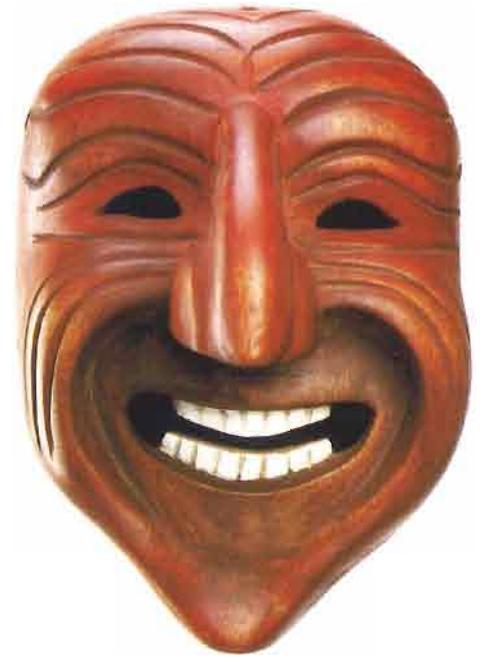
Algunas máscaras, como *jija huanca*, de Huánuco, recuerdan muchas imágenes arcaicas de Paco pamapa. Daniel Morales Chocano ofrece imágenes antiguas en las que se puede observar el parecido con máscaras actuales. Llama la atención cómo las máscaras recogen un botón en la frente, que lucen las imágenes arcaicas de Paco pampa.⁴

Otras máscaras, *huancones de Mito*, del valle del Mantaro, al parecer son muy antiguas, tanto que el padre Bernabé Cobo y el padre Acosta las mencionan al igual que Huamán Poma de Ayala. Cobo escribe: *De los bailes más generales y usados que hacían es uno que llaman de Guacones: es danza de solo hombres enmascarados dando saltos y traen en las manos alguna piel de fiera o algún animalillo silvestre muerto y seco.*⁵

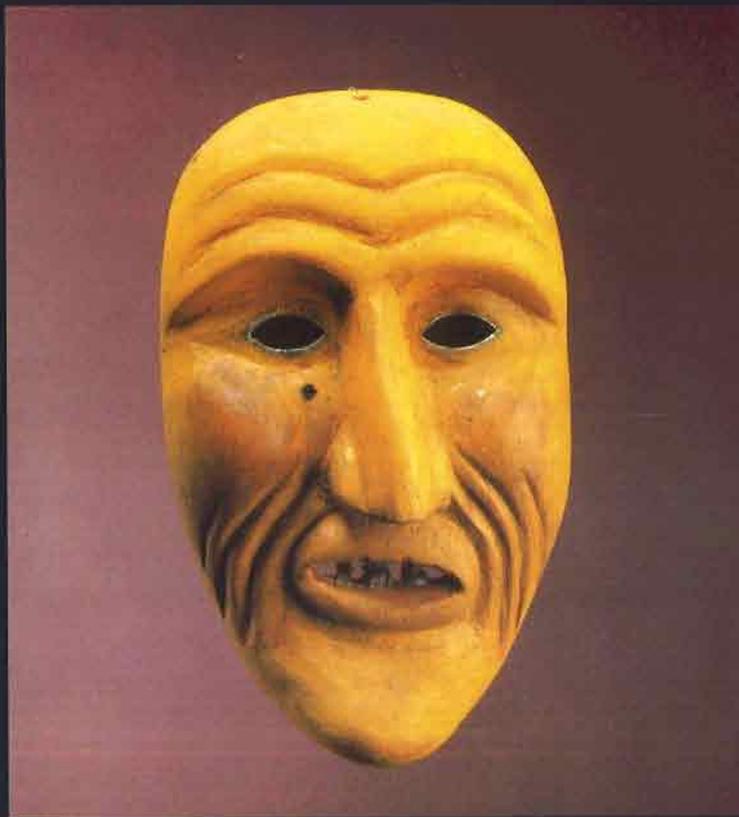
El padre Acosta agrega luego, con muy cristiana indignación: *Otras danzas había de enmascarados, que llaman guacones y las máscaras y sus gestos eran del puro demonio.* Huamán Poma de Ayala menciona a *los huacones* mas no dice si usaban máscaras.

Esta danza de enmascarados sobrevive en Mito, valle del Mantaro, proximidades de Huancayo y Jauja. Usa máscaras de madera. Se baila el día primero de cada año. Los integrantes del grupo se visten en secreto a las afueras del pueblo, usan guantes, para no ser reconocidos ponen la voz de falsete, de modo que el incógnito es total y muy necesario para el desarrollo de la función. Antiguamente, al entrar al pueblo las autoridades cesaban y los danzantes enmascarados se encargaban por un día de poner orden en la comunidad. Su preocupación era establecer una suerte de general armonía. Tenían potestad de entrar a las casas y mirar por el aseo. Podían amistar a los enemistados, hacer pagar deudas, en fin una labor de bien social hecha, mitad en serio mitad en gracioso. Se desplazaban bailando, apoyados por un grupo de músicos. Así como llegaban casi desaparecían de modo que nadie podía quejarse ni sentirse mal por el nuevo orden de cosas impuesto.

Huamán Poma de Ayala en varias oportunidades, especialmente en el capítulo *Castigos del Inga*⁶ llama la atención sobre los



Máscaras de buacones, trabajadas en madera, registrando diversas expresiones del rostro



castigos que pesaban sobre la falta de aseo, tanto en la persona como en la casa. No dice quién imponía el castigo pero es evidente que pudo ser por iniciativa de *los buacones*.

El bailarín enmascarado momentáneamente pierde su identidad, se diría que se despersonaliza, por tanto puede hacer cosas que no le está dado hacerlas sin máscara. De allí la necesidad de no mostrar nada que lo identifique.

Sin máscara, el bailarín trata de ser él, que su personalidad brille. Los hombres enmascarados cuando penetran en el templo se quitan la máscara. Son ellos mismos, y desean que lo sagrado los mire como tales. Que la divinidad sepa cuál es su verdadero rostro, que lo conozca y lo diferencie.

Se da muchas veces que en los conjuntos de enmascarados, hay gente foránea, que viene a cumplir una *manda*, una obligación. Esta gente produce desorden, quitándose la máscara cuando siente calor, o en los momentos de descanso. Los que saben el comportamiento justo, sufren por ello.

La represión a las máscaras no ha cesado. Es de otra manera y son otras las razones, pero prosigue. Es así que llegamos un 28 de julio, en la noche, a Huánuco; por aquel tiempo yo era un estudiante universitario. Al despertar al día siguiente sentimos música por todas partes. Me vestí presto y salí a la calle. La ciudad había sido invadida por muchos conjuntos de danza, cada uno acompañado de tres o cuatro músicos. Allí estaba *jija buanca* con sus vestidos costelados de monedas antiguas de plata; *caballo-danza*, con sus caballos de utilería y sus picadores encima. Allí estaba el gran elenco de danzas y de músicos. Bilaban alrededor de la Plaza Mayor, frente al templo, en el mercado. En todas partes. Volví a Huánuco uno pocos años después, por la misma fecha, y ya no vi nada. Todo había desaparecido. Me expli-

Máscara de latón de la diablada.

Procede de Ichu, Puno.

*Las grandes y aparatosas máscaras
de yeso de la diablada de nuestros días,
parecen tener un origen foráneo.*



caron que había habido una corriente de pensamiento que consideraba todas estas manifestaciones populares como signo de atraso y habían sido prohibidas. No obstante, descubrí que ellas existían, tan hermosas como las vi las primera vez, mas tenía que ir a buscarlas lejos de la capital departamental, en las lejanas provincias, en pueblos pequeños.

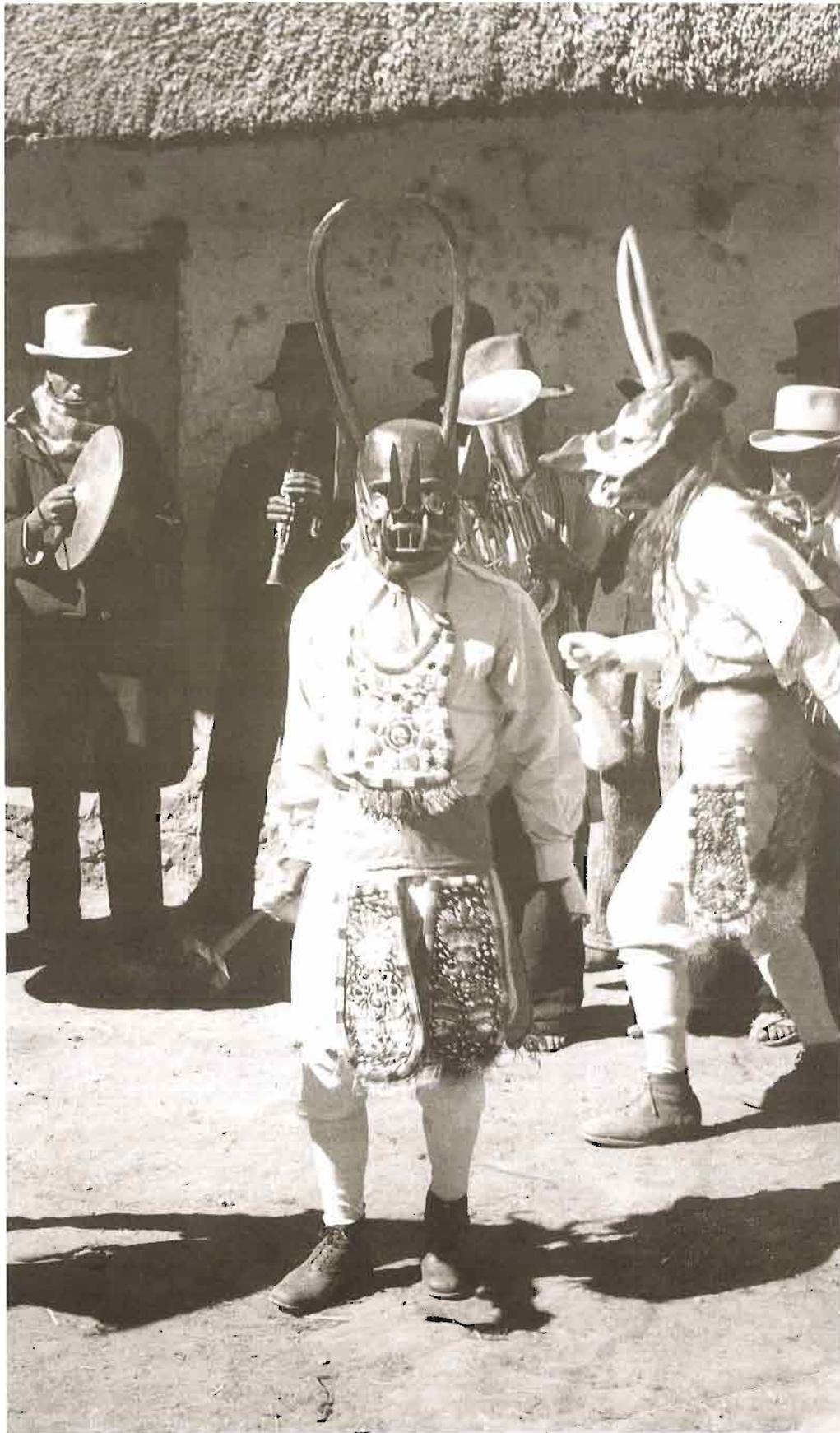
Nuestra visita a Huánuco, la vez primera, marcó para nosotros un hecho importante. Allí adquirimos una máscara de danza, que un amigo bondadoso nos regaló al oír nuestro entusiasmo y admiración por ellas. Esta máscara fue la primera piedra sobre la cual comenzamos a levantar nuestra colección. Estaba marcada por la represión, pero su bárbaro encanto sirvió de mucho.

Nosotros nos educamos en La Paz, Bolivia, en el Colegio de San Calixto con los padres jesuitas. En esos tiempos, La Paz estaba teñida de indigenismo. Se veían por las calles manadas de llamas con su pastor atrás. Las llamas sirven como animales de carga. Dejaban en tiendas y mercados cargas de papas, leña, víveres. Las amas de casa necesariamente debían hablar el aimara para entenderse con la servidumbre, con las vendedoras de los mercados y con los *pongos* que venían de lejanas haciendas a servir por temporadas de mandaderos en las grandes casas de la ciudad. Por ese tiempo era frecuente oír música indígena, ver danzas y sobre todo máscaras. El Corpus Cristi, la Inmaculada, el Carnaval, entre otras festividades sagradas y profanas, eran grandes motivos para ver desfiles de danzas acompañando procesiones y misas cantadas.

Todo eso ha desaparecido ya. Se ha refugiado en ciudades lejanas como Oruro o Potosí. En Oruro todavía pude contemplar *la diablada* pasar bajo arcos cuajados de plata antigua. Era



Máscara de yeso de la diablada. Este ejemplo muestra un trabajo conservador.



98

Danzantes de la diablada, en ellos se puede apreciar las viejas máscaras, ya en desaparición y sustituidas por otras más vistosas, pero de dudoso origen.

costumbre colgar de los arcos cuanto objeto de plata se tuviese a mano. Tal como se describe en lienzos y viejos relatos coloniales.

Otro refugio de máscaras y danzas es Copacabana. A los pies de La Candelaria –tallada y policromada por un indígena noble don Francisco Titu Yupanqui y entronizada en un hermoso templo a orillas del lago Titicaca–, al llegar el tiempo de su fiesta, el pequeño pueblo de Copacabana se colma de danzantes y música. Hemos vivido durante un mes en el convento anexo al templo y tenido la suerte de haber visto de muy cerca el poder de esta imagen de la Virgen María. Y a sus devotos músicos y danzantes enmascarados.

En Lima, culminando nuestra educación universitaria vimos bailar *son de los diablos* en Cocharcas durante un Carnaval. También vi a *las pallas*. Lo uno y lo otro casi tan igual como lo había registrado, en sus coloridas acuarelas, el mulato Pancho Fierro allá en los albores de la República. Eran manifestaciones callejeras del pueblo. La memoria popular aún vigente. Todo eso también ha desaparecido.

En el mes de Febrero se festeja en Puno a La Candelaria. Es una linda imagen de rasgos hispanos. Música, vestidos y máscaras deslumbrantes conjugan sus esfuerzos en torno a esta imagen. La fiesta se celebra alrededor del templo. Ahora, en su mayor parte, se desenvuelve en un campo deportivo.

Los instrumentos autóctonos, no tienen el volumen necesario para un estadio. Es así que se ha recurrido a bandas de música, que van dejando de lado los instrumentos andinos. Los vestidos cada vez se hacen más espectaculares, *más modernos*, pues ahora deben verse desde las galerías de un estadio. Igual sucede con las máscaras.

Por otro lado, los movimientos del baile, los pasos, la coreografía, deben adecuarse a un espacio inmenso. Así todo poco a poco y con el paso del tiempo va cambiando. Es verdad que va ganando en brillo, en olor a multitud y también en profanidad. Aquí la represión no atenta contra las máscaras. Son otros poderes los que están en juego.

Don Enrique Cuentas Ormachea, puneño ilustre y estudiosos y conocedor de esa cambiante realidad en un extenso artículo publicado en el *Boletín de Lima*, cuenta cómo el Instituto Americano de Arte logró la supresión de licencias municipales, cuyo costo cohibía a los grupos campesinos. El registra un texto que nada tiene que envidiar a los que perpetraron en el siglo XVI los extirpadores de idolatrías hispanos: “*Los comisarios municipales por disposición superior evitaban el ingreso de los campesinos con trajes típicos y sancionaban a los que hubiesen eludido tal prohibición, quitándoles algunas prendas.*”⁷

En alguna oportunidad tuvimos que presidir un jurado que debía decidir quién ganaría un premio en dinero donado por una entidad estatal. Teniendo la más hermosa imagen de La Candelaria asomada a la puerta de su templo, desfiló frente a ella cuanto grupo folclórico había participado en los nueve días de fiesta. Los conjuntos indígenas si bien eran unos pocos, sin embargo sus bellos vestidos y su general dignidad fueron realmente impresionantes.

Actualmente, está ocurriendo un fenómeno no por imperceptible menos efectivo. La sutil represión de lo indígena está llevando una corriente turística grande hacia la isla de Taquile. Allí, en medio de la majestad del lago está naciendo otra Candelaria, realmente indígena. El festival dura poco, unos tres días, pero los visitantes vuelven a tierra con los ojos brillantes de tanta belleza pura, lejos de la ciudad y de sus interesadas y crematística transformaciones.





Danzantes de la diablada. Puno

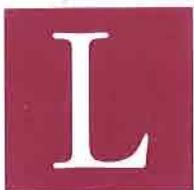
NOTAS

- 1 P. Francisco de Avila, *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de Huarochiri, Mama y Challa (Lima, 1611)*. Traducido por José María Arguedas como: *Dioses y hombres de Huarochiri*, Lima 1966.
- 2 P. Pablo José Arriaga, *Extirpación de la Idolatría del Perú*, Madrid 1968, Biblioteca de Autores Españoles. Crónicas primitivas de interés indígena. Edición y estudio preliminar de Francisco Esteve Barba.
- 3 Pierre Duviols, *Cultura andina y represión*, Cusco 1986.
- 4 Daniel Morales Chocano, *El dios felino de Paco pampa*, Lima 1980, Universidad Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.
- 5 P. Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid 1964, Biblioteca de Autores Españoles Vol. XCII.
- 6 Huamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, México 1988, Siglo XXI / Nuestra América. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno.
- 7 Enrique Cuentas Ormaechea, en Boletín de Lima, N° 32, Año 6 - 1984.

Capítulo IV

LA MÁSCARA
Y SU CONTEXTO





Las máscaras se dan en medio de un contexto. Una máscara desgajada de su entorno es algo mutilado, inerte. De allí ese aire de soledad y tristeza que presentan las máscaras en los museos.

En la vida, durante la fiesta, la máscara está rodeada de música, bullicio, es admirada, tiene presencia; representa a alguien. Pasada la fiesta, duerme en la oscuridad, muchas veces envuelta en lienzos, colgada de una viga del techo de la casa. Cuando se aproxima la fiesta será despertada y limpiada. Retornará a la vida. Se le volverá a mirar con amor y sorpresa, como se mira a alguien que despierta de un largo sueño. La máscara, poco a poco, a medida que se le adereza y cuida vuelve a recobrar su presencia, se endereza y vive. A fin de ofrecer máscaras en su propio ambiente nos referimos a algunas danzas del departamento de Ancash, de Pallasca, de Huaylas, de Aija y de Pomabamba.

DANZA DE DIABLOS Y SAN MIGUELITOS (Pallasca)

Un músico tocando caja y pito compone el acompañamiento musical. La danza sale para la fiesta de San Pedro y San Pablo.

Los diablos van enmascarados. La máscara tiene la boca bastante grande, lo cual le permite al diablo fumar y empinar el codo con toda comodidad.

Los *diablos* hacen chasquear sus látigos. Los *San Miguelitos*, muy orondos, avanzan dando vueltas, con sus espaditas en la mano. Y, al llegar a un sitio adecuado, una plaza o el atrio de la iglesia, la música marca las principales coreografías.

Los diablos forman fila. Al frente, los *San Miguelitos*. *Los diablos* hacen retallar sus látigos. Los *San Miguelitos*, espada en mano; golpean los cuernos de *los diablos*. Los demonios huyen, y las filas se descomponen. Cada ángel persigue a un demonio. Lo aprisiona por la cola, traza con la espada una cruz en el suelo. El diablo cae haciendo muchos aspavientos; el ángel le pone el pie encima; luego, levanta la cara al cielo, una mano en la cintura y la espada en alto, danza su triunfo final.

DANZA DE BLANQUILLOS (Pallasca)

Los personajes van enmascarados; las máscaras son de alambre. La comparsa la integran diez muchachos vestidos con pantalón corto, medias rosadas, chaquetilla ajustada con muchos brillos y cintas. Llevan en la cabeza un tocado de largas plumas. Danzan en el mes de mayo, y visitan las cruces que hay en torno al pueblo. Al bailar, los danzantes inclinan y levantan la cabeza para que las plumas de los tocados se abatan y se yergan graciosamente.

MOZO - DANZA (Huaylas)

Los danzantes llevan máscaras de alambre. El conjunto está constituido por un grupo de jóvenes escogidos en los barrios de Llacta, Huaracayoc y Tocash. Los músicos son de Yungay o de Conchucos, pues de allí provienen los arpistas más afamados.

Antigua máscara de los doce pares de Francia resuelta en madera policromada. La máscara muestra una decidida facies europea, ojos claros, tez sonrosada, bigote rubio, etc. como tratando de decir su origen que emerge del viejo Cantar de Roldán.



Los bailarines deben ser todos del mismo porte; llevan sombrero de palma, con el ala delantera levantada y con cintillo de espejos. El vestido es color rosa. Llevan pantalón corto, chaquetilla y medias rojas. En la garganta del pie, sartales de cascabeles.

Encabeza el conjunto *la mayorala*, con un azafate de flores, que va arrojando a su paso. Los danzantes la envuelven, como perturbando su digno quehacer y luego se alejan danzando solos, para volver luego a rodear a *la mayorala*.

PASHA - PASHA (*Huaylas*)

Aparece esta danza para la fiesta de Santa Isabel. Los danzantes bailan el último día de la fiesta. Después de cantar *Hasta el otro año mamita Santa Isabel*, prosiguen con sus bailes por calles, plazas y caminos.

Es la danza más numerosa y movida. Representa pastores que cuidan el ganado. Por ese tiempo, el maíz está en sazón y las habas tienen sus vainas maduras. Los bailarines para señalar esta circunstancia llevan prendidos en el vestido brotes de maíz o de habas.

Los pastores se llaman a sí mismos *auquis*, que quiere decir viejos. Las máscaras son de pellejo de cabra o de oveja. Visten ropa de bayeta oscura. Los pies con *llanquis*, que son sandalias de cuero sin curtir. En la mano llevan un látigo. El capataz del conjunto lleva un látigo especial llamado *tronador*. Y junto con los pastores van toros: armazones de caña forrada con bayeta que simula el cuerpo del toro. Se completa con un rabo y una cabeza de toro. Dentro de esta armazón va un muchacho que con sus cabriolas y topetazos, hace las delicias del público.

DANZA DE CHAPETONES (Huaylas)

Esta danza aparece también en homenaje a Santa Isabel. Se baila durante cuatro días: *el rompe o ante víspera, la víspera, la fiesta y la corcova*. El pueblo entero se llena de la fragancia de la fruta que llega de Yuracmarca, del pan doradito y caliente que viene de Rancap y sobre todo del aromado mensaje que sale de las cocinas del Señor Mayordomo de la fiesta.

El pueblo tiene ocho barrios que participan: Yacup y Delicados son de la ciudad. Queccas y Huayrán, pertenecen a la campiña y por último: Isca, Tambo, Colcap y Huamán que componen las estancias.

Los danzantes visten pantalón y saco de lana oscura y camisa muy blanca. Máscara de cuero blanco, representando a un español. Un sombrero con ala delantera en alto, un espejito y un manojito de plumas. En las manos pañuelos de colores. Los danzantes tienen un Mayordomo que dirige las evoluciones del baile. El es quien da las órdenes: *¡ escobillada con la izquierda ! ¡ escobillada con la derecha ! ¡ a una sola vez !*

Si la comparsa encuentra en su camino a una persona principal, el Mayordomo le dice: *¡ Señor, acepte una vueltecita !* El aludido no puede negarse. Entonces el Mayordomo coloca un manojito de pañuelos de color en el hombro de la persona elegida. Y el conjunto danza a su alrededor.

Al terminar la evolución, el mayordomo dice: *¡ Señor, mi prenda !* El aludido debe devolver los pañuelos y dar unas monedas de obsequio.

Mientras, el pueblo está lleno de campesinos que han venido a la fiesta. Todos llevan sombreros nuevos, que cada año se renuevan por esta época. Los campos han quedado solos. Por entre los

alfalfares chillan los yuquis plateados y los huanchacos de pecho bermejo.

HUANCAS

(Aija)

Esta danza aparece en la fiesta del Corpus. *Los huancas* acompañan a la procesión en silencio, sin bailar. Terminadas las ceremonias religiosas danzan por las calles. Llevan máscaras de cuero, la boca armada de grandes colmillos de felino. En las manos portan garrotes y broqueles que entrechocan durante el baile. El acompañamiento musical está dado por dos cajeros músicos que tocan tambor y flauta de pico, a la vez.

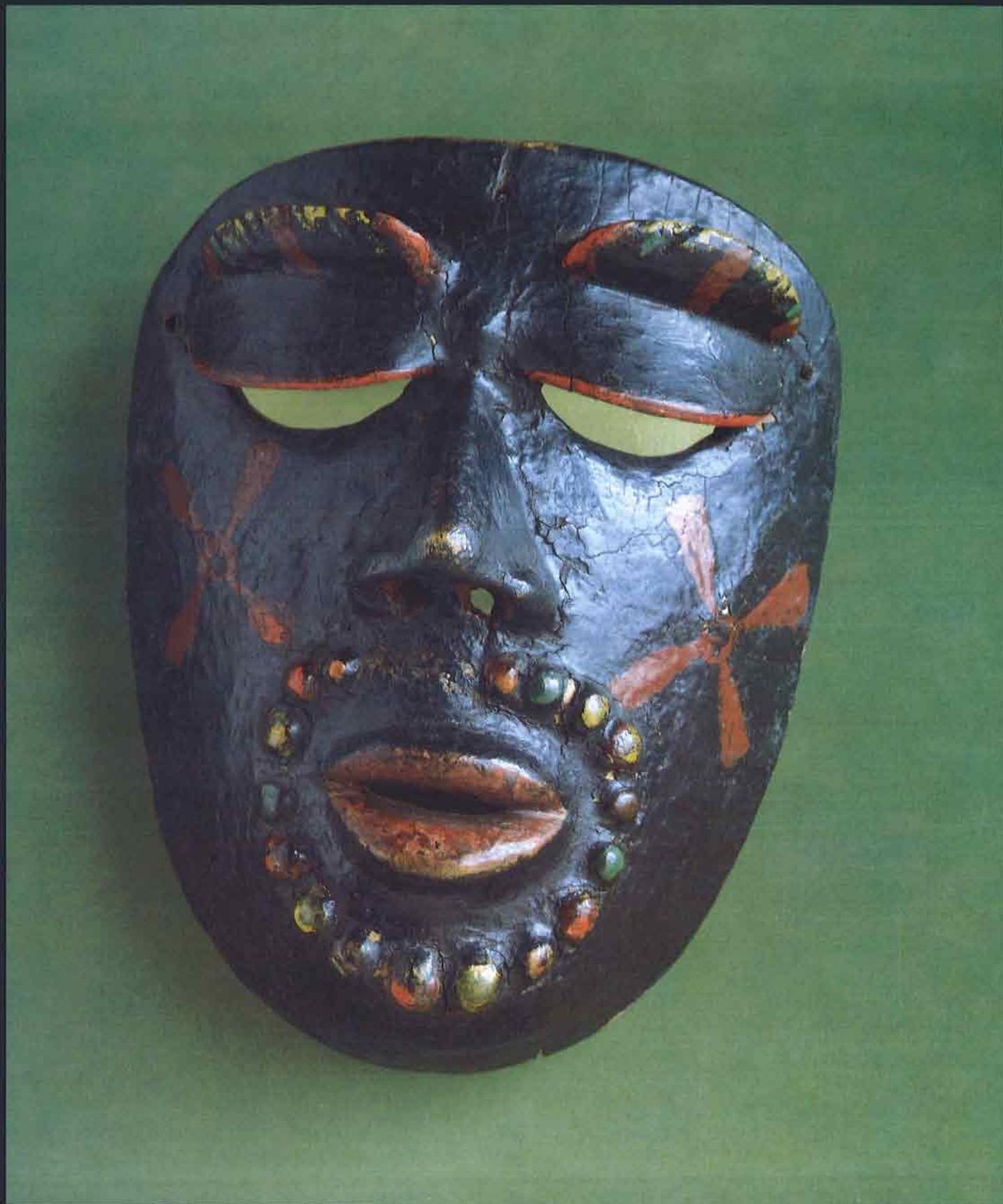
Es una danza ruda y de movimientos pobres, pero llena de fuerza pues simulan guerreros.

DANZA DE NEGROS

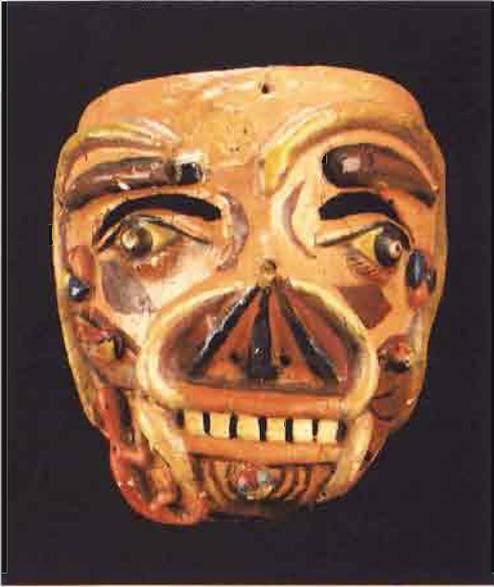
(Aija)

La danza aparece en honor de la Limpia Concepción de María. Concurren danzantes de Llanquis y Succhar pampa. En la puerta del templo está el Mayordomo esperando la llegada de los danzantes. Desde lejos se oye el claro sonido de las campanillas que portan los bailarines, llamados también *promesados*, pues han ofrecido bailar para la Virgen ese año.

El vestido no tiene nada de particular, salvo los adornos que añaden sólo en ese día. Una banda de terciopelo recamado de bordados de hilo de oro les cruza el pecho. Sobre el hombro de cada bailarín va una comadreja disecada que tiene ojos de cristal y un collar de reales de plata.



*Máscara de buanco. Los indígenas en la antigüedad se daban ceremonialmente color a la cara.
El color negro de ésta a mi juicio no alude a gente de color.
Procede de Torata, Moquegua.*



Los *quellis*, colaboradores del Mayordomo esperan a los danzantes en la entrada del pueblo para ofrecer chicha y fruta. El Mayordomo, entre tanto, espera impaciente la llegada del conjunto de *negros*.

Los ensayos comienzan meses atrás y con ellos los preparativos de todo cuanto se les debe ofrecer a los invitados.

La danza es muy sencilla. El jefe del grupo mediante su campanilla de plata marca las mudanzas de la coreografía. Primero se saluda a la Virgen. La comparsa entra al templo, sin máscaras y con los sombreros en la mano.

HUARI (*Pomabamba*)

Al amanecer se siente muy lejos la música de los danzantes. En el cielo, el lucero del alba, frío y sereno. La danza debe llegar cerca del pueblo aún con la luz del lucero. Cajeros y flautistas acompañan a los danzantes. En cuanto a sus vestidos: bandas de bayeta adornadas con palomas hechas de miga de pan.

El huapuche no baila, es el director que mira que todo salga bien. Por delante van dos figuras llamadas *campeadores* que abren paso y facilitan el avance del conjunto.

El conjunto está integrado por diez hombres que bailan y se llama *pachaque*. La danza es muy simple y acompañada. Cada bailarín lleva una vara de madera y un broquel que entrechoca y sirve para marcar el compás. El paso de baile es levantando una pierna, mientras la otra sustenta el peso del cuerpo. Luego, se cambia de posición.

Las máscaras son hechas de tela engomada que se deja secar sobre moldes de yeso. Luego se pinta. En el cielo de agosto el



Máscara de jija huanca.
Madera policromada. (arriba)

Máscara de huanco.
Procede de Huanca, Ancash.
Madera policromada. (abajo)

lucero de la mañana se apaga. Este es el momento indicado para que los danzantes lleguen al templo. Y entran en el templo sin máscaras. *Los campeadores* van delante. No se baila. Y el conjunto hace reverencia al altar mayor.

TURCOS

(*Pomabamba*)

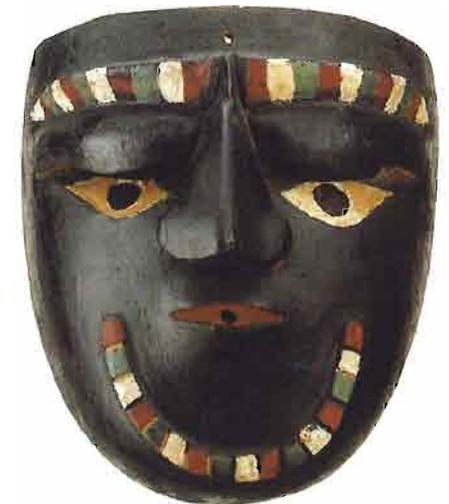
Se baila en el distrito de Sihuas. Cinco meses antes, el Mayor-domo hace un recorrido por los pueblos concertando quiénes sacarán danzas y mojigangas.

Al llegar el mes de agosto se han logrado ya algunas cosechas en los pueblos aledaños, por eso todos enrumban a Sihuas a ver a los danzantes.

El conjunto de *turcos* está formado por catorce personas. Un *huapuche* o director, un ángel, un demonio y diez *turcos*. Por delante, y abriendo camino, va San Pedro que también figura en la comparsa. Detrás va el ángel; le siguen en fila india los *turcos*, y al último, el demonio.

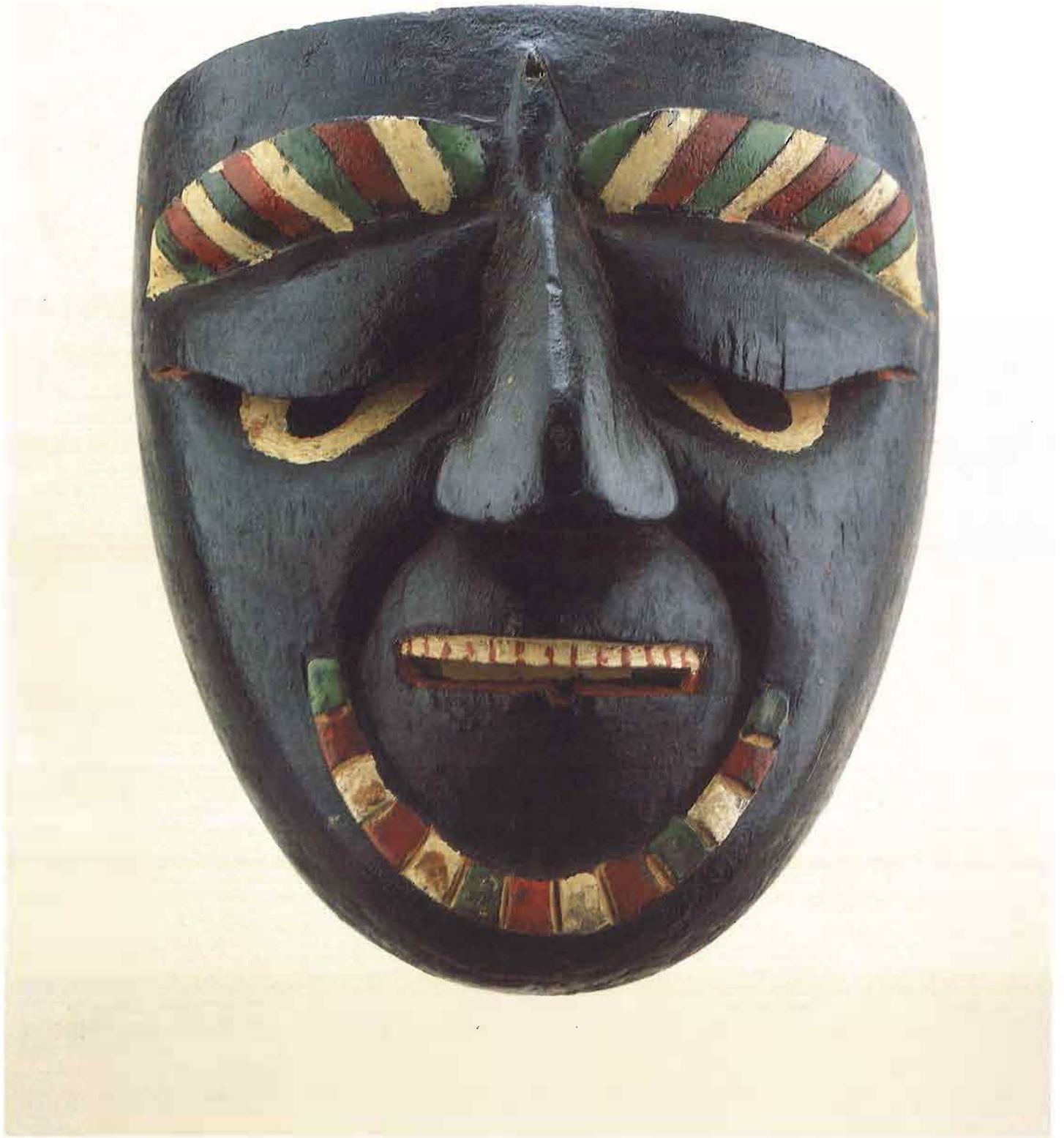
San Pedro, al igual que *los turcos*, viste a modo de uniforme militar, con galones en las mangas. El ángel tiene la misma tenida que la que lucen los ángeles de los altares: traje con dorados, alas, etc. El cuanto al demonio, lleva máscara de fieltro, confeccionada del material de algún sombrero viejo.

La acción es como sigue. San Pedro y el ángel buscan al demonio, hasta que al fin dan con él. El demonio se defiende haciendo mil piruetas. Aquí intervienen *los turcos* que ayudan a los espíritus buenos a dominar al maligno, y con ello termina la mudanza. La danza prosigue. Se recompone el orden y el desorden vuelve a imperar cuando *el huapuche* toca su campanilla que ordena mudanza.



Máscaras de demonio de la danza la legión de Angasmarca, La Libertad. (arriba)

Máscara de parlampan, procedente de Huaral, Campiña de Los Naturales. (abajo)



Máscara de madera policromada. Procede de Huari, Ancash



Vemos, pues que la danza de máscara, generalmente, aparece acompañando a una ceremonia religiosa. Los danzantes no son profesionales, son personas de buena voluntad que han hecho alguna promesa de bailar, por alguna gracia recibida o por recibir. El paso de baile y las mudanzas son tan sencillas que cualquier persona puede actuar como bailarín, basta que alguna vez haya visto actuar a los danzantes.

Esta facilidad para integrarse a la fiesta data de tiempos remotos, pues siendo el Perú antiguo un país colectivista, todos debían participar en alegrías y trabajos. En buena cuenta, no había ejecutantes y espectadores. No era necesario tampoco grandes gastos en vestuarios. Bastaba que el vestido tuviese algunas señales para que todos entendiesen de qué se trataba, como en esta danza: el ángel debía tener alas, el demonio cuernos y cola, etc. Esta simplicidad que facilitaba el disfrute y la integración de muchos, tropieza ahora con problemas varios. Los jóvenes son cada vez más reacios a participar en danzas tradicionales, prefiriendo el deporte. Por otro lado, la danza se viste con mayor lujo y brillo. Es decir que se hace costosa, alejándose así del común de las personas. También hay una tendencia hacia la espectacularidad y lo profano. Las danzas salen de su ámbito sagrado y se convierten en motivo de animación de fiestas que nada tienen que ver con las viejas costumbres. Las máscaras, al igual, se enriquecen, complican y tienden también a lo espectacular, alejándose de lo tradicional.

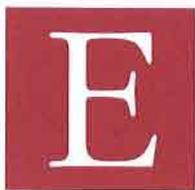


*Notable máscara de Lampián, alturas de Lima. La facies europea está muy bien lograda.
Madera policromada.*

Capítulo V

SECULARIZACIÓN DE
UNA FIESTA





En Puno, al llegar el mes de febrero, toda está listo para celebrar la gran fiesta de La Candelaria, la Virgen Patrona de la ciudad. Esta Virgen se venera en el templo de San Juan Bautista, que tiene frente a su atrio un pequeño parque llamado Pino. Esta fiesta dá oportunidad para ver el mayor número de danzas y oír música muy bella. El número más alto, naturalmente después de la Virgen, es una danza llamada *la diablada*, en donde se lucen vestidos deslumbrantes y las máscaras más extraordinarias. Acompañan a *la diablada* otras danzas con máscaras, pues tanto Puno, como Cusco, son tierras fecundas en máscaras.

Tres Candelarias famosas se agrupan en esta zona Sur y las tres son festejadas con increíbles desfiles de máscaras y vestidos, a cada cual más bello. Ellas son: La Virgen del Socavón de Oruro, en Bolivia. La Virgen de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, dueña y señora de un templo y un convento franciscano muy grande; también en Bolivia. Y, finalmente, la Virgen Candelaria Patrona de Puno, igualmente a orillas del Lago Sagrado.

Siempre nos hemos preguntado porqué estas tres Candelarias, que gozan de tanto favor, están las tres tan próximas una a la otra. El lago Titicaca acoge a sus orillas a dos de ellas. La otra está en una zona minera boliviana, más al Sur. No se puede ocultar que el lago, antes de la llegada de los españoles, fue *huaca* famosa. Vale decir, una presencia sagrada a través de la cual lo sobrenatural se manifestaba. La mina, como el manantial, como la cueva es un sendero que comunica el mundo de los vivos, con el *ucupacha*,

el inframundo, donde moran los muertos y por tanto, también zona sagrada.

La Candelaria de Copacabana, nos dio hospedaje en su convento, de modo que pudimos verla a diario, durante varios días. Es una hermosa talla realizada por un indio noble, don Francisco Titu Yupanqui. Don Francisco, anota la crónica, se lamentaba de la falta de una imagen de Nuestra Señora en su templo. Por el tiempo que corría, en general, había muy pocas imágenes. Así que el decidió hacer una. Pasó muchas penurias en su intento. Tuvo que aprender a tallar, a pintar y luego a dorar, mas nada lo detuvo en su propósito hasta dar feliz fin a su deseo.

La Candelaria de Copacabana luce majestuosa en el altar mayor de su templo durante el mes de febrero y el resto del año en su camarín, cercana a sus fieles. Es una talla hierática, frontal, muy indígena. No obstante su severidad tiene una acogida poco común en su pueblo y su fiesta, el 2 de febrero de cada año, es un jubileo de danzantes, músicos y devotos. Todas o casi todas las danzas que festejan a esta Señora son danzas de máscaras.

La Candelaria de Oruro, también tiene una feligresía muy numerosa y cálida. Está rodeada de leyendas. La más conocida es el amor de un bandolero por esta Señora. Herido de muerte, la piadosa Señora, según cuenta la leyenda, no lo abandonó. Lo llevó al hospital y estuvo junto a él hasta que recibió el sacramento de la confesión. Su fiesta, también el 2 de febrero, conmueve a la región. Se levantan innumerables arcos de plata, bajo los cuales debe caminar la Señora. Aquí una sola danza de máscara: *la diablada*, que durante todo el año se ocupa en la preparación de vestidos bordados, máscaras estupendas y la música, para irrumpir en el mes consagrado a La Candelaria con un júbilo sin paralelo.



En Puno, Perú, otra Candelaria de belleza hispana, conmueve y congrega a sus pies, durante todo el mes de febrero, a miles de fieles de todo el Sur del Perú y de más lejanos lugares.

Estas tres Señoras tienen tres fiestas increíbles. Trataremos, luego, de señalar lo más importante de cada una de ellas.

El R.P. Rubén Vargas Ugarte da la fecha de febrero de 1538 como inicio del culto a La Candelaria de Puno. Es una fecha bien temprana. La tradición puneña señala otro momento. El siglo XVIII. Con motivo del asedio de las huestes de Tupac Catari a la ciudad de Puno, los acongojados fieles sacan a la imagen y recorren las calles de la afligida ciudad. Las tropas del sitiador se retiran. Este es el momento cumbre y a partir de él, se comienza a festejar tan ruidosa como piadosamente a esta Señora.

Es evidente que la fiesta de La Candelaria de Puno tiene muchos elementos que vienen de Bolivia. Bandas de música contratadas en La Paz. Vestidos bordados con hilos de oro y plata, también alquilados en La Paz, en fin es mucho. Mas también conviene considerar que la meseta del Collao es como una tabla, por lo plana. Un caminante saliendo de Puno puede llegar a La Paz sin mayores obstáculos. Nosotros lo hemos hecho, a pie, desde Yunguyo hasta Copacabana. Por otra parte, todo ese territorio antaño se llamó y constituyó el Alto Perú.

Existe una controversia entre los investigadores a cerca del origen de la danza de máscara *la diablada*. No creemos que el problema sea tan intrincado. Existe una lámina, a la acuarela, mandada pintar en el siglo XVIII por el Obispo de Trujillo, don Baltazar Jaime Martínez Compañón. Allí aparecen siete diablillos y, en el centro de ellos, Miguel Arcángel. No olvidemos que el siglo XVIII es el momento del asedio a Puno por las huestes de Tupac Catari y de Pedro Vilcapaza. Los siete diablillos representan los siete pe-

cados capitales. Miguel Arcángel es el jefe de las milicias celestiales que deshizo la rebelión demoniaca.

Las exigencias de la espectacularidad han hecho que los siete diablillos se trasformen en cien y que San Miguel Arcángel se multiplique, igualmente, por diez. Así mismo, las máscaras y los vestidos cada vez se hacen más ricos, complicados y costosos.

Puno tiene varios barrios a saber: Porteño, Huajapata, Bellavista, La Victoria, Huascar, Independencia y Azoguini. Los pobladores del puerto lacustre que hacen travesías entre Bolivia y el Perú, llamados *los vaporinos*, fueron los primeros en traer *la diablada* de Bolivia a Puno.

En Puno, el Instituto Americano de Arte veló por años que el festival en honor a La Candelaria caminara por senderos firmes y seguros. A esta institución se debió la idea de hacer un concurso y premiación entre los conjuntos que participaban en el festival.

Después de ocho años apareció la Federación Departamental Folklórica de Puno que dio a la fiesta y con ella a vestidos, máscaras, música, coreografías, etc., un nuevo giro.

En la ciudad de La Paz, capital de Bolivia, en la parte alta, en las proximidades del templo de San Pedro, existen calles íntegras dedicadas al comercio de máscaras, vestidos e implementos de los atuendos, instrumentos musicales, etc. Allí está todo cuanto se necesita para lograr el mayor esplendor de la fiesta: desde los coloridos plumajes hasta el imponente poncho de piel de tigre. En una palabra : todo. Mas nada se vende, todo se alquila. Y el alquiler debe contemplar que la fiesta dura varios días, debe considerar igualmente la embriaguez de los usuarios y el consiguiente deterioro del material, que los vestidos se ensucien o las máscaras puedan sufrir daños diversos. Por lo tanto el contrato exige presentación de documentos y una garantía. Si el vestido, la máscara

o los atuendos son de estreno, las condiciones para su alquiler se hacen mucho más exigentes.

Las tres danzas de máscara más favorecidas en la fiesta son: *la diablada*, *rey moreno* y *morenada*, cuyos bailarines ostentan una rica indumentaria, totalmente bordada a mano, con hilos metálicos. Son prendas pesadas. Las máscaras cada vez son más complicadas y recargadas. Últimamente, tienen ojos que se encienden y se apagan. Todo esto, máscaras y vestidos componen una especialidad cada vez más costosa. Existen ya en Puno talleres, no tantos ni tan variados como los de La Paz, pero que ya dejan sentir su actitud competitiva.

Por otro lado, la Federación Departamental de Folklore, ha trasladado el desfile de la Plaza de Armas de Puno al Estadio Municipal "Samuel Torres Belón", que tiene una capacidad para algo más de veinte mil espectadores.

Este movimiento ha transformado en muchos sentidos la fiesta de La Candelaria. Antes se bailaba para la Virgen, tal es el decir del pueblo. Ahora se baila para la gente, para los turistas, que cada día acuden en mayor número. En otras palabras, la fiesta ha sufrido una virtual secularización. Los vestidos, las máscaras que antes se veían muy cerca, ahora sólo se contemplan a lo lejos. Esta situación exige que sean, como ya lo anotamos, más aparatosos. Igualmente, el acompañamiento musical que originalmente se hacía con instrumentos autóctonos: sicus, tarcas, quenás, etc., ahora exige dado el ambiente inmenso del campo deportivo, un acompañamiento de bandas de música con instrumentos metálicos.

Todo esto, de una u otra manera, ha alejado poco a poco al mundo indígena que se ha replegado hacia el campo y a las islas del lago.



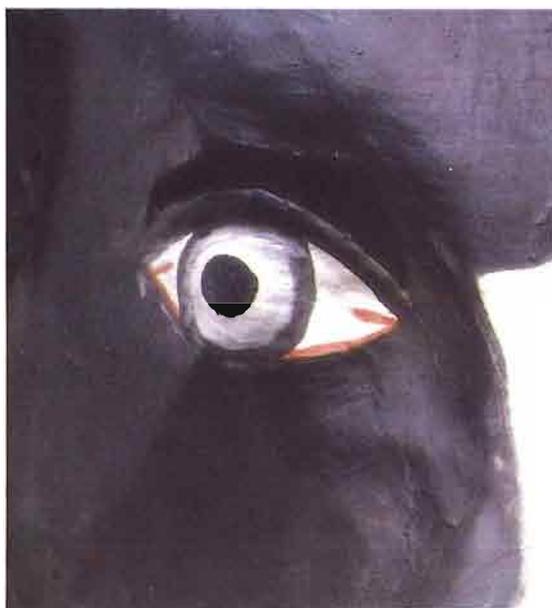


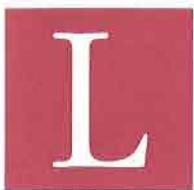
*Máscara de latón policromada de la diablada.
Procede de Ichu, Puno.*

El baile indígena está pensado y construido, exprofesamente, para la participación de todos. Los pasos de baile son muy sencillos, fáciles, no hay ningún virtuosismo en ellos. La música igualmente es repetitiva. Como un arabesco que comienza casi en cualquier punto y termina cuando se agotan las fuerzas de músicos y danzantes.

En las actuales circunstancias, los pasos de baile, es decir la coreografía, debe ser mucho más vistosa, pues se les ve a la distancia y se paga para admirarlos. Aquí se da, pues, otra figura que antes no existía: ejecutantes y espectadores. Creemos que con esto último, está dicho todo.

Capítulo VI
**MÁSCARAS
Y ARTESANOS**





Los artesanos que hacen máscaras están repartidos por todo el país. Los más numerosos y organizados se hallan en el Sur, en los departamentos de Cusco y Puno. En Cusco hay dos centros: la capital departamental, y la provincia de Paucartambo. En la Ciudad Imperial, se hallan instalados en el concurrido y acogedor barrio de San Blas. En Puno, los artesanos están asentados en la Ciudad del lago. Aunque también los hay en algunas provincias, pero estos son talleres muy pequeños.

En Ayacucho, en Huamanga, uno de los artesanos que también confeccionaba máscaras de badana en su prolífico taller, fue don Joaquín López Antay –Premio Nacional de Cultura– un estu-pendo artista hoy ya fallecido.

Respecto a las máscaras es conveniente citar el testimonio de don Joaquín, recogido por Mario Razzeto en su libro *Don Joaquín. Máscaras* –dice don Joaquín– *he hecho también siempre. Siempre las compran los campesinos. Vienen de Acos Vinchos, de Neqte, de Wakachacra. Ellos llevan las máscaras para la wailiquia. Los campesinos bailan mascarados.*

Las máscaras las hago con badana forrada de papel –refiere don Joaquín al tratar de su confección–. *Una docenita de máscaras hago en veinte días, teniendo sol, en veinte días. Se echa la molde, se seca al sol. Para este oficio se necesita paciencia.*

A veces retoco piezas bien antiguas que me traen rotas, quiñadas, quebradas –sigue hablando el maestro ayacuchano–. *Santos de Iglesias de Huamanga también he retocado muchos.*



Don Joaquín López Antay, Premio Nacional de Cultura.



Las máscaras de don Joaquín eran de badana, por dentro las reforzaba con papeles colados. El clima seco de Huamanga las mantenía bien. En cambio el clima húmedo de Lima las destruye rápidamente.



Yo he viajado mucho haciendo retoques –acota don Joaquín– Los indios se emborrachan y rompen su santo patrón, me llaman para retocarlo.

Como podemos apreciar, todos estos artesanos no se ocupaban –ni ocupan– exclusivamente en hacer máscaras. En sus talleres nos encontramos con los más sorprendentes materiales. Muñecas rotas llevadas allí para ser remediadas. Imágenes a quienes hay que pintar porque la lepra del tiempo les ha devorado el color. O ponerles un dedo, o recomponer el brazo que les falta. En este quehacer de remendones los artesanos han experimentado y aprendido mucho: las máscaras tienen algo de los rostros de los santos, como ojos de cristal, acabados muy finos, el uso de espejos, del plateado y del dorado.

De un modo general podemos considerar dos variantes. En una, la máscara cubre el rostro y es sostenida por cuerdas. Al efecto se practica en la máscara tres orificios: uno en la frente y dos parietales. Tres cuerdas atadas a la nuca sujetan la máscara.

Máscaras cada vez más elaboradas y de mayor peso no pueden ser sostenidas de la manera que acabamos de describir. Entonces se recurre a una variante. La máscara se trabaja teniendo como soporte un casquete de fieltro. Un sombrero de paño viejo puede ser útil. La máscara ya no se sostiene con cuerdas. La sostiene la cabeza.

Las máscaras pueden ser de madera tallada. Máscaras de *buacones*, en Mito, Junín, se trabajan en madera, y por el material resultan algo pesadas. Para evitar este inconveniente se utiliza, a veces, madera de maguey que pesa muy poco, se le da una cobertura ligera de yeso y se pinta. Aquí se advierte la participación del taller del santero. Con madera de maguey se han hecho muchas imágenes de santos desde tiempo atrás. Las máscaras de *jija huanca*, en Huánuco, son trabajadas de esta manera.

Al hacer máscaras de yeso se usa moldes. Los artesanos guardan muchos moldes: de oso, aves, diablos, ángeles, etc. Colocan sobre el molde una tela suave y sobre ella una capa de yeso no muy gruesa. Cuando esta se seca, la desprenden del molde. Como los moldes son de yeso, necesariamente deben colocar entre el molde y el yeso fresco un “intermediario”. El resultado es un positivo muy delgado y frágil. Se refuerza con yeso mezclado con cola, por dentro y por fuera, colocando capas delicadas, una tras otra, hasta lograr un efecto deseado. Si la máscara lleva añadidos como ojos de vidrio, este es el momento. Para ello se utiliza el fondo de los focos de luz eléctrica, puede usarse ojos ya listos, más estos son costosos. Es el momento también de poner la dentadura, con trocitos de espejo, o cañones de plumas gruesas. Instalar serpientes, sapos, lagartijas o cualquier otro añadido.

La máscara antes de ser pintada debe ser lijada y luego, recién, se le pinta. El último toque es el barnizado. Y la máscara estará lista. Lucirá a deseo con pestañas, cejas y hasta cabellera si fuese necesario.

Muchas máscaras se hacen a pedido, considerando los gustos exclusivos de los clientes. Nosotros recordamos que un artesano en Huánuco, a quien solicitamos una máscara de *jija huanca* nos dijo: *¿Cómo la quiere, como para indio o para diputado?*

También se hacen máscaras de hojalata, policromadas, etc. Estas son prácticas pues si reciben golpes o se caen, no sufren mayor daño. En cambio máscaras de yeso, muy ornamentadas, tal es el caso de las máscaras de *la diablada* de Puno, la caída al suelo siempre es motivo de algún serio desperfecto. La embriaguez durante las fiestas, conlleva descuido para con la máscara y estas caen muchas veces por los suelos junto con su dueño.

Se confecciona máscaras de fieltro, como son las máscaras de *los avelinos*, en Junín. Máscaras de cueros sin curtir, con su pelambre, como son las máscaras de *auqui auqui*, en Puno. Máscaras de cuero fresco que se horman sobre moldes, como son las de los *auquis*, en Tapo, Tarma. En Junín últimamente se están haciendo máscaras de cartón y de papel maché.

Desde comienzos de siglo se ha usado máscaras de alambre, policromadas. Eran prácticas, frescas, no apenaba que cayeran al suelo. Estas máscaras venían de fuera, se importaban. Últimamente se hacen en el país. Han lucido siempre en ciertas danzas, tal el caso de *la chonguinada*, que se baila en Huancayo, Tarma, Junín.

Por último las hay de trapos, jerga gruesa, como son las máscaras de *los cusillos* en el departamento de Puno.

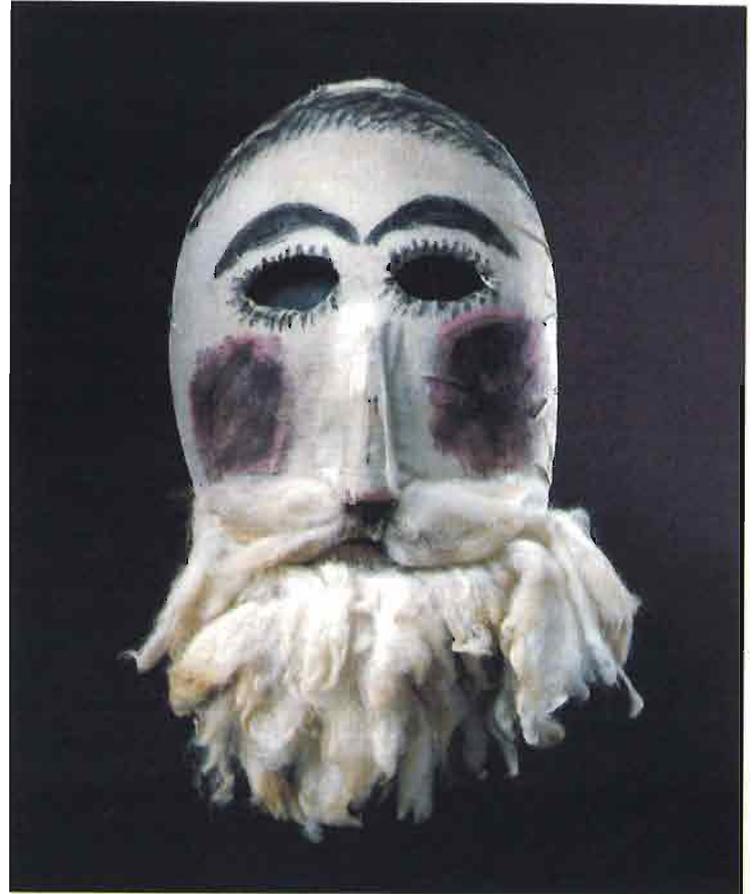
Consideramos que no hay material que no se pueda utilizar para hacer una máscara. Todo es y puede ser utilizado: calabazas, totuma, cuero curtido, badana, madera, fieltro, yeso, etc.

A veces la máscara es reemplazada por velos gruesos que cubren el rostro, flecos, anteojos oscuros, o artificios como bigotes y barbas postizas. Estos recursos cumplen la función de la máscara, crean ilusoriamente otra imagen. Operan una transformación tal que son sustitutos eficaces de las máscaras.

Las máscaras antiguas tenían un mejor modelado y una construcción más fina. Lo actual gana en suntuosidad y pierde en solemnidad y solidez. Para quien no ha visto modelos antiguos lo presente es bueno. La máscara de alambre, fácil y sin arte alguno, hoy gana terreno pues es menos costosa. En suma, todo va cambiando y no es posible detener las innovaciones. Nuevos materiales van apareciendo y son de inmediato incorporados: pintura fosforescente, vidrios reflectantes, nuevos pigmentos, etc.



*Máscaras de demonio de la danza la legión
de Angamarca, La Libertad.*



*Máscara de parlampan, procedente de Huaral,
Campiña de Los Naturales.*

Es la ley de la vida y de la renovación. Lo que sucede con las máscaras sucede también con los vestidos que cada vez son más exagerados, más teatrales, a fin de lograr un mayor lucimiento. En los conjuntos de danza que tienen un reparto conocido, los personajes se duplican o, para hablar con más propiedad, se multiplican. En la danza *la diablada*, el papel del arcángel Miguel es único. Hoy por hoy aparecen, en un solo conjunto, varios ángeles. Igual sucede con el caporal o jefe de grupo. En la actualidad aparecen varios caporales. No decimos mucho de las *chinas-diablas* que, emancipadas del conjunto, forman, ellas solas, un nutrido y colorido desfile. Todo ello con el fin de conseguir un efecto espectacular.

Este afán de originalidad y novedad ha llegado a límites increíbles. Vamos a oír la voz de Julia Elena Fortun, de Bolivia, que nos dice: *Un dato que no deja de tener importancia en estos procesos de cambio y crecimiento del folklore, es el que proporcionó uno de los mejores mascareros de la ciudad de La Paz, el artesano Antonio Vizcarra quien cuando fui a su taller a tomar apuntes sobre su trabajo me mostró con verdadero orgullo un folleto del que sacaba muchos de sus modelos; se trataba de una revista en que se reproducían infinidad de máscaras... tibetanas.*

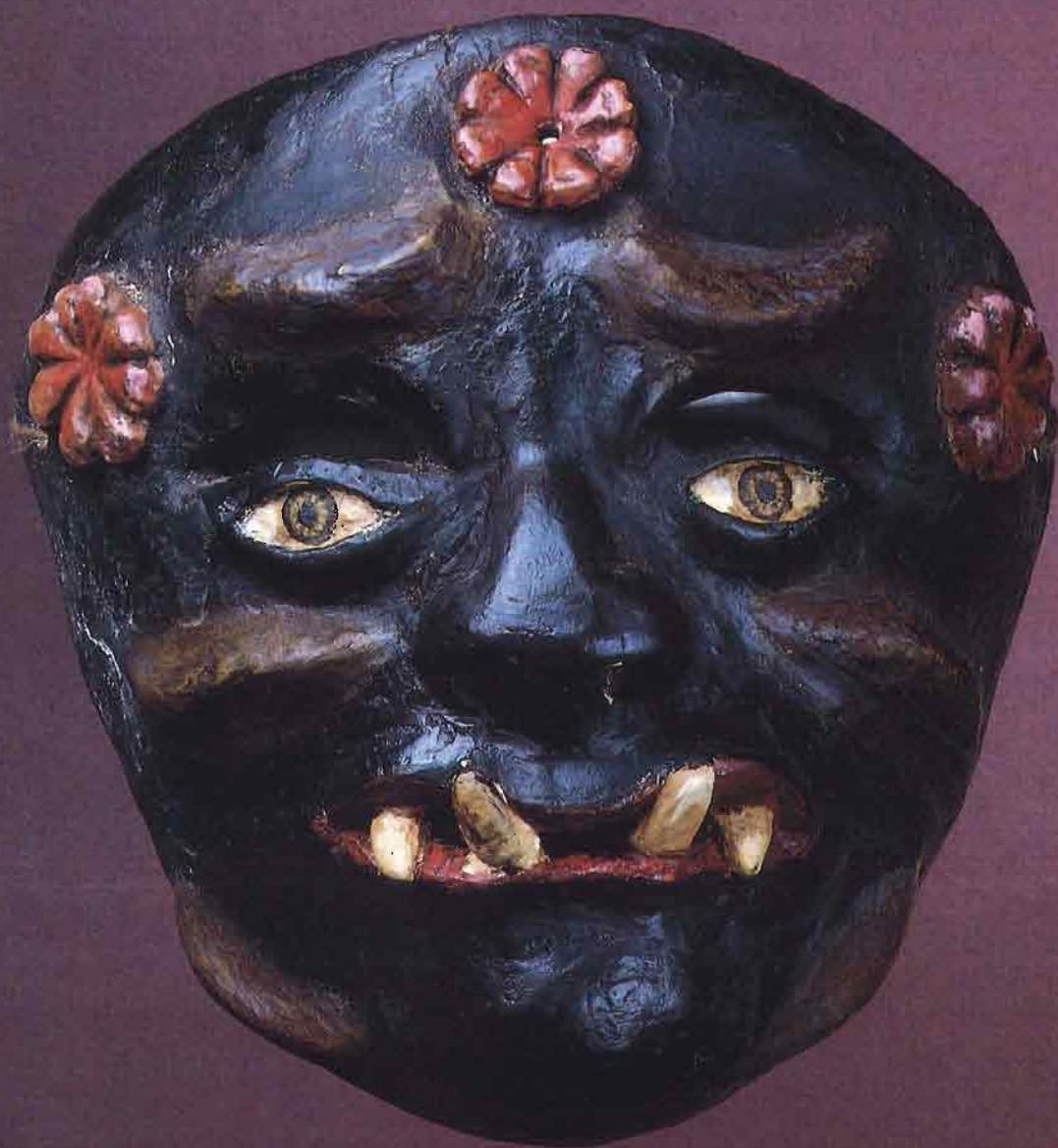
Actualmente en Puno, hay varios artesanos que hacen máscaras. Sobresalen los Velásquez que componen una familia, Percy Camacho y otros.

ORIGEN GEOGRÁFICO DE ALGUNAS MÁSCARAS

PARLAMPAN
AUQUI
DIABLICO
AVELINO
VENADO

*Huaral, Lima.
Tapo; Tarma; Junín.
Chiquián, Ancash
Junín.
Ancash.*





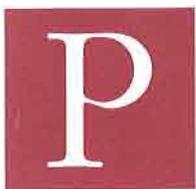
Mascara de yeso policromado. Representa un guerrero (Huánuco). Procede de Parca, Atavillos, alturas de Lima.

CUISCHO, ZORRO, LORO	<i>Cachicadán, La Libertad.</i>
NEGRO SHAY SHAY	<i>Cajamarca.</i>
DIABLOS	<i>Cajatambo, Cajamarca.</i>
DIABLO	<i>La Libertad.</i>
GAVILAN	<i>La Libertad.</i>
OSO	<i>Puno.</i>
CONDOR	<i>Jauja, Junín.</i>
CHILENO	<i>Cusco.</i>
CHUQUE CHUQUE	<i>Cusco, Paucartambo</i>
DAMA CHILENO	<i>Cusco, Paucartambo</i>
SICLLA	<i>Cusco, Paucartambo.</i>
ANGEL	<i>Puno.</i>
DIABLADA	<i>Puno.</i>
LLAMERITO	<i>Lampa, Puno.</i>
TOTUMA	<i>Yurimaguas.</i>
PIRO	<i>Río Urubamba.</i>
SAJRA	<i>Paucartambo, Cusco.</i>
DIABLADA	<i>Puno, Ichu.</i>
CHOQUELA	<i>Puno.</i>
AUQUI AUQUI	<i>Puno.</i>
QUELLO PESCO	<i>Lampa, Puno.</i>
TIL TIL	<i>Eten, Lambayeque.</i>
DIABLICO	<i>Huancabamba, Piura.</i>
DIABLICO	<i>Túcume, Lambayeque</i>
MORENADA	<i>Puno.</i>
MORENO	<i>Moquegua.</i>
CHUNCHO	<i>Cusco.</i>
CHUNCHO	<i>Paucartambo, Cusco.</i>
LOS DOCE PARES DE FRANCIA	<i>Virí, La Libertad.</i>
HUANCOS	<i>Lima, Sta. Cruz, Atavillos.</i>
HUANCOS	<i>Huari, Ancash.</i>
JIJA HUANCA	<i>Huánuco.</i>
TORO	<i>Huánuco.</i>
VACA-VACA	<i>Huamanga.</i>
LORO	<i>Huamanga.</i>
CORCOVADOS	<i>Huamanga.</i>
SON DE LOS DIABLOS	<i>Lima.</i>
NEGRITOS-COFRADIA	<i>Huánuco</i>
HUATRILA	<i>Jauja</i>

Capítulo VII

PRINCIPALES MÁSCARAS
QUE CONFORMAN
LA COLECCIÓN





parlampanes: según la acuarela mandada hacer por el Obispo de Trujillo, don Baltazar Jaime Martínez Compañón, aparecen seis personajes enmascarados. Al fondo se ve una figura femenina muy compuesta de ropa, que lleva en la mano derecha un pañuelo, en gran contraste con sus acompañantes de ropa desarreglada, que llevan pantalones cortos, casaca y capa. A uno le falta el zapato derecho, a otro el izquierdo, las medias una de un color y la otra de otro, rotas y caídas. Todos ellos llevan espadas. Estos son *los parlampanes*.¹

La palabra *parlampan* ha dejado de usarse, de modo que la danza hoy es ininteligible. Se entiende esta danza leyendo unos versos de Esteban Terralla y Landa que aparecen en su amargo libro *Lima por dentro y por fuera*,² que lo publicó bajo el seudónimo de Simón Ayanque, allí, pues, en el *Descanso XV* Romance 16^o versifica:

*Aquellas que a Parlampanes
Desde pequeñas se dieron
Y finalizan sus días
Sin que tengan escarmiento.*³

La edición de Madrid de 1798 lleva notas explicativas. La que corresponde a *parlampan* dice así: *entregarse a toda clase de gente*.⁴

El mismo Terralla y Landa relatando las fiestas que Lima hizo con motivo de la exaltación al trono de Carlos V, en 1790, titulada *El Sol en el medio día. Año feliz...* describe *los parlampanes* que salieron en los toros en esa oportunidad:



Máscara de buatrila o chuto. Procede de Jauja. En muchos pueblos del mundo existen bailarines que rompen la tensión que las danzas religiosas crean. Ponen orden en el área de baile. Alejan a los que invaden el campo de la danza. Este es el oficio de los buatrilas en Jauja.



VIVAS LAS
MUJERES

VIVA EL 15

de MA Yode 1990

*Siguen después catorce parlampanes
que iban de figurones y truhanes;
de rufianes tunantes y bufones.
para ser diversión de los mirones:
sacan vestidos blancos jaspeados,
que a todos le están como pintados,
y de color de cobre;
para que la risa más efecto obre:
llevan sombreros chicos de plumajes,
capitas muy pequeñas, ceñidores,
y monos, en las chupas, de colores:
caminaba en aquella compañía
de figurón la gran Doña María
ricamente vestida y adornada
de faldellín de Lana, mas rosada:
cotilla, que a su cuerpo se acomoda,
y sombrero de plumas a la moda.⁵*

Ismael Portal, en su libro *Cuernos históricos* relata un *despeje de plaza*, por los años de 1778. Aparecen las cuadrillas, corredores de llave, capeadores, rejoneadores, etc., y *parlampanes*. En el facsímil de un listín de toros, que el mismo autor ofrece, aparece el nombre de un toro: *El come echado, bosco de Laran. Para Parlampanes*, toro lidiado a lo gracioso por el conjunto de *parlampanes*.⁶

Esta mojiganga se bailó en Huaral –departamento de Lima– hace unos noventa años. Quedan no obstante personas que oyeron hablar de esto o que tuvieron parientes que fueron *parlampanes*. Sus informes dan más detalles. Aparecía esta farsa en Corpus, San

Muñeco que representa un chuto o huatrila. Los grandes zapatos de piel se llevan a propósito para hacer polvo y espantar a los chicos y a los importunos. Los chutos se mueven a lo gracioso, divierten, lanzan pitropos a las damas, etc.

Juan Bautista, Natividad y, a veces, en Carnaval. Vestían *los parlampanes* ropas llenas de remiendos y jirones a tal punto que era costumbre decir de una persona descompuesta *parece un parlampan*. En medio de este roto conjunto bailaba Ña María. Este personaje fue el primero en desaparecer. Lo representaba un varón vestido de mujer.

Todos aparecían enmascarados, con máscaras hechas con cáscara de calabaza, recubiertas con tela y barbas hechas de pedazos de pellejo.

Ña María llevaba una barriga postiza simulando embarazo. Obtenía este efecto con una canasta grande bajo la ropa y dentro llevaba un gato, al que llegado cierto momento fingía parir en medio de muchos sofocos y aspavientos. Se disponían los personajes en dos filas, entre las cuales marchaba Ña María. El paso de baile era simple, un *pasacalle* con muchas vueltas y revueltas. Piropos a las buenas mozas, y pequeños hurtos realizados por los *parlampanes* y que embolsicaba Ña María. En suma, era una mojiganga de mucho alboroto, de modo que las autoridades religiosas la vieron siempre mal dispuestos y, finalmente, la suprimieron.

Volviendo a la mojiganga, Ña María, en cada esquina entraba en trance. Se sentaba en el suelo, tenía mareos y soltaba el gato –es decir *alumbraba*– que gozaba de muy poca libertad. Ña María volvía al aterrizado animal a la canasta, tirando de una cuerda que el gato tenía amarrada a una pata trasera. En buena cuenta, esta era danza de grandes gritos y tumulto, que *los parlampanes* aprovechaban para sus hurtos.

En los toros, se enriquecía el conjunto con dos figuras más: El Monigote, de sotana y El Estudiantillo. Con ambos Ña María sostenía escenas amorosas que era el delirio del tendido de sol.



Los doce Pares de Francia, danza muy antigua que hasta hoy se puede ver en Virú, La Libertad.

LOS DOCE PARES DE FRANCIA

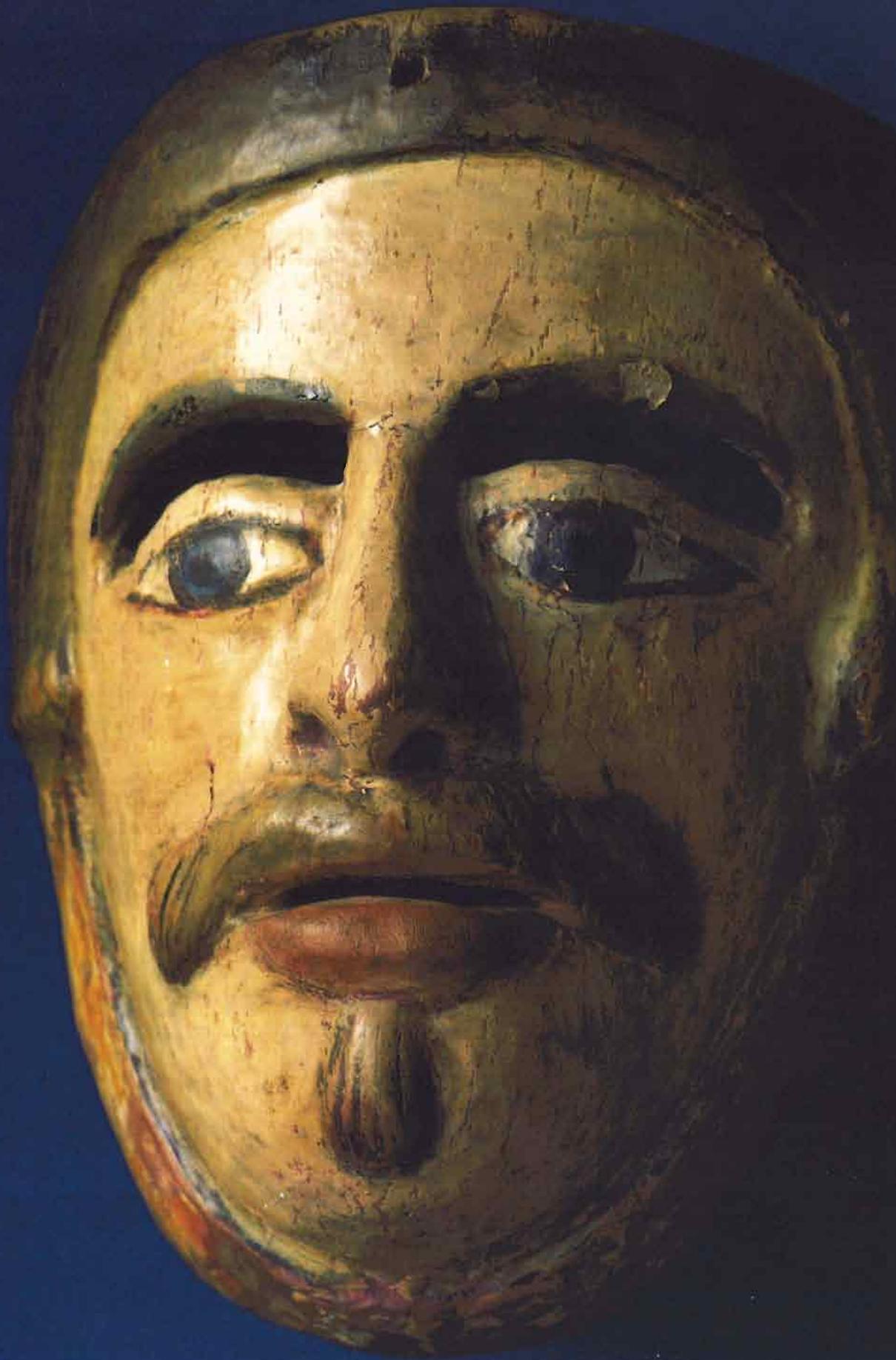
El tema probablemente proceda de *La Canción de Rolando* o *Roldán*. Este cantar de gesta da cuenta de cómo Carlo Magno preocupado por el avance de los moros, penetró en la península española. Entre sus huestes estaba su sobrino Rolando o Roldán y otros jóvenes capitanes. Carlos recibió un llamado de Francia y tuvo que abandonar la empresa. La dejó en manos de Rolando a quien entregó una trompeta de marfil llamada El Olifante, con obligación de tocarla en caso de apuro.

Los moros estaban comandados por Marsil. Cuando el ejército de Carlos se retira con el grueso de la tropa, el rey moro ataca al pequeño grupo que quedó con Roldán. Los franceses se defienden con denuedo en el desfiladero de Roncesvalles, pero sucumben ante el numeroso ejército de los infieles.

El ya mencionado Obispo de Trujillo, don Baltazar Jaime Martínez Compañón mandó hacer una acuarela sobre esta danza. Aparecen en ella seis bailarines, uno de los cuales tañe pífano y tambor. Todos van enmascarados. Lucen vestidos militares y llevan en la garganta del pie un sartal de cascabeles. Danzan con una mano en la cadera y la otra en alto. Danza de orden y compostura en dos filas.⁷

Esta vieja danza se baila hasta hoy en varias partes del Perú. En algunos lugares conserva su nombre antiguo, en otros se le conoce con el nombre de *moros y cristianos*. En Sud América, América Central y Meso América se le ha añadido un romance entre un capitán francés y la bella Floripes, hija de un moro.

Esta danza tiene parlamentos. Los nombres de Rolando, Carlos y otros personajes que hoy no se conservan. En sustitución el pueblo ha inventado otros. Un personaje que se considera invisible, llamado *papelista* corre de un lado a otro y sostiene el desarrollo de los discursos.



En Virú, La Libertad, se conservan unos pocos versos con original frescura:

*Cuando estábamos en Francia
peleando con los infieles,
lindo concierto de estrellas
en el cielo relumbraba⁸*

Las máscaras que se conservan de este baile, son de madera policromada, procedente de las altas montañas. En la costa las máscaras se han sustituido por velos o anteojos negros.

Nosotros pudimos ver una colosal representación que tuvo lugar en la Plaza de toros de Acho, en Lima, hace ya algunos años. Las figuras principales se movían en caballos. Había embajadas de uno y otro bando. Terminaba todo con *el paloteo*, o sea una batalla campal entre moros y cristianos.

Marcel Bataillon, el ilustre peruanista francés, vió en Lima una lámina del mulato Pancho Fierro dedicada a Moros y Cristianos. Don Ricardo Palma, con su irreprimible afán de escribir haciendo comentarios o aclaraciones, en documentos, revistas o libros que estuvieran al alcance de su manos, anotó: *Moros y Cristianos (1830)*

Especialmente en Mayo para la fiesta de la Cruz, había una farsa de Moros y Cristianos. Unos y otros se cubrían el rostro con tul blanco. Representaban una farsa en la que había batallas y desafíos.

*Oye rey de España
yo soy tan fiero enemigo
abrácate bien conmigo
y te masco las entrañas*

A lo que contestaba el heraldo del rey cristiano:

*Cállate moro atrevido
y guarda al punto la espada*

*ve que se halla ante nosotros
el de la cruz colorada⁹*

DIABLOS

La afición tan grande que los naturales tenían por la danza movió a los doctrineros a servirse de ella en la enseñanza de las nuevas imágenes que el cristianismo ofrecía. Una acuarela de nuestro ya conocido Obispo de Trujillo, don Baltazar Jaime Martínez Compañón, bajo el título de *Danza de diablicos* nos muestra siete demonios y un ángel. Los demonios, tres de ellos son músicos y tañen una vihuela, una quijada de burro y una cajita. El ángel debe ser San Miguel Arcángel pues luce espada y escudo.

Los siete demonios es muy posible que representen los siete pecados capitales. Los instrumentos que tañen se utilizan hasta hoy, pero no los vemos en manos indígenas sino en manos de gente morena. Así pues la acuarela quizá presente siete bailarines de color. Como todos lucen máscara, no es posible ser concluyente.¹⁰

Son muchas las danzas de máscara que ofrecen el tema de los demonios. Citaremos algunas. En Piura, en Huancabamba, hay una que se llama *diablicos*, y utiliza máscaras de hojalata. En ella no aparece ningún ángel. Por lo menos, nosotros no lo hemos visto. En Cajamarca, en Cajabamba, hay otra. Las máscaras no tienen nada de espantables, por el contrario, son casi simpáticas.

En La Libertad, en la localidad de Angasmarca, hay otra danza. Se llama *la legión*. El nombre debe aludir a la legión de demonios.

En Lambayeque, en el sitio de Túcume, hay una danza de máscara de *diablicos*. Hay fotografías de esta danza, tomadas en el siglo pasado. El vestido ha cambiado algo, la máscara se mantiene.



Danza de diablicos, acuarela del siglo XVIII, en Trujillo del Perú, del Obispo Jaime Martínez Compañón.



Máscara de la diablada, Ichu, Puno.



Máscara de sajra, demonio que danza en honor de la Virgen de Paucartambo.



Danza son de los diablos, acuarela de Pancho Fierro, siglo XIX.

En Cusco, en Paucartambo, aparece una danza de *sajras* o *demonios* que acompañan la procesión de la Virgen del Carmen. Hacen mil y una travesura por los balcones y tejados de las casas. No los acompaña el ángel.

En Puno, *la diablada*, danza de máscara, vestida con gran brillo, desarrolló en tiempos pasados el tema confesional de la lucha del Bien con el Mal. Uno de los demonios, viste ropas de mujer y representa a la Lujuria. Un ángel que representa al arcángel San Miguel, completa el bien.

Esta danza se baila en Puno, de data relativamente reciente. Según Julia Elena Fortum, el maestro de baile Pedro Pablo Corrales, padre, de nacionalidad boliviana llevó la danza a Puno entre 1917 y 1918. Esto es muy probable pues en Bolivia: La Paz, Oruro y Potosí son lugares donde la danza, máscara, y vestidos son conocidos desde mucho antes, y la danza tuvo parlamentos. Cada demonio se identificaba y representaba un pecado capital. El ángel, en la parte final, derrotaba y humillaba a los demonios.¹¹

En Puno, la danza carece de parlamentos.

En Lima, la danza toma el nombre de *son de los diablos*. La música estuvo dada por cuerdas de arpa o de guitarra y percusión de una quijada de burro y una cajita de madera, cuya tapa se abre y cierra produciendo un sonido corto y seco. Actualmente el arpa ha desaparecido

Acuarelas de Pancho Fierro, el pintor mulato que vivió a la jineta entre dos siglos, el XVIII y el XIX, muestran algunos demonios haciendo restallar grandes látigos. Considero que esto no añadiría nada a la parte musical. Mas bien, lo que se propone con el uso del látigo es despejar el campo para los danzantes. Los tres instrumentos musicales, arriba citados, son típicos de la música negra.¹² En Lima hemos visto bailar a un grupo de gente morena,



*Máscara de cuero que procede de Huaral, Lima.
Es un trabajo antiguo, que representa muy bien las líneas de las máscaras
de son de los diablos que aparece en Pancho Fierro.*

un carnaval, en el barrio de Cocharcas. Fuimos amigos de don Cirilo Portuguez, un moreno viejo que ya no bailaba pero que sí dirigía el conjunto del *son de los diablos*. El vestuario ya no tenía nada de lo que Pancho Fierro vió y graficó en su tiempo. Era un vestido convencional de malla roja. El acompañamiento musical sí utilizaba cuerdas y percusión de quijada y cajita. Nosotros éramos estudiantes universitarios por aquellas calendas.

Las grandes máscaras que vio Pancho Fierro ya habían desaparecido. Se bailaba con el rostro descubierto. Después hemos visto muchas veces esta danza, siempre con máscaras, en el teatro y en coliseos. Mas nunca la volvimos a ver en la calle.

Un moreno viejo tenía una máscara antigua hecha de cuero curtido. Era una gran máscara; se aproximaba mucho a las que pintara Pancho Fierro. Su dueño vivía en Huaral. Cuantas veces pasábamos por esa localidad visitábamos al propietario y le ofrecíamos por la máscara precios que iban en aumento en cada visita. Nunca quiso desprenderse de la máscara. Nos explicó que había pertenecido a su abuelo y la tenía como un valioso recuerdo de familia. Así perdimos toda esperanza de acceder a su propiedad. No obstante, pasaron los años y tuvimos la oportunidad de servir a un joven moreno. Cuando menos lo esperábamos y menos aún lo pensábamos, éste se presentó para expresar su gratitud por el servicio hecho. Traía consigo un paquete bajo el brazo. Ya para despedirse nos dijo: yo era muchacho cuando usted visitaba a mi padre y le pedía que le vendiera la máscara que él guardaba. Yo escuchaba todo tras la puerta. Nunca lo vi, sólo oía su voz. Ahora le traigo de regalo la máscara que usted tanto deseaba. Mi padre ha fallecido, y yo no tengo el interés que mi padre tenía, pues era un recuerdo de su abuelo. Por su voz, yo me he dado cuenta que usted era aquella persona que rogaba a mi padre para que le vendiera la máscara.



*Máscara de auqui o espíritu de las montañas.
Procede de Tapo, Tarma. Junín.*

La idea del diablo, como espíritu del mal, con poder de tentar a los humanos, la imagen del diablo con cuernos, rabo y oliendo a azufre creo que los indígenas peruanos no la han entendido. Es una representación medieval. Se ve muy bien en la pintura de Giotto: Francisco de Asís arrojando a los demonios de Arezzo. Los frailes doctrineros así como buscaron un Dios creador en el mundo religioso indígena, así mismo buscaron un demonio comparable a Luzbel. Los indígenas no tenían animales con cuernos. Los venados si bien tienen una vistosa cornamenta, no tiene cuernos, como se asegura los tiene el demonio.

AUQUIS

Auqui quiere decir: Señor. También anciano. Las máscaras representan a los espíritus de las montañas. En otros lugares del Perú se les llama *huamani*. Tienen esta misma categoría grandes pampas o rocas de forma extraordinaria. Los *auquis* o los *hamanis* tienen mucho que ver con el agua. En las altas cumbres de la cordillera de los Andes se congregan negras nubes que anuncian lluvias y tempestades. El agua es comparable a la sangre de los humanos. Los cursos de agua subterránea que afloran en las peladas montañas son las venas de los *auquis*. El hombre para entrar en relación con estos altos espíritus debe contar con la ayuda de un especialista y pagar al *huamani* ofrendas a cambio de sus favores. Si el hombre no cumple con estas obligaciones, será castigado por los *auquis*. Los espíritus de la montaña pueden comer su corazón, mientras duerme.

El padre Arriaga, gran extirpador de idolatrías, escribió en su famoso libro *La extirpación de la idolatría en el Perú: A cerros altos y algunas piedras muy grandes adoran y mochan y les lla-*





Danzante de Córdova, Huancavelica, vestido y enmascarado como auqui.

*man con nombres particulares y tienen sobre ellas mil fábulas de conversaciones y metamorfosis y que fueron antes hombres, que se convirtieron en aquellas piedras.*¹³

En veces, los montes entablan entre ellos grandes luchas. Dávila Briceño, que fuera antiguo Corregidor de Huarochirí relata la guerra habida entre una alta y bellísima sierra nevada llamada Pariacaca y otro accidente geográfico llamado Hualallo. Briceño escribe: *tres días con sus noches... peleó el Pariacaca con el Huallalo y lo venció... Haciéndose el Pariacaca la sierra y alto pico de nieve que es hoy, el Hualallo otra sierra de fuego y pelearon; y el Pariacaca echaba tanta agua y granizo que no lo pudo sufrir el Huallalo y así lo venció.*¹⁴

Una acotación más sobre la vida bella y misteriosa de los *auquis*. Suelen tener las altas montañas mujer e hijos. En sus entrañas encierran riquezas, casas y bienes. Muchas de estas historias las relato en *Imagen del Mundo Aborigen*.¹⁵

En Córdoba, Huancavelica, hemos visto una danza de mujeres jóvenes con grandes ramos floridos en lo alto de varas, que portaban en las manos. A modo de guía figuraba un *auqui*, vestido con inmenso poncho color vicuña y una máscara de cuero. En las manos llevaba una sonaja. La figura del *auqui*, envuelto en todo, en el color terroso de su poncho, figuraba verdaderamente una montaña. Las muchachas, que componían una fila, se movían ordenadamente a la voz de la sonaja del *auqui*.

La danza representaba una creencia popular. Los *auquis* son sensibles a la juventud y a la belleza. Las muchachas figuraban *un encanto* del cerro. Los montes pueden encantar a los humanos, hacerlos suyos y tenerlos en el interior de las montañas sin que ellos sufran, antes por el contrario felices por no perder su juventud y frescura.

Las máscaras que personifican a *los auquis*, generalmente ofrecen la imagen de hombres maduros o ancianos, barbados y canos. Las hacen de cueros sin curtir, con su pelambre, que permite a los artesanos figurar cejas espesas, bigotes y barbas. Otras veces utilizan fieltros de viejos sombreros y les añaden grandes narices y barbas postizas.

Algunas danzas en las que aparecen varios *auquis* se les llama *auqui-auqui*, pues una manera de formar el plural es repitiendo el nombre. Es costumbre explicar muchas danzas diciendo que representan españoles en forma de caricatura. Así, los *auquis*, serían viejos señores españoles. La danza de *La chonguinada*, en Junín, se dice caricatura de danza de señores durante el virreinato; facilismo que evita mayores investigaciones. En algunos pocos casos esto es cierto. Sucede así con una máscara de Puno llamada *achachi*, que en aymara quiere decir viejo. En este caso la intención es clara pues el personaje usa una vestimenta de filiación colonial: levita bordada y peluca postiza blanca.

La danza *auqui auqui* se presenta en las fiestas de San Pedro, San Andrés y San Antonio. No se encuentra en fiestas de santas o vírgenes.

Aparentemente representa una danza de viejos. Algunos lucen jorobas. Todos se apoyan en gruesos bastones. Sus movimientos se dan en filas no muy ordenadas. Dos filas que marchan paralelas. El paso de baile es ligero. De vez en cuando se detienen y acusan dolores de lumbago. Se frotan las región lumbar. Luego retoman sus cortos pasitos.

Esta danza ha tenido éxito y ha sido llevada a escenarios y coliseos. Aquí se ha transformado; todo se ha exagerado. La vestimenta que corresponde a un anciano pobre, se ha cambiado. Han aparecido unos buenos pantalones, levitas, chalecos y guantes blan-



Máscara de jija buanca, procede de Huánuco.



*La cofradía, danza de Huánuco.
Representa un conjunto brillante de bailarines ricamente vestidos.*

cos, y sombreros de hojalata de copa alta. La danza ha cambiado de nombre y de intención y se llama *los doctorcitos*.

CHOQUELLA

Es una danza puneña que representa *el chaco*, o cacería de la vicuña. En primer término aparece una fila de mujeres y hombres sosteniendo unas varas reunidas por una cuerda, de la que cuelgan cintas de tela de colores. Esto representa un artefacto para encerrar a las vicuñas en el cerco de cazadores, el cerco formado por las cintas de tela coloreada y los palos que sostienen este espantajo. En el centro una jovencita o un muchacho sostienen una vicuña disecada, manteniéndola en alto. Este personaje representa a la vicuña cercada. El jovencito o la muchacha vicuña debe ser ágil y gracioso. La vicuña asustada corre de aquí para allá, sin poder salir del cerco. Hasta aquí la intención de la danza es diáfana. Nadie usa máscara.

En torno al grupo de cazadores que componen *el chaco*, se ve unos dos o cuatro o seis hombres con ponchos color siena, que llevan prendidos mechones de lana de vicuña. Corren desolados de aquí para allá, pendientes de la suerte de la vicuña presa. Todos enmascarados con máscaras de cuero. Ellos son *auquis* o espíritus de las montañas. Los altos montes son dueños de los animales silvestres: vicuñas y huanacos. Ellos representan el celo vigilante sobre sus animales; temerosos que los hombres en su intento de cazarlos los hagan sufrir vanamente.

MORENO

Son muchas las danzas de máscara en el Perú y Bolivia que se llaman *morenos*, *morenada*, *negrería*, *cofradía*, *rey moreno*,



Negritos de Huánuco.

tundique, pachahuara, negerillos, etc. Todas evocan la época de la esclavitud de la gente morena procedente del África.

La esclavitud fue considerada por los antiguos griegos como algo natural. Los romanos la justificaron con leyes. El Derecho romano y el Código de Justiniano legalizan la situación. La esclavitud también era conocida en la España del siglo XVI. La orden religiosa mercedaria fue creada con el fin de rescatar cautivos en poder de los sarracenos. Cervantes, el genial autor de *Don Quijote de la Mancha*, conoció esta clase de cautiverio.

Rodrigo Contreras, gobernador de Nicaragua, fue autorizado por Cédula especial firmada el 15 de julio de 1534 para importar esclavos blancos, probablemente moros.¹⁶

Hernando Pizarro solicitó al rey dos esclavas blancas para su hermano Francisco y le fueron concedidas en Toledo en 21 de mayo de 1534. De igual modo, Illán Suarez de Carbajal, solicita al Rey dos esclavos blancos, hombre y mujer que dice *ha criado desde niños*. El rey lo concedió Valencia en 28 de setiembre de 1534.¹⁷

Los cedulaarios ofrecen noticias sobre esclavos negros. Riquelme los pidió y la Reyna se los concedió en Toledo en 24 de mayo de 1529. Antonio Navarro pidió dos, la Reyna los concedió en Madrid en 23 de octubre de 1529. Domingo Soraluze pidió dos, se los concedió la Reina en Toledo en 24 de agosto de 1529. Francisco Pizarro solicitó cincuenta que le fueron otorgados en Toledo en 21 de mayo de 1534. etc.

Los esclavos negros no venían de cualquier parte de África. Se escogía zonas periféricas a la costa atlántica. El interior del continente africano representaba un imposible por los costos. Las cédulas de otorgamiento de esclavos dicen que *pueden extraerse de nuestros Reinos o del Reino del Portugal o de las Islas de Cabo Ver-*



El gorrochano, figura que interviene en la danza la cofradía.

de. Los sitios señalados representaban, probablemente, factorías en donde los esclavos ya confinados esperaban al comprador.

Uno de los problemas de este tráfico era la ruta negrera. Si el camino que se tomaba era el más directo: África a Portobelo o África a Cartagena de Indias, todo se abarataba y los riesgos eran menores. España miraba con desconfianza estas rutas cortas, pues se prestaban al contrabando al no tocar Sevilla y aforar cumplidamente lo que se llevaba. El pasar por Sevilla encarecía el viaje y los riesgos de enfermedad y muerte para el cargamento de las piezas de ébano.¹⁸

El P. Las Casas, en el principio de su carrera como defensor de los indios del Nuevo Mundo e impugnador de la política esclavista de la corona, reconoció la necesidad de esclavos negros en las islas para aliviar a los indios del trabajo pesado que los estaba diezmado. Más tarde, se arrepintió y se opuso a la esclavitud tanto de los indios como de los negros.¹⁹

Los negros destinados a Lima, al servicio de las grandes casas, o dedicados a trabajos tales como caleseros, aguateros, vendedores de fruta o tamaleros, etc., formaron agrupaciones, algunas de ellas llamadas *cofradías* que, en buena cuenta, eran sociedades de socorros mutuos. En la ciudad de Huánuco, subsiste un cuerpo de danza de máscaras llamado *cofradía*.²⁰

Al principio los esclavos negros fueron repartidos por todo el país, mas pronto se vio que convenía instalarlos en sitios que guardaran cierta similitud climática con sus suelos de origen. De esos comienzos difíciles quedan en Puno, La Paz (Bolivia), Huancavelica, danzas que llevan nombre de *negritos*, *morenos*, etc. Todas estas danzas de máscara tienen como común denominador un brillante vestuario.

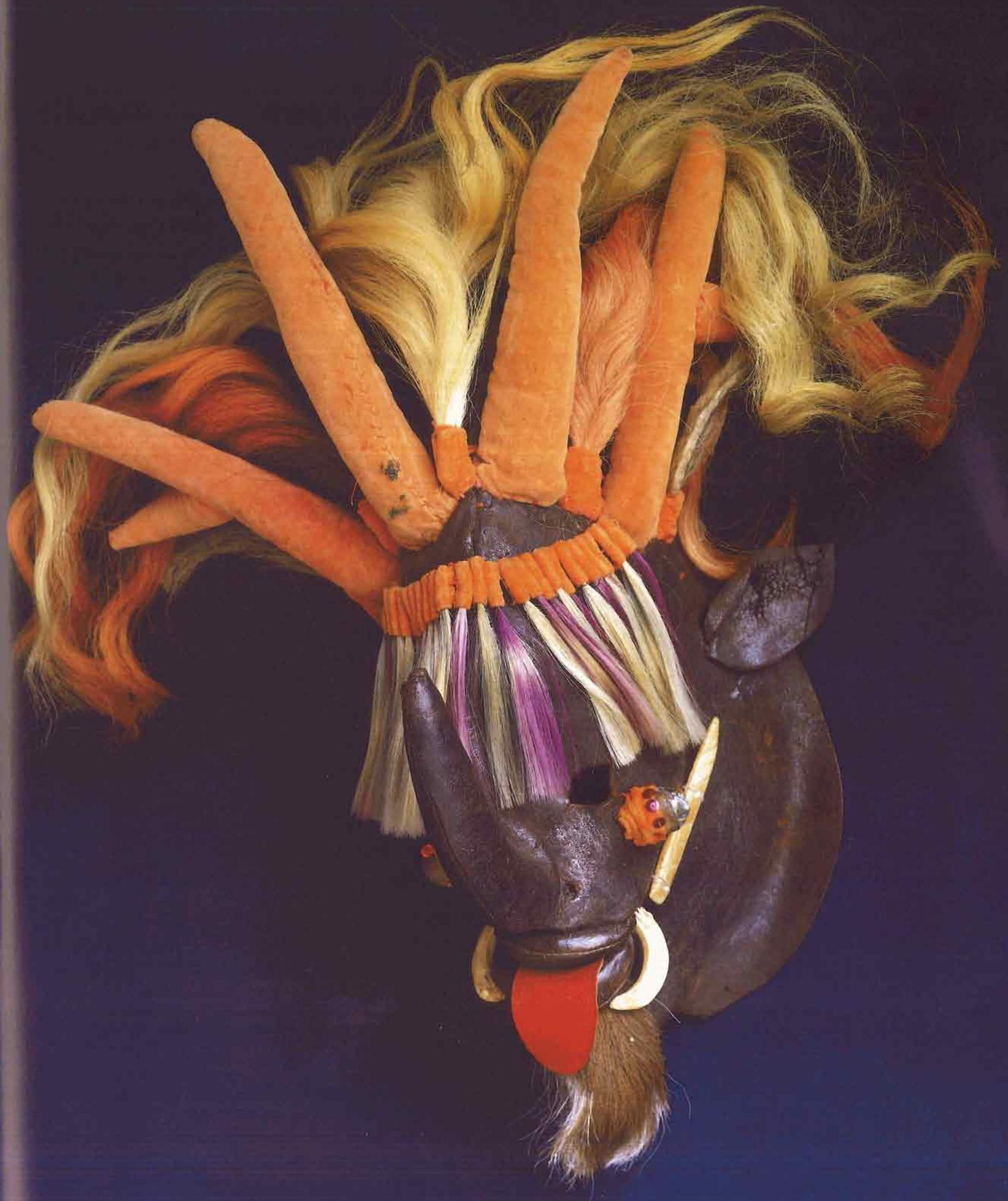
Manuel Atanasio Fuentes, el ilustre polígrafo limeño nos dice en sus *Apuntes Históricos: Las castas principales de los negros que*



*Máscara de yeso policromada.
Procede de Huancané, Puno.*



*Máscara de diablico. Procede de Túcume, Lambayeque.
Está resuelta en latón policromado.*



nos sirven son diez: Terranovas, Locumis, Mandingas, Cambundas, Carabalies, Cangaes, Chalas, Huarochiries, Congos y Mesangas. Sus nombres no son todos derivados precisamente del país originario de cada casta: hay algunos arbitrarios como el de Huarochiries, y otros que vienen por el paraje de sus primeros desembarcos como el de Terranovas. Todas estas castas están sujetas a dos caporales mayores que ellos mismos eligen.²⁰ Este nombre *caporal* se conserva hasta hoy en las filas de los danzantes de *morenos*, *morenada* o *rey moreno*, en Puno. El mismo Fuentes prosigue: *En diferentes calles de la ciudad tienen los negros de quienes tratamos unos cuantos hospicios a los que dan el nombre de cofradías...Todas las paredes de estos cuartos, especialmente los interiores están pintados con unos figurones que representan sus reyes originarios, sus batallas y regocijos.*²¹ En Huánuco el nombre de *cofradía* se conserva en el seno de una agrupación de danzantes llamada *negritos de Huánuco*. Es una danza de máscara. Y en la danza participan otras figuras también de máscara: *el turco, la dama y el gorrochano*.

MASCARAS DE ANIMALES

Muchas danzas populares peruanas tienen como tema los animales: el oso en Puno y Cusco; el cóndor, en Junín; el gavilán en La Libertad; el venado en Ancash, el Til-til en Lambayeque; el Quello - pesco en Puno; el loro en Huamanga; el zorro y cuisho en La Libertad.

Los cóndores aparecen en Jauja, departamento de Junín. No son máscaras. Los personajes que los representan van totalmente envueltos en una especie de traje negro, que se entreabre a la altura del rostro, para poder ver. Sobre sus cabezas, llevan la cabeza del cóndor tallada en madera. Los brazos envueltos por las alas.

178

Diablico, máscara que procede de Chiquián. La máscara contiene una serie de elementos indígenas: rabos de venados, colas de vizcacha, etc.

Máscara de gato. Procede de Puno. Muchos promesantes no pueden alquilar los costosos vestidos de la diablada, otros vestidos los sustituyen. Así aparecen: tigres, esqueletos, etc.



La composición está tan bien pensada y resulta que varios cóndores caminando sobre el suelo, sin gracia alguna, imitan a la perfección a los cóndores en tierra. Cuando los cóndores distinguen a una presa en tierra descienden suave y majestuosamente hasta posarse y plegar sus formidables alas. Es este momento el de su transformación. Se vuelven animales sin porte, caminan dando saltos torpes, dejan de ser lo que son en el aire.

Junto al grupo de cóndores aparece una pastora con su ganado, representado por una oveja de utilería o por dos o tres corderos de verdad. La pastora entra primero a escena y canta acompañada de una *tinya* –tambor pequeño de sonido agudo–. El canto de la pastora es un aviso para otras pastoras de su entorno. Les comunica que ha visto cóndores, que tengan cuidado, en especial con las crías. Luego aparecen los cóndores, desplazándose a saltos, sin gracia, batiendo las alas. Es el momento en que la pastora huye con sus ovejas.

Aún cuando no están enmascarados los personajes, su disfraz hecho con tan poca cosa, cumple a cabalidad la función de la máscara que es la de transformar instantáneamente al que la lleva, en otra persona.

Los gabilanes componen una danza que se baila en Angasmarca, en el departamento de La Libertad. Las máscaras son grandes a modo de cascos, cubren el craneo y la cara. Son tres personas: el gabilán, la gabilana y el gabilancito. La gabilana finge estar clueca y a punto de empollar. Los vestidos no tienen nada de especial, salvo ser de color oscuro. El gabilán con su poncho gris oscuro, desplegado, da vueltas en torno a la hembra.

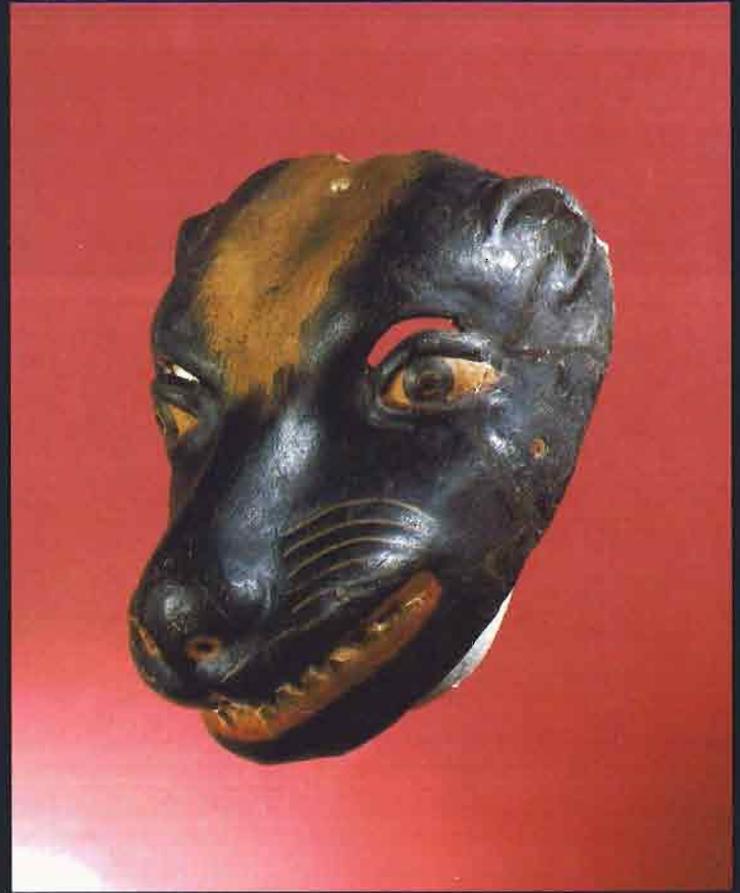
La música está dada por una flauta de pico grande y un tavol o redoblante. La voz del muchacho que tañe el tavol canta:

*Gabilán, gabilán
Caza tu pollo gabilán*





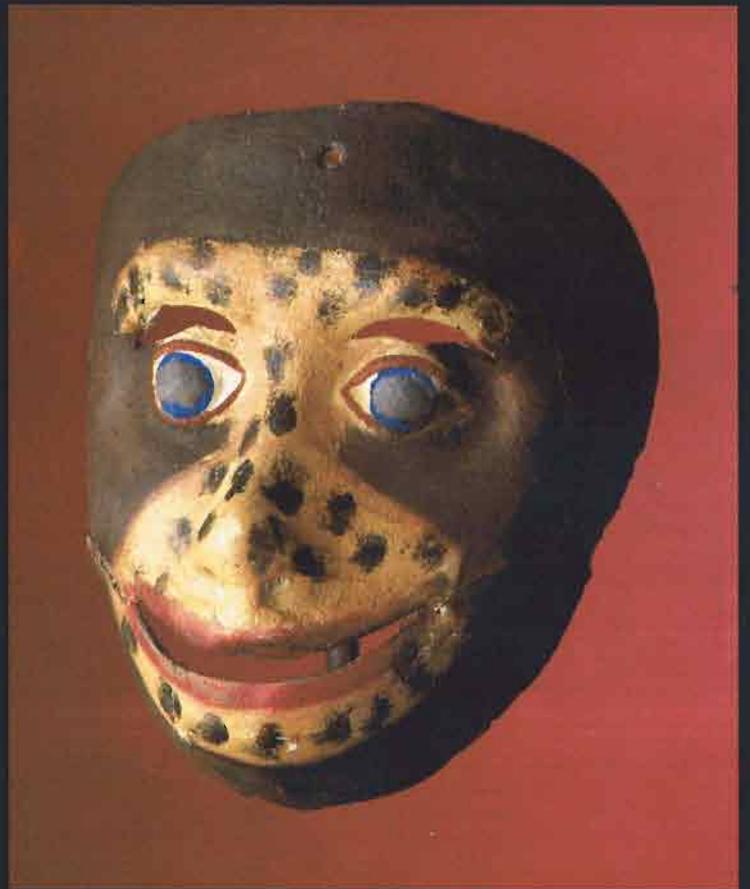
*Máscara de zorro. Procede de Cachicadán,
Santiago de Chuco, La Libertad.
Está realizada en cartón policromado.*



*Máscara de oso. Procede del Cusco.
Es de yeso policromado. El oso es un animal
muy respetado por los indígenas.*



Máscara de gavián de la danza los gabilanes que se baila en las alturas del departamento de La Libertad. Resuelta en tela encolada y policromada.



Máscara de mono. Procede de Puno. Yeso policromado.



Danza de osos, acuarela del siglo XVIII, en Trujillo del Perú.

*Busca a tu presa gavilán
En el monte chico
En el monte grande
Gavilán.*

El gavián alentado por el canto realiza, entre los concurrentes, pequeños hurtos: un bizcocho, un alfajor que ofrece a la gaviñana.

La gaviñana tras dar varias vueltas como borracha se dispone a empollar. Se arregla la falda y busca unas ramitas para hacer su nido.

De pronto sale el gaviñancito que estaba entre los concurrentes, cubierto por un poncho. El niño que lo representa, también de máscara, salta y simula salir del huevo que su mamá empolla.

Ahora los tres, la familia completa: el gavián, la gaviñana y el gaviñancito, se dan una vuelta felices.

De las numerosas danzas y máscaras de pájaros que el Obispo Martínez Compañón dio cuenta al Rey en sus admirables acuarelas, hoy queda muy poco. No obstante la danza de *gallinazos* se puede ver en Namora y la de *buitres* en Matará, ambas en Cajamarca.

OSO

El oso, ucucu o ucumari, es un animal casi mítico dentro del mundo indígena. Lo representa un joven alto y fuerte. Su vestido está hecho de varias maneras. Unas veces son pellejos negros de oveja, otras una especie de poncho o dalmática de tela de lana sobre la cual caen en filas, flecos, que simulan la pelambre del oso. Las máscaras también son de varias clases. Las hay muy hermosas y realistas en Puno. Otras muy simples, tejidas con lana negra, a modo de pasa-montañas en Cusco.

En Puno, los osos, acompañan a *la diablada*. Los vestidos de *la diablada*, bordados con hilos de oro y plata, los hacen muy costosos, incluso su alquiler es elevado. Los que prometen a la Virgen bailar tres años seguidos en su fiesta, hallan estos vestidos fuera de sus posibilidades económicas; entonces, sin faltar a la promesa hecha, bailan vestidos de osos. En los últimos años, se ha visto vestimentas de héroes de cine y de la TV.

En la gran fiesta del Coyllur Riti o Estrella de la nieve, al pie del nevado Ausangate, en el Cusco, a los osos les cumple un papel muy destacado. Danzan incansables toda la noche del gran día y al amanecer suben por las empinadas laderas del bellissimo nevado para traer desde los alto, en sus espaldas, un pedazo de hielo desgajado del glaciar, en donde está encerrada la luz mágica y bondadosa de la estrella de nieve, del Apu Ausangate. Los osos son motivo de leyendas increíbles, de amores de muchachas y osos. En suma, para ser oso en la fiesta se necesita ser joven, apuesto y muy fuerte.

Las aves también son personajes importantes en muchas danzas y lo mismo se puede decir de sus máscaras. En Lampa, Puno, se luce una máscara de color amarillo del qello pesco, una avecita de ese mismo color. En Cachicadán, Santiago de chuco, La Libertad, se puede ver la máscara gris plata del Cuisho, un ave menuda. Y en Huamanga máscaras de loro. Don Joaquín López Antay hacía estas máscaras de badana, forradas por dentro de papel. En Huamanga, con el clima seco, estas delicadas máscaras se conservan bien; en Lima, con la humedad reinante, se hace necesario grandes cuidados.

De Ancash, proceden máscaras hechas de pellejo de la cabeza del venado con su cornamenta. Son muy bellas, puesto que son obra de la naturaleza; el hombre ha puesto muy poco para crearlas.



Danzante con atuendo de oso.



Antigua foto que registra un grupo de llameritos; Lampa, Puno.

Todas estas máscaras de animales y otras muchas más, las de vacas, muy divertidas que salieron de las manos de don Joaquín. Las de toro, graves y fuertes, son salidas de las manos de los artesanos de Huánuco, etc., etc.

Todas ellas y muchas más aparecen ya en el siglo XVIII, en las láminas mandadas hacer por el ya citado Obispo de Trujillo don Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Estas acuarelas, de todo cuanto hubo en el siglo XVIII en su amplia diócesis de Trujillo, fueron hechas para ilustración del Rey Carlos III, en España. En su tiempo, se ve, éstas máscaras y las danzas en que se lucían, fueron muy numerosas. Las máscaras de hoy, son como restos de un gran naufragio.

El P. Joseph de Acosta, en su crónica *Historia Natural y Moral de las Indias* escribe: *Vi también mil diferencias de danzas que imitaban diversos oficios como de ovejeros, labradores, de pescadores, de monteros.*²² Queda de aquel viejo tiempo, algo, en Junín. Allí aún puede verse danza y máscara de pastores llamados *llamish* y también *llama michis*. En Zapallanga, a once kilómetros de Huancayo, con motivo de la fiesta de la Virgen de Cocharcas aparecen estos danzantes. Vestidos con ropa muy gruesa, cestos en las manos y acompañados, a veces, de dos o tres llamitas vivas, danzan una coreografía sin complicaciones. El P. Acosta que vio esto en los primeros años de la conquista española la describe: *con sonido, paso y compás muy espacioso y flemático.*²³

Dentro de los oficios podemos considerar el de tinterillo. En el Cusco los llaman despectivamente *wirataca*. En las danzas su presencia toma el nombre de *scilla*. Está personificado por un hombre vestido de levita con un traje viejo, brillante de tan usado. De allí el nombre de *wirataca*, pues *wira* en quechua quiere decir grasa. Este personaje, en la mano, porta un libro o un manojito de

papeles que representan expedientes, sentencias, etc. Usa tarro de unto. El tinterillo representa para el indígena una lacra y una necesidad. Lo primero por ser un tipo metalizado que exprime a sus clientes con mil argucias. Lo segundo, porque en su desolación el tinterillo representa para el indígena alguien a quien acudir. La máscara retrata bien la primera consideración.

La danza no presenta una, sino varias de estas sanguijuelas que blanden papeles y agitan un libro de leyes sobre las cabezas de sus atribulados clientes.

Dentro de los oficios también cabe mencionar a los enfermeros y aún a los médicos de pueblo, de esos que no se sabe bien si tienen título o no. Esta situación se retrata bien en una danza del Cusco llamada *chuj chuj*, o sea calofrío, temblor, crisis palúdica. Aparece un enfermo con una máscara amarillenta y, tras él, un enfermero con una gran jeringa dispuesto a ponerle un enema. Un doctor que receta y receta una serie de remedios. Cusco, al oriente mira a la selva. De allí sus conocimientos de esta –el paludismo– y otras enfermedades de las florestas, que la imaginación popular gráfica, en son de burla, a través de las danzas y la máscara.

La selva fue conocida pero no dominada por los incas ni por los hispanos. Unos y otros hicieron vanos intentos de conquista y dominación, que a la larga fueron infructuosos.

Los habitantes de la floresta fueron llamados *chunchos*. Varias danzas glosan el tema. Siempre aparecen los chunchos con plumas, flechas, frutos exóticos, etc.

En Paucartambo, Cusco, con motivo de la gran fiesta de la Virgen del Carmen aparecen dos danzas de chunchos. La de *chunchos* y la de *capac chunchos*. Las dos tratan de lo mismo; la segunda se diferencia de la primera ya que es de *chunchos* ricos.

En Puno también hay danza de *chunchos*. Las máscaras presentan el rostro de un hombre herido. La piel del rostro coloreada



El paludismo conocido por los indígenas con el nombre de chuj chujcho se baila en el Cusco con una máscara de color amarillento que alude a la anemia de los enfermos crónicos.

de azul o rojo. Es un ser imaginario, al parecer pocas veces visto. Empero, la máscara tiene belleza.

Como un eco lejano de la guerra con Chile, figura una danza de *chilenos*. Las máscaras de esta danza, naturalmente, están muy teñidas por el sentimiento. Entre las figuras de la danza, aparece *la dama* que marcha del brazo de los *chilenos*. Esta figura, sin duda, señala colaboracionistas con las tropas de ocupación. La danza es propia del Cusco.

En el Cusco, en la fiesta de Paucartambo, dedicada a la Virgen del Carmen, aparece, a caballo, un grupo de danzantes llamados *majeños*. Representan arrieros que viniendo de Majes –Arequipa–, llevan vinos y aguardiente para vender en la fiesta. Las máscaras, hechas por artesanos del mismo Paucartambo, presentan los rostros de los arrieros curtidos por el sol y el viento de los caminos.

Los avelinos, podrían estar incluidos en este sector. Según el pueblo de hoy, representan las huestes derrotadas del ejército peruano, pero rehecho y agrupado por el general Andrés Avelino Cáceres.

El vestido está confeccionado a base de hilachas. Las máscaras son de fieltro, de sombreros viejos. Para nosotros compone un misterio que no hemos podido desentrañar, un determinado momento de su actuación. Y es cuando desatan sus atados y sacan un servicio de plata en miniatura, tazas de té, platos, fuentes, etc. El pueblo explica este hecho de maneras varias. Una, quizá la más repetida, es que guardan lo poco que han podido salvar del pillaje del enemigo.

Hay también una antigua creencia que los muertos en la otra vida son de menor tamaño que los vivos y se sirven de objetos pequeños. A los espíritus que no tienen las mismas necesidades que los seres vivos estas cosas pequeñas les son suficiente. Es un aspecto que merece ser considerado.

CHOCARREROS

Algunas danzas ofrecen figuras que aparentemente no guardan relación con el tema del baile. Son figuras que se mueven a lo gracioso. Se llaman *buatrilas* o *chutos*, en Junín; *cusillos*, en Puno.

Los *buatrilas* se caracterizan por llevar unos zapatos cuyo cuero luce pelambre, de modo tal que al bailar levantan polvo. Las máscaras están hechas de cueros curtidos livianos, generalmente de color blanco, con bigotes y barbadas. El *buatrilas* casi siempre porta un chicote con el que abre campo a los danzantes, asusta a los chicos que se entrometen y cuida el orden del conjunto. Se puede tomar libertades con el público. La máscara le garantiza el anonimato, de modo que puede decir verdades, llamar por su nombre o sus apodos a algunos mirones, etc. El *chuto* tiene parecida misión.

Estos personajes pertenecen a la danza universal. También se hallan en América del Norte, entre los indios Hopi y Zuñi y Pueblo. Al parecer, rompen la tensión que la danza y los enmascarados, a veces, imponen. Produce una apertura graciosa, sin llegar a lo grotesco.

Los *cusillos* son propios de Puno. Son danzantes muy movezcos. En aymara *cusillo* quiere decir mono. La máscara y el vestido no aluden para nada a este gracioso animal. La conducta del *cusillo* sí. Es divertida, rápida, cambiante.

Está vestido con una tela gruesa, trabajada por los mismos campesinos, llamada *jerga*. Es de color gris claro. Ribetes rojos y azules por aquí y allá, dan alegría al vestido. La máscara también de tela gruesa, al igual que el vestido, cubre toda la cabeza. Está coronada por cinco o seis vástagos que terminan en borlas de colores. La nariz respingada. La barbilla con pelambre.



Bailarín con el
atuendo de *cusillo*; Puno.



Máscara de cusillo. La palabra cusillo quiere decir en aimara mono o gracioso.

El cusillo lleva en la mano un chicote, es lo común. De niño hemos podido ver que el *cusillo* no llevaba chicote, sino un muñeco que representaba al... *cusillo* mismo. En la literatura aparece que en tiempos pasados el *cusillo* llevaba en las manos un falo de trapo con el que se permitía muchas libertades.

Sus movimientos son gimnásticos. Nunca se está quieto. Aparece en varias danzas. No tiene preferencia por ninguna. Su rol es animar, ordenar, tener espacio libre; divertir al público.

DANZAS GUERRERAS Y SUS MÁSCARAS

Quedan pocas danzas y máscaras que aluden a un espíritu guerrero. Ellas son *huancos*, en Atavillos, en la sierra de Lima, *jija huancos* en Huánuco y *cachampa*, en Cusco.

En Pirca y Santa Cruz –en Atavillos, serranías de Lima– aparecen estas máscaras. Pintadas de rojo o de negro, pero sin aludir a los negros como tales, muestran un rostro rudo, que enseña amenazadoramente los dientes. La danza entrechoca broqueles y armas, ruido que sirve para acompañar los movimientos del baile. Altos penachos de plumas, otras veces coronas de plumas completan estos atavíos.

En Panao, Huánuco, la danza *jija huanca* o *jija huancos*, tiene máscaras muy interesantes. Ornamentadas con sapos, culebras, lagartijas, pintadas en vivos colores, mostrando colmillos y dientes felínicos, a la manera Chavín, y luciendo en la frente un botón en relieve que también aparece en la iconografía Paco pampa. Si a estas máscaras, con ornamentos tan indígenas, se les pusiera cuernos tomarían la apariencia de máscaras demoníacas, semejantes a las de *la diablada*, en particular a las máscaras antiguas, ya que las modernas tienen una evidente influencia asiática, tibetana.

La danza *cachampa* del Cusco, con una música bella y movimientos también impresionantes, tiene por el contrario una máscara poco convincente.

MÁSCARAS DE LA SELVA

Esta región del Perú, tan bella y misteriosa, es aún poca conocida. La lejanía, el difícil acceso a las etnias, y los tiempos de violencia que corren actualmente en la zona, la hacen aún más distante de nosotros.

Un último viaje en hidroavión en compañía con miembros de Instituto Lingüístico de Verano, ILV, sobrevolando el río Urubamba y descendiendo a lo largo de él, en busca de túnicas en la etnia Piro, nos llenó de tristeza. Si bien las gentes no están físicamente mal, su patrimonio cultural está muy deteriorado. No vimos nada de lo que, años atrás, nos impresionó tanto. Vestidos, adornos, menaje de cocina, techos de sus viviendas, etc. todo ha cambiado. La calamina comienza a hacer su aparición, el vestido ha sido sustituido por las consabidas camisetas, polo y shorts y las mujeres usan batas confeccionadas al por mayor, que ofrecen los regatones, mercachifles que recorren con sus mercancías los principales ríos.

Naturalmente, las máscaras han desaparecido en esta etnia. La que en este trabajo se presenta, data de treinta años atrás.

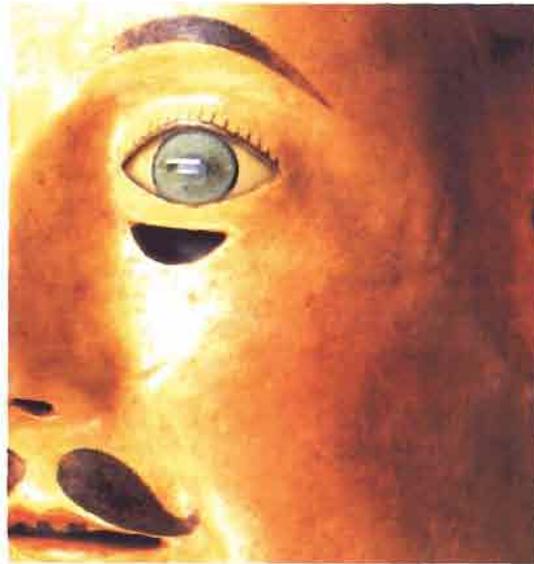
NOTAS

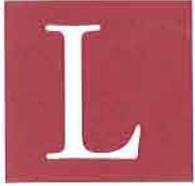
- 1 Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *Trujillo del Perú*, Tomo II, P. E143.
- 2 Simón Ayanque (Esteban de Terralla y Landa), *Lima por dentro y por fuera. / En consejos económicos, saludables, políticos y morales que dá un amigo a otro con motivo de querer dexar la Ciudad de México para pasar a la de Lima. / La da a luz Simón Ayanque / Para escarmiento de algunos, y entretenimiento de todos.* Madrid 1798, Imprenta de Villalpando, pgs. 139 y 192.

- 3 Simón Ayanque (Esteban de Terralla y Landa), *ibid.*
- 4 Simón Ayanque (Esteban de Terralla y Landa), *ibid.*
- 5 Estebán de Terralla y Landa, El Sol en el medio día: Año feliz y júbilo particular con que la Nación India de esta muy noble Ciudad de Lima solemnizó la Exaltación al Trono de Nuestro Augustísimo Monarca el Señor Don Carlos IV, Madrid, 1790. En coreografía colonial, de Arturo Jiménez Borja, *Mar del Sur* N° 8, 1949, pg. 17.
- 6 Ismael Portal, *Cuernos históricos*, Lima, 1899, Imp. Librería Gil pgs. 112, 113 y Tercer Listín: Tarde Quinta.
- 7 Baltasar Jaime Martínez Compañón, *ibid.* Tomo II, p. E144.
- 8 Arturo Jimenez Borja, Coreografía colonia. En *Mar del Sur* N° 8, 1949, p. 17.
- 9 Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas Completas*, Madrid, Aguilar S.A. 1964.
- 10 Baltasar Jaime Martínez Compañón, *ibid.* p. E145
- 11 María Julia Fortun, *La danza de Los Diablos*. La Paz. Bolivia, 1961.
- 12 Manuel Cisneros Sánchez. *Pancho Fierro y Lima*, Seix Barral, 1971.
- 13 P. Josep Arriaga, *Extripación de la idolatría del Perú*. Madrid 1968. Biblioteca de Autores Españoles. Crónicas primitivas de interés indígena. Edición y estudio de Francisco Esteve Barba, p. 213.
- 14 Dávila Briceño, en *Relaciones Geográficas de Indias*, de Marco Jiménez de la Espada, Madrid.
- 15 Arturo Jiménez Borja, *Imágenes del mundo aborígen*, Lima 1973.
- 16 Roberto Mac Lean Estenós, *Negros en el Nuevo Mundo*, Lima 1948, Edt. PTCM.
- 17 Raúl Porras Barrenechea, *Cedulario Peruano*. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima 1948.
- 18 Germán Peralta, *Las rutas negreras*, Lima 1979.
- 19 Lewis Hanke, *Estudios sobre Bartolomé de Las Casas y sobre la lucha por la justicia en la conquista española de América*, Caracas 1968.
- 20 Rosa Alarco, *Danza de Los negritos de Huánuco*, en Revista San Marcos N° 13, Lima 1975.
- 21 Manuel Atanasio Fuentes, *Apuntes históricos*, París 1867.
- 22 P. Joseph Acosta, *Historia Natural y Moral de Indias*. Madrid, España, 1954.
- 23 P. Joseph Acosta, *ibid.*

Capítulo VIII

**EN BUSCA
DE LAS MÁSCARAS**





Las máscaras en los museos o en las tiendas, en donde se ofrecen en venta, aparecen en medio de una atmósfera irreal. Están desgajadas de su contexto y puestas en vitrinas han perdido mucho de su poder. Los brillantes vestidos están ausentes, falta la música, los cohetes, el bullicio, el gentío, el sol. Falta la fiesta. Así, solitarias, están indefensas y mudas, ante la mirada crítica de los curadores de museos, de los coleccionistas y de los visitantes. Faltas de todo apoyo y de información es difícil reanimarlas y por lo tanto, ellas, las máscaras, no pueden ofrecer una imagen fresca, coloreada, con relieve. Por eso aquí se señala estas dificultades a fin de disimular lo enteco del relato ya que vamos en busca de ellas: las máscaras.

En La Paz –Bolivia–, donde viví de niño, pude ver muchas máscaras indígenas. Si bien nació en Tacna mis padres a fin de que tuviera una buena educación me enviaron al Colegio Jesuita de San Calixto; también porque por aquellos años Tacna estaba en poder de las tropas de ocupación chilena y la educación se hallaba intervenida. Es así que en el Alto Perú viví en casa de una hermana de mi madre rodeado de primas y primos de parecida edad a la mía.

Tenía un aya de origen aymara que me enseñó a hablar en su lengua. Era un aprendizaje secreto. Mi tía no debía saberlo. Todas las señoras, en ese tiempo, debían hablar aymara para entenderse con los proveedores y la servidumbre. Esta aproximación era utilitaria, creada por la necesidad y no dictada por el sentimiento. No estaba en los programas de mi formación tan extraña lengua.



Máscara que lleva el arcángel San Miguel en la danza la diablada, en Puno.

Mi aya las veces que salíamos de casa me llevaba a la suya y me hacía comidas especiales *para que tu lengua se ablande y aprendas pronto el aymara*, me decía. Así, esta amorosa mujer, me aproximó, en una edad ideal, al extraordinario mundo indígena de entonces.

En mi Colegio se hacían excursiones a los pueblitos de los alrededores de La Paz, buscando los tiempos de fiesta. Es así que pude ver muchas fiestas indígenas, gusté de su música y como todo muchacho hasta aprendí a bailar.

Con mi aya hacía escapatorias al barrio de San Pedro y a otras calles próximas. Desde esas alturas de La Paz se domina la cristalina belleza del Illimani y la majestad inigualada del Illampu. Una vez ganado ese nivel se extiende un barrio maravilloso de calles y calles cuajadas de talleres de vestidos bordados con hilos de oro y plata, máscaras, instrumentos musicales. No se terminaba nunca de ver. Calles llenas de gente que alquilaban trajes y máscaras y todo cuanto se necesitaba para una fiesta. Calles llenas de vendedores de yerbas medicinales, ciegos haciendo música, vendedores de *llauchas* y *sarnayuyas*. Desde esas calles increíbles se podía contemplar la belleza de los nevados menores y la ciudad de La Paz, en el fondo, en una verde quebrada.

Ya mayor, en Lima, por años y años no vi máscaras ni fiestas. Había coliseos en donde se hacía música, más todo eso era falso y feo. Añoraba la aproximación que tuve de muchacho con ese lejano mundo y pensé, a la postre, que lo había perdido para siempre.

Siendo profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú, por ese entonces en la Plaza Francia, fui amigo de Javier Pulgar Vidal. Con él y con el poeta José Alfredo Hernández y el entonces ingeniero Gerardo Alarco fuimos de paseo a Huánuco, en unas cortas vacaciones de julio.

Aún recuerdo como si fuera ayer ese viaje. Al cruzar la cordillera de La Viuda, por una abra alta, de un aire muy delgado, el ingeniero Alarco nos dijo: Ahora que estamos tan cerca del cielo, vamos a saludar a la Virgen María con las palabras de La Salve.

En voz alta todos desgranamos las bellas palabras de la oración. Fue un momento iluminado. Dónde íbamos a pensar que estábamos, no con el ingeniero Alarco, sino con el Padre Gerardo Alarco, ya tocado por la gracia de Dios.

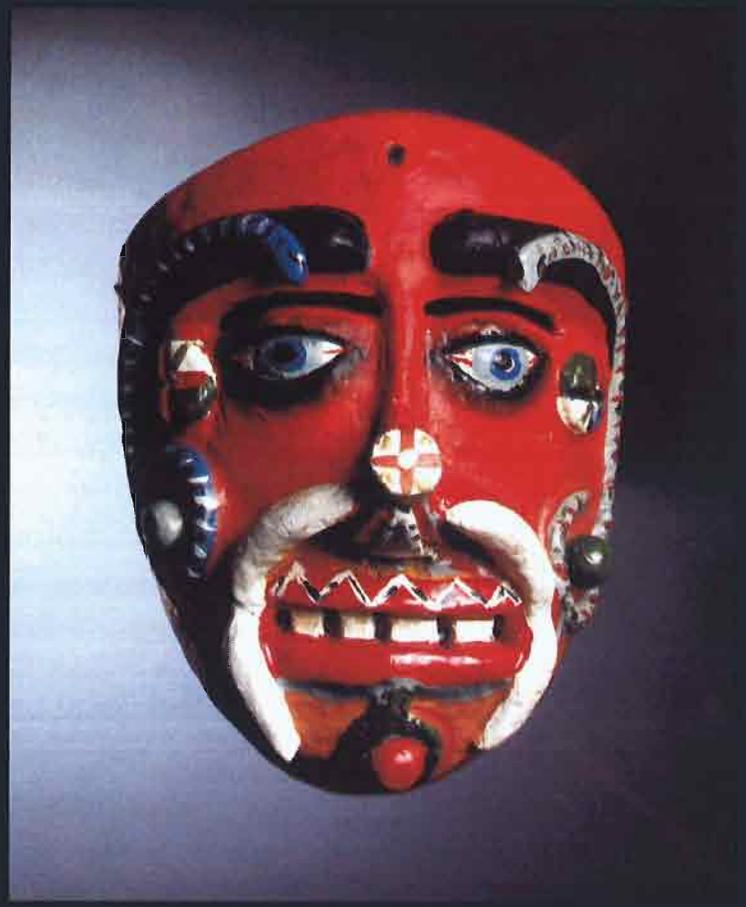
Llegamos a Huánuco de noche, tras un largo viaje. Apenas vislumbramos la quieta ciudad, pues todos estábamos cansados.

Al día siguiente, con un cielo de azul purísimo, y saliendo casi de nuestros pies los altos montes rojizos que rodean a la ciudad. Apenas salimos a la calle, nos envolvió un bullicio de cascabeles y arpas e innumerables conjuntos de danzantes y máscaras como hacía años no veía: *jija huanca*, *caballo danza*, *arpa danza*, etc.

Estos conjuntos venían de distritos y estancias lejanas. Traían a la ciudad la alegría de su música y el color de sus vestidos y máscaras. La primera autoridad política del departamento los congregaba con motivo de las fiestas patrias. Después de esta jubilosa experiencia, nunca más las volví a ver en Huánuco no obstante que, sólo por verlas, volví varias veces.

Por aquellos años estaba en Huánuco Esteban Pavletich, que había sido secretario de Sandino, en Nicaragua. Fuimos a visitarlo. Era un hombre joven, alto, culto. Al tener conocimiento de mi interés por las máscaras me regaló una de la danza *jija huanca*. Fue la piedra basal de mi colección.

Por aquellos años yo no conocía el Cusco ni el lago Titicaca. Llegado el tiempo de vacaciones emprendí viaje. El Cusco es conmovedor. Es estar en primera fila de un grandioso teatro en donde tantas cosas han sucedido. El sol que me alumbraba era el mismo



Máscaras de baile jija blanca, que recoge muchos elementos religiosos de la antigüedad: colmillos, serpientes, sapos, lagartijas, etc. Procede de Huánuco.

que vieron y alabaron los reyes Incas. La misma luna que iluminaba pálidamente de noche la ciudad, era la misma Quilla que tenía plateada capilla en el Coricanacha. Todo era sorprendente.

Visité los distintos barrios, de la mano de los cronistas, reconociendo las huellas de los siglos pasados. San Blas y sus artesanos que por aquellos días no concedían tanto tiempo ni dedicación a los turistas.

En algunas pequeñas y oscuras tiendas de los portales de la Plaza Mayor, que por ese entonces subsistían, y que vendían pan, velas, fósforos, etc. vi algunas viejas máscaras. Allí me informaron qué procedían de Paucartambo. Era pues necesario ir allí, al encuentro de ellas. En Paucartambo no había hoteles. Fui huésped en la casa de un alumno mío. La ciudad contaba con varios artesanos dedicados por completo a la labor de hacer máscaras. Mi alumno, en cuya casa me hospedaba, me regaló dos máscaras antiguas; muy interesantes. Así mi colección fue en aumento.

En ese tiempo no pude asistir a la fiesta de la Virgen del Carmen. La vi mucho después, en viaje más acomodado. Conocí el templo donde moraba la Virgen, las calles por donde pasaba la procesión hasta el hermoso puente de Carlos III, en donde la Virgen daba su postrera mirada sobre las aguas del río, para volver a recogerse en su casa.

Puno fue mi siguiente periplo. Desde el puerto de Puno hasta Yunguyo. Sentía en el aire los días de mi niñez; los sentía cerca. Mi meta era Copacabana. Tenía una recomendación para el Padre Guardián de la comunidad franciscana, que tenía a su cuidado la Virgen Candelaria, esculpida con profunda piedad por el indio noble Titu Yupanqui.

En Puno, por aquellos años, no vi talleres de mascareros ni de bordadores de vestidos. Puno se surtía de La Paz. Igual hacían Cochabamba y Oruro, en Bolivia.

Las Candelarias de Copacabana y Puno son muy diferentes. La boliviana es hierática, frontal, de rasgos y color indios. La de Puno es una linda Señora, rosado claro, con rasgos hispanos. Mas las dos, por igual, al llegar su fiesta mueven en torno un torbellino de danzantes, músicos y promesantes.

Mi viaje hasta Yunguyo me permitió conocer templos, unos en pie otros casi en ruinas. Templos de Juli, Chucuito, Pomata que hablan de tiempos idos, de indios ricos en rebaños de camélidos que levantaron tanta gloria, y que pese a los siglos y abandono, aún se les puede ver.

A Yunguyo llegue al atardecer. Encontré una mala posada. No podía trasladarme a Copacabana hasta dentro de tres días por falta de movilidad. Tres días de espera, aún en ese tiempo, era mucho. Decidí seguir el viaje a pie. Eran once kilómetros de noche. Tomé un guía para que me llevara la maleta y partí.

No bien tomamos altura, desde allí se veían las luces del pueblo. Mi guía, un muchacho de uno quince años, se sentó sobre la maleta y me dijo solemnemente: *estoy con soroche*.

Era noche y camino desconocido. Once kilómetros por recorrer. No dudé, tomé mi maleta y seguí camino adelante. Mi guía me seguía cansino, sin decir palabra. Así llegamos a Copacabana; eran las nueve y media de la noche. Al día siguiente mi acompañante me pidió su paga por acompañarme.

Llegué al convento en el momento en que justo y tras las últimas oraciones de la noche la comunidad se retiraba a sus celdas. En el claustro alto el Padre Guardián, botella en mano, repartía a sus frailes vasitos de aguardiente. Esto me causó muy mala impresión. Me dieron una celda y cansado como estaba dormí bien.

Al día siguiente oímos misa y luego tomamos desayuno. Antes de dispersarnos, cada cual a sus ocupaciones, el Padre Guardián repitió la escena de la noche anterior.

A media mañana estaba atérico de frío. Contrito de mis malos pensamientos, toqué la puerta de la oficina del Padre Guardián y pedí humildemente se me permitiera besar la botella de aguardiente. Me di cuenta entonces que era una apremiante necesidad climática.

Saciada mi curiosidad conventual, pues incluso subí a las cúpulas desde donde se dominaba un paisaje impresionante del lago, playas, islas, aldeas, etc., comencé a explorar fuera del convento. Así di con los talleres de unos artesanos bondadosos, que hacían máscaras. Me permitieron ver sus moldes, aún los más antiguos; ver sus útiles de trabajo; interrogarlos y hacer todo cuanto les pedí. Fueron unos días felices en que me inicié como aprendiz de brujo.

Estando tan cerca de La Paz, hubiera sido temeridad grande no volver a ver caminos y veredas por donde caminé de niño y de muchacho y que ahora lo hacía más serenamente. Qué sería de mi aya, me pregunté muchas veces. Visité mi Colegio, que ya se tenía planeado trasladar fuera de la ciudad.

Recorrí las altas calles, desde donde se divisa la blancura de los nevados y la ciudad toda. Qué emoción volver a ver los ponchos de pieles de tigre, a los vestidos bordados, los plumajes de suri. Ya se comenzaba a pedir precios en dólares.

Bolivia fue el Alto Perú. La meseta del Collao nos lleva del Perú a Bolivia sin que nos demos cuenta, como una hormiga que viaja sobre una mesa. No se advierte diferencias geográficas. Los mismos rostros. Todo igual.

Entablar relación con los comerciantes que estaban al frente de tanta tienda no era nada fácil. Siempre atareados, apreciaban el valor del tiempo. Debí buscar los talleres que surtían las tiendas. No fue difícil. Caminando se llega a Roma y Roma me estaba esperando. La Paz representa el foco artesanal de Bolivia: Oruro, Potosí





Bailarines con grandes e impresionantes ponchos de pieles de felinos. Puno.

y Cochabamba, se surtían de este material. Puno también lo hacía. En la actualidad se ha independizado parcialmente. No obstante, aún contrata bandas de música de Bolivia. Durante unos días tomé apuntes, conversé, volví a ver moldes, tachos de pintura, todo. Los bordadores son casi conservadores, repiten viejos modelos. Los mascareros son más innovadores.

Volví a Lima. De pronto, tuve noticia de un gran espectáculo en la Plaza de Acho: *moros y cristianos*. Los cristianos a caballo. Los moros con argelinas y cascos dorados. Embajadores, príncipes, paladines. Un mundo de gente en la arena de la plaza. Venía este espectáculo del llamado Sur Chico. Tenía de ambas partes parlamentos. No pude tener acceso al cuaderno en donde los conservaban escritos.

Moros y cristianos puede proceder del recuerdo lejano de las luchas de la reconquista de la península hispánica invadida por los moros. Puede proceder también de algo más lejano: la *Canción de Rolando*, gran poema medieval que narra la determinación de Carlo Magno de acabar con la progresiva invasión mora a Europa. Entre las láminas mandadas hacer por el Obispo Martínez Compañón y Bujanda, en el siglo XVIII, como ya lo hemos registrado hay una titulada *Los doce pares de Francia*.

Vi también en la Plaza de Acho la danza peruano-boliviana *la diablada*. Esta danza antiguamente con parlamentos, debió proceder de otra en la que aparecen los siete pecados capitales representados por siete demonios y un ángel; sin duda el arcángel San Miguel que derrota y humilla a los demonios. Esta danza también aparece en el Perú y la registra, igualmente, Martínez Compañón. En la acuarela se ve siete demonios que rodean a un ángel. Uno de los demonios tañe una quijada de burro y otro una cajita de madera, tal como hasta el presente se puede ver en la danza *son de los diablos*, en Lima.



Máscara de diablo. Procede de Cajabamba, Cajamarca. Resuella en tela encolada y policromada.

*Máscara de auqui o espíritu
de las montañas. Procede de Huari,
Ancash.*



En el espectáculo de Acho se presentaron varios ángeles, una grandiosa legión de demonios, sin contar otras figuras. Este exagerado engrandecimiento, en una danza que tuvo reparto fijo se ve hoy en Puno y Oruro, Bolivia. Se explica por la transformación de un acto devoto en espectáculo. Es decir el tránsito de lo sagrado a lo profano.

Por este tiempo fui a Pirca, en la serranía limeña, sobre la cuenca del río Chancay. Pirca está en la cumbre de un monte, como estuvieron en la antigüedad muchos pueblos prehispánicos. Desde los bajíos no se ve nada de lo que pasa en la altura; uno se imagina que arriba no pasa nada. La sorpresa es grande al ver pueblos, templos, cochas, caminos, etc. Pirca estuvo comprendida en un reparto de tierras llamado Atavillos que perteneció a Francisco Pizarro.

Fui invitado a Pirca por un alumno mío del curso de Antropología de la Universidad Católica. Mi interés en viajar allí fue por las noticias que tuve de máscaras de una danza llamada *huancos*. No encontré máscaras en Pirca, pero las hallé en Santa Cruz, otro pueblo próximo. No vi la danza, pero sí los vestidos y plumajes que usan y me traje a Lima una máscara. En cuanto a la danza, se baila entrechocando broqueles, entre dos bandos, como se baila en Huánuco *jija huanca*. La máscara, pintada toda de rojo, representa un rostro fiero, ariscado.

Otro viaje en Lima, fue a Huaral, donde otro alumno y bondadoso amigo, Hermógenes Colán Secas me invitó. En Huaral se bailó tiempo atrás un baile llamado *parlampanes*. Mis investigaciones hasta ese momento habían sido infructuosas. Entre las acuarelas del Obispo Martínez Compañón y Bujanda, figura la *danza de parlamapanes*, mas como no existe texto que acompañe a los dibujos, resultó muy difícil saber cómo fue el desarrollo del baile y sus máscaras.

En Huaral, gracias a Hermógenes Colán pude tener una máscara de *Parlampán* y lo que es más valioso, una buena información de la danza que se bailó allí, que fue suspendida por causar mucho bullicio y alboroto.

Con el gran poeta José Alfredo Hernández realicé un viaje a Cajamarca. El sitio tenía para mi una atracción enorme. Fue allí donde el príncipe Atahualpa halló prisión y muerte. Con los cronistas en la mano Cajamarca cobraba nueva vida. Una tarde estando descansando en el hotelito que nos acogió oí unos gritos y llantos que venían de la calle. Me asomé al balcón y me encontré con una larga procesión de mujeres gimiendo. Bajé de inmediato y me sumé al cortejo. Era un lamento público en recuerdo de los pasos de un muerto. Volví conmovido a mi posada a releer las páginas que casi sabía de memoria. A la muerte de Atahualpa las mujeres de su harem lo lloraron públicamente y caminaron gimiendo por todos los sitios por los que él anduvo.

En Cajamarca vié la campiña y alrededores. Tuve en mis manos bellas máscaras tras subir y bajar cerros. No pude adquirirlas por encontrar las casas al cuidado de niños y los padres ausentes trabajando en las chacras. En ese peregrinaje llegué hasta San Marcos, como Tántalo, viendo el agua pero sin poder beberla. Ya en la escalerilla del avión, de regreso a Lima, un amigo me entregó una máscara de lana negra de un personaje que acompaña a los danzantes llamados *chunchos*.

Huancayo, cada vez más cerca de Lima, lo visité infinidad de veces. Su feria dominical y la belleza deslumbrante de su valle lleno de retama y eucaliptos siempre me volvía a atraer. Así estuve en Zapallanga, en la fiesta de la Virgen de Cocharcas, y vi los bellos cotones bordados de la *negrería* y máscaras de *negros*, *huantrilas*, *pacha huara*, *avelinos* y *chutos*. Vi también en otras

fechas *buaconadas* y *tunantadas*, chalecos bordados de *buaillas* y polainas igualmente bordadas de *jija*. En suma, Huancayo, poco a poco, se va transformando en un barrio más de Lima, tan cerca está ya, y la ciudad y sus gentes perdiendo personalidad y color local.

Huancayo está ligado al recuerdo de Sergio Quijada Jara, amigo enterado y bondadoso.

La cerámica Moche ejerció en mí siempre una atracción grande. Por ello visité Trujillo muchas veces. El valle de Moche está ligado al recuerdo de José Eulogio Garrido. El me mostró con afecto y paciencia los grandes monumentos del pasado prehispánico. El señorío arquitectónico de la ciudad, en fin todo. También está ligado al recuerdo de ese gran señor que fue don Rafael Larco Hoyle y sus hermanos Constante y Javier. Ellos representan un profundo amor por los bienes culturales del Perú, cuya continuidad mantiene hoy Chabuca Larco de Alvarez Calderón.

Con Santiago Verau Kimper, visité Cajabamba y encontré las máscaras de *diablos*. Unos demonios rosado, lucios y pulidos.

Visité, igualmente, Santiago de Chuco y Cahicadán y pude recoger máscaras de *payos*, *Ccuishos*, venados, zorros y loros.

Cuando terminé mi educación primaria, mis padres por ese entonces instalados en Piura, me llevaron a su lado. Continué mis estudios en San Miguel. Así conocí Catacaos, Tacalá, Narihualá, Colán y Payta y hasta Huancabamba, Sondor y Sondorillo.

En la ciudad de Piura, durante la fiesta de la Virgen del Carmen vi bailar *diablicos*. Las máscaras las volví a ver en Huancabamba. Son de hojalata. En Payta, en la fiesta de la Virgen de Las Mercedes pude ver *los cautivos*, ahora sin máscara; me informaron que antes las llevaban.

En Sondor y Sondorillo vi telas teñidas con la técnica de *plange*, y quedé impresionado de cómo el pueblo conserva viejas técnicas prehispánicas.

Visitando la caleta de Sta. Rosa, en Lambayeque, en compañía del antropólogo James Vreeland vi en el pequeño templo una banca con un grabado que decía: *Recuerdo de los doce pares de Francia*. Preguntando al respecto me dijeron que la danza vino de Sechura, desde donde un maestro de danza la trajo. En Sechura nadie me dio razón de la danza, pero me dieron la pista de Narihualá. Allí pude admirar un desfile de Reyes Magos de una belleza y majestad medieval. Me dijeron que, efectivamente, allí se conservaba la danza de *los doce pares de Francia* y que existían cuadernos con los parlamentos. No me fue posible verlos.

En Lambayeque tuve contacto con el maestro de música Rafael N. Quesquen quien me dio por escrito la música de la danza *los til til* y una máscara, quizá, la última, pues la danza hace ya mucho tiempo que no se baila.

En Túcume, Lambayeque, pude ver antiguas máscaras de la danza *diablicos*. Sus dueños no quisieron desprenderse de ellas. Como fui en compañía del Prefecto del departamento, su autoridad me sirvió de mucho. Así adquirí máscaras antiguas y otras modernas.

No quiero aburrir con más recuerdos de mis andanzas tras las máscaras. Máscaras aún las hay y no son difíciles de adquirir. Considero importante la información sobre ellas. También ver los vestidos. Oír la música y, de ser posible, tener contacto con los maestros de danza.

Máscaras las hay en las tiendas, para turistas. Son mandadas hacer exprofeso al gusto del cliente. Son mudas y muchas veces falsas.

La información, aún cuando no sea mucha, siempre es muy valiosa, como los eslabones de una cadena, ella va completando la imagen.



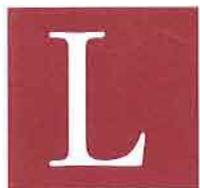
Diablico de Huancabamba, Piura.

A través de las máscaras he conocido mucha gente de la cual guardo el recuerdo. Sitios maravillosos, viajes increíbles, en tiempos de lluvia, salvando torrenteras y lodazales. A veces tras tantas dificultades no se halla nada. Otras veces, como Moisés, sólo se puede ver, de lejos, la tierra prometida. Otras veces nos llegan de la mano de amigos bondadosos. Son estos objetos, como parte de un gran naufragio. Como monedas de oro, sueltas de un galeón hundido hace ya mucho tiempo.

Capítulo IX

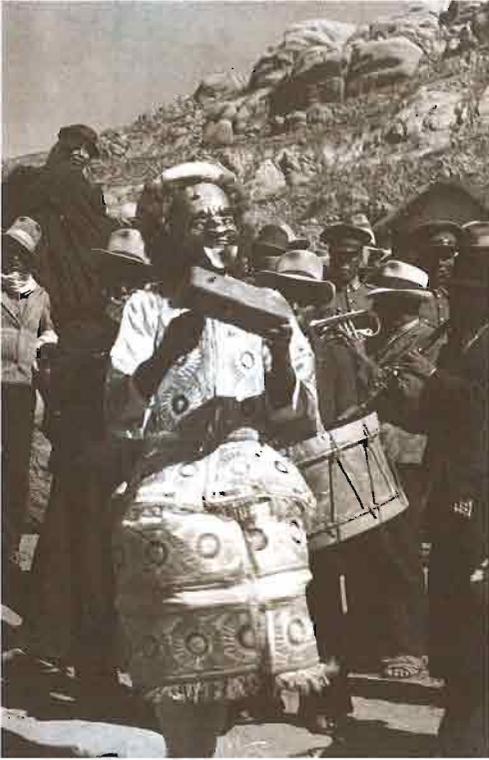
COLOFÓN





Las máscaras aparecen juntamente con la danzas populares. Son acompañamiento obligado unas y otras de ceremonias, procesiones, saludos en el interior del templo, actos de veneración, despedidas, etc. Son gestos tradicionales de gran antigüedad. Algunos de ellos prehispánicos, acomodados a los nuevos tiempos. Representan la preservación de melodías, máscaras y aún vestidos que la cultura popular conserva y que gracias a estos acontecimientos, fechas y conmemoraciones religiosas, sobreviven. Es un viejo patrimonio salvado gracias al sentimiento de unos pocos.

Las máscaras, como vestidos, música y movimientos de las danzas, afirman la identidad cultural de la comunidad. Es un arte creado por el pueblo y al servicio de sus creencias. Al oír una melodía tradicional o ver una máscara nadie se pregunta quién creó la melodía o labró la máscara. Todos reconocen rápidamente la procedencia del canto y la forma de la máscara. Esa música es de Yauyos, dicen. Esa máscara es de *la chonguinada* de Huancayo. Son creaciones anónimas. Recién en los últimos tiempos se van distinguiendo autores de páginas musicales o talleres famosos de máscaras o bordados. Así, esta cultura popular es un poderoso factor aglutinante. Cada fiesta patronal representa cargos, dignidades, obligaciones. Los músicos que se contratan deben ensayar, considerando las danzas típicas del lugar. Los bailarines también tendrán semanas de ensayos. Los trajes se reparan y se limpian; las máscaras se les adereza y compone. En suma todo un pueblo, una inmensa comunidad se agita, prepara y espera las danzas, las co-



Bailarines de la morenada, Puno.

midas, y chichas de diversas clases que con el debido tiempo se preparan. Todas las edades toman parte: los niños juntan chamiza y leña; las niñas, flores; las dignidades: mayordomos, mayoresales, alferoces y amigos, reunirán bienes que se consumirán durante las fiestas. Un mayordomo contratará los fuegos artificiales; otro traerá al cura; otro, a los músicos. Las señoras, como un colmenar agitado, preparan los potajes diversos que se ofrecerán en la solemnidad.

Esta cultura popular, en cierta forma, se contrapone a la cultura oficial. En esta última, cualquier día, cualquier oportunidad puede ser motivo para la fiesta, la música o la comilona. En el pueblo, una fecha es largamente esperada. Es una fecha única que conmueve a todos, que rompe la monotonía del tiempo de labores; que quiebra la frugalidad. Cuando llega, todo será de otro modo. Se instaurará un tiempo de abundancia, de holganza, de música, de danza y las máscaras que duermen un año colgadas de los techos, o en las paredes de las estancias, volverán a revivir, a moverse, como presencias sobrenaturales.

El mundo indígena extrae materiales para las máscaras de su propio entorno. Sombreros viejos de fieltro, totuma (*creencia cuyate*) mates (*lagenaria siceraraia*), hojalata, cueros curtidos y sin curtir, madera, en especial la liviana madera del maguey (agave americano), etc. La expresión de las máscaras generalmente es severa, adusta. A veces los ojos son azules. Otras, las máscaras registran la fisonomía de la gente de color.

Son muchas las danzas llamadas *negritos*, *tundique*, *morenos*, *morenada*, etc. Estas máscaras de consiguiente, son de color negro. Los indígenas se daban ceremonialmente color a la cara. Algunas máscaras de color negro no representan gente de color sino rostros pintados, según la ceremonia que se estaba representando.



Máscara de moreno.

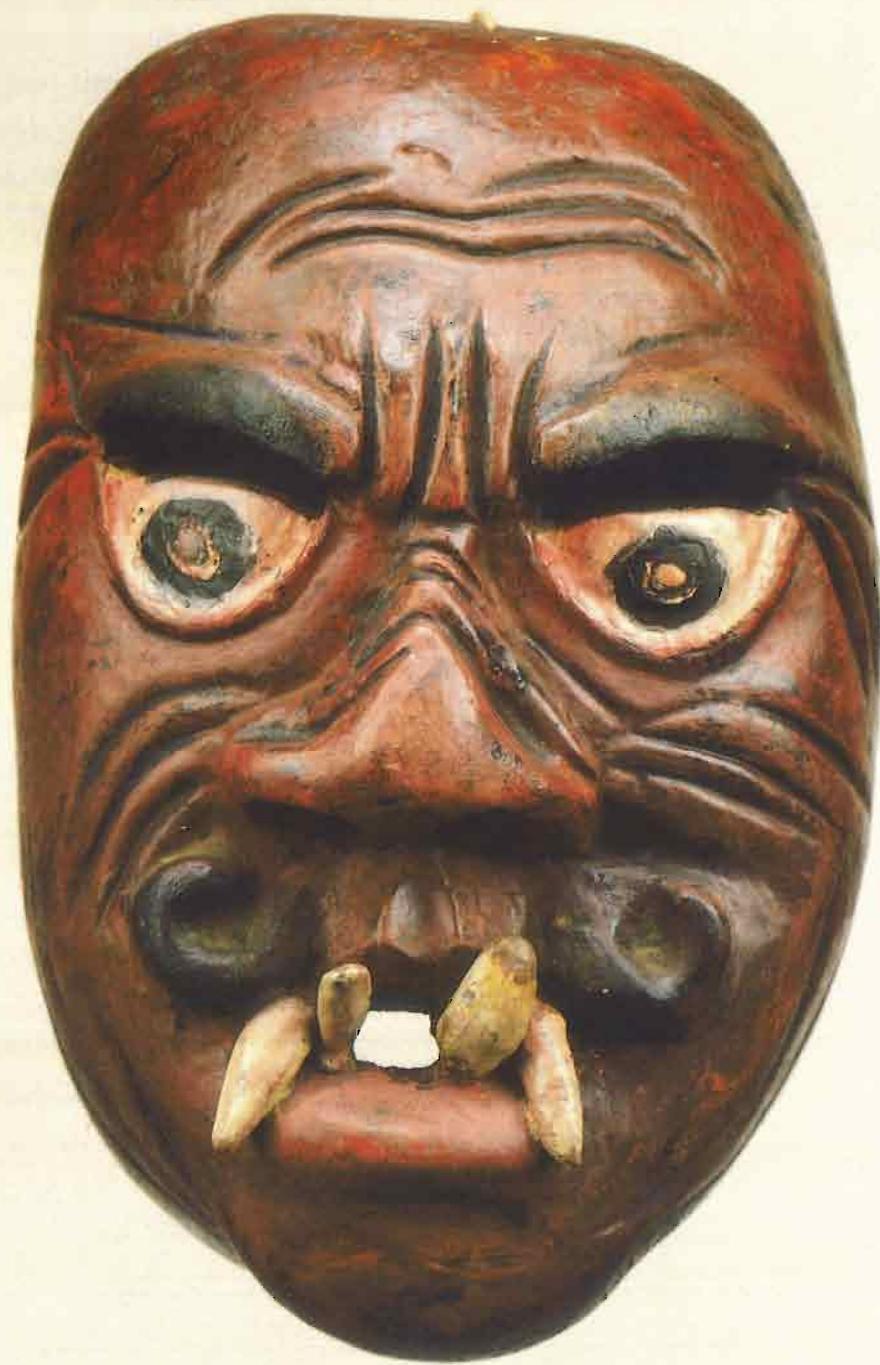
Las máscaras, como los vestidos, generalmente no pertenecen al bailarín, sino a un taller de bordaduría o tienda que alquila vestidos, máscaras y otros aditamentos relacionados con el baile o la fiesta.

La danza en la que participan las máscaras, impone un sentido de uniformidad de movimientos, porte, compostura del cuerpo y de los pasos. Todo esto influye en el espíritu de grupo, en el movimiento colectivo de la danza. Ella exige un tiempo medido y un ritmo propio.

La música sigue los movimientos y evoluciones de los danzantes. Al contrario de la música oficial que tiene un comienzo y un fin definidos o previstos aquí, no tiene principio y fin arreglado. Es como un arabesco, que en cualquier momento se inicia y no se sabe cuándo termina. La música acompaña al danzante. El danzante no lleva cuenta de los pasos, como sucede con el baile de escuela. Se baila poseído por un espíritu de grupo. Y termina cuando el cansancio, por lo general, manda poner fin al baile.

La singularidad, en las máscaras, vestidos y pasos de baile no se concibe. Todo es tradicional. Debe estar de acuerdo a gustos e intereses del grupo, de la comunidad, del pueblo. Todo está transido por una igualdad de sentimientos. Por eso, aquí, no se estila el baile solista, que resulta una excentricidad. Todo es colectivo, comunal. Una máscara, por bella que sea, no será aceptada si no está de acuerdo con la costumbre, con los usos establecidos de la comunidad.

Generalmente la máscara no cubre todo el rostro del figurante. Se hace necesario un pañuelo puesto debajo de la máscara, que oculta el cuello, las orejas, el cabello. El ejecutante, forma parte de un conjunto, deja de ser quien es, no se le debe reconocer, es una pieza más del ensamble.



Máscara de demonio

El pañuelo suaviza también el rigor de la madera, su dureza, su peso, los filos de la hojalata, etc., y hace más llevadero el tener puesta la máscara un largo tiempo que, a veces, dura días.

Los orificios por donde el danzante puede mirar son pequeños. Le permite una visibilidad frontal. Vale decir que el campo visual está reducido. Los lados quedan en oscuridad. Esta limitación de la máscara exige un entrenamiento: aprender a caminar con ella sin tropezar, sin caer, ni perder de vista al compañero que les antecede. De todo esto se desprende que la máscara coadyuva al espíritu comunitario del baile.

Los bailarines no deben quitarse la máscara mientras ejecutan. Componen un grupo. El lucimiento es del grupo, no de las personas. Quitarse la máscara representa personalizarse, separarse del grupo, por ello se mira mal a los novatos que no tienen este espíritu colectivo. Sólo se quitan las máscaras al entrar al templo y realizar algún acto de veneración ante las imágenes.

Cuando la festividad termina, los danzantes enmascarados se quitan las máscaras, se abrazan, se agradecen y se desean vivamente volver a encontrarse el año venidero.

Termina todo esto con una visita al cementerio local, donde se recuerda a los danzantes muertos.

La danza y todo cuanto la acompaña esta adscrito al mundo religioso. Se danza en honor de un santo, no por divertir. Naturalmente, en la gran ciudad la danza y las máscaras pierden su sentido trascendente. Hay bailarines que se alquilan para alegrar una fiesta. Hay también gente que alquila vestidos y máscaras para que vistan los danzantes. Así, se ve en los teatros y reuniones profanas bailar a *las pallas* de Huari, a *los negritos* de Huánuco, a los danzantes de tijeras.

En resumen, se diría que es la fiesta, con su acompañamiento obligado de música, comida y bebida, danzas y ceremonias, la que verdaderamente realiza la ligazón de la comunidad toda. La reúne, la hace vivir como una unidad y, en última instancia, la fiesta es el factor aglutinante. Naturalmente, hay mucho de verdad en todo esto. No obstante, se debe considerar lo que sería una danza sin enmascarados. Todos los integrantes serían reconocidos, carecerían de esa apariencia misteriosa y atractiva que hacen que un gentío contemple y siga los movimientos de los danzantes. De allí la estricta consigna que ningún danzante se quite la máscara mientras ejecuta, o está desfilando corporativamente. Las máscaras transfiguran a gente común y conocida en personajes trascendentes que no pertenecen al quehacer diurno del pueblo.

La máscara, sola, colgada en un clavo en la pared de una casa carece del poder que tiene ya puesta y conformando un todo con el danzante, su traje, la música y los movimientos propios. Entonces, ellas recién cobran vida, se posesionan de los personajes y los transfiguran, como, salidos de un mundo mágico.

A nuestro juicio, ellas, las máscaras, juegan dentro del conjunto de elementos que componen la fiesta, el acento más alto y poderoso. Sin ellas, la fiesta es sólo un jolgorio. Con las máscaras la fiesta ingresa por un sendero, más allá de la realidad, cerca de viejas presencias, que conceden a la fiesta su inolvidable carácter de haber estado próximo a lo trascendente. A lo sacro.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarco, Rosa
1975 ***Danza de Los Negritos de Huánuco***. Lima.
- Allport W. Gordon
1970 ***Psicología de la personalidad***. Buenos Aires, Argentina.
- Acosta, José de
1954 ***Historia Natural y Moral de Indias***. Madrid, España.
- Arguedas, José María
1956 ***Puquio una cultura en proceso de cambio***. Lima.
- Arriaga, Joseph de
1920 ***La extirpación de la idolatría en el Perú***. Lima.
- Avila, Francisco de
1966 ***Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huarochirí, Mama y Challa***. (Lima. 1611) (Traducido del quechua por José María Arguedas como *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima 1966).
- Bataillón, Marcel
1949 ***Por un inventario de las fiestas de Moros y Cristianos: otro toque de atención***. Lima.
- Bernedo Málaga, Leonidas
1949 ***La cultura puquina o pre-historia de la provincia de Arequipa***. Lima.
- Bourricaud, Francois
1967 ***Cambios en Puno***. México.
- Buraud, Georges
1948 ***Les Masques***. París.
- Cailloix, Roger
1961 ***Máscaras y mimetismo***. En Revista Nacional de Cultura. Caracas, Venezuela.
- Cisneros Sánchez, Manuel
1975 ***Pancho Fierro y Lima***. Lima.

- Cobo, Bernabé
1964 *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid.
- Cuentas Ormachea, E.
1984 *La Fiesta de la Virgen de La Candelaria en Puno*.
Lima
- Cuentas Ormachea, E.
1986 *La Diablada. Una expresión coreográfica mestiza del altiplano del Collao*. Lima.
- Choque, Sixto et al.
s/f *Máscaras de los Andes bolivianos*. La Paz, Bolivia.
- Dávila Briceño, Diego
1965 *Descripción de la Provincia de los Yuyos toda, Anan Yauyos y Lurín Yauyos, hecha por... Corregidor de Huarochirí*. Madrid.
- Delgado, Honorio
1945 *Psicología*. Lima.
- Pierre Duviols
1986 *Cultura Andina y represión*. Cusco.
- Earle, Edwin et al.
1938 *Hopi Kachinas*. Baltimore, Maryland. U.S.A.
- Fortum, Julia Elena
1961 *La danza de Los Diablos*. La Paz, Bolivia.
- Fuentes, Manuel
Atanasio
1867 *Lima-Apuntes Históricos*. Lima.
- Flores Ochoa, Jorge
1990 *Cusco Resistencia y Continuidad*, Qosqo.
- Gourham, Leroi
---- *Prehistoria del arte occidental*. Barcelona, España.
- González Holguín,
Diego
1957 *Vocabulario de la lengua General de todo el Perú llamada lengua Qqichua o del Inca*. Lima.
- Hanke, Lewis
1968 *Estudio sobre Bartolomé de las Casas y sobre la lucha por la justicia en la conquista española de América*. Caracas, Venezuela.
- Jiménez Borja, Arturo
1949 *Coreografía colonial*. Lima.
- Jiménez Borja, Arturo
1973 *Imagen del mundo aborígen*. Lima.

- Kennard, Edwar et al. ***Hopi Kachinas***. Baltimore, Maryland. U.S.A.
1938
- Levi Strauss, Claude ***La vía de las máscaras***. México.
1985
- Linares Málaga, Eloy ***Anotaciones sobre cuatro modalidades del Arte
Rupestre en Arequipa***. Anales Científicos de la U.
del Centro del Perú, Talleres Gráficos P.L. Villanueva,
Huancayo.
1973
- Lira S.I., Jorge ***Diccionario Qbechwa Castellano***. Tucumán, Ar-
gentina
1944
- Mac Lean y E., Roberto ***Negros en el Nuevo Mundo***. Lima.
1948
- Martínez Compañón, ***Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII***. Madrid.
Baltasar Jaime
1936
- Martínez Compañón, ***Trujillo del Perú***. Madrid, Cultura Hispánica, Vol. II.
Baltasar Jaime
1985
- McFerren Peter, et al. ***Máscaras de los Andes bolivianos***. La Paz. Bolivia.
19...
- Morales Chocano, ***El dios felino de Pacopampa***. Lima.
Daniel
1980
- Muelle, Jorge C. ***Las cuevas y pinturas de Toquepala***. Lima.
1969
- Mugaburo, Francisco ***Diario de Lima (1649-1694)***
y Joseph
1935
- Núñez Jiménez, ***Petroglifos del Perú***. La Habana, Cuba.
Antonio
1986
- Neyra Avendaño, Max ***Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres de
la Gruta SU-3 de Sumbay***. Arequipa
1968
- Paz, Octavio ***Los signos en rotación y otros ensayos***. Madrid.
1971

- Peralta, Germán
1979 *Las rutas negreras*. Lima.
- Pizarro, Pedro
1969 *Relación y conquista del Perú*. Lima.
- Poma de Ayala,
Felipe Huaman,
1988 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. México.
- Portal, Ismael
1897 *Cuernos históricos*. Lima.
- Porras Barrenechea,
Raúl
1948 *Cedularios del Perú*. Lima.
- Porras Barrenechea,
Raúl
1954 *Fuentes Históricas Peruanas*. Lima.
- Razzeto, Mario
1982 *Don Joaquín*. Lima.
- Salvá, Vicente
1846 *Nuevo Balbuena o Diccionario Latino Español*.
París.
- Santo Tomás, Fray
Domingo de
1952 *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General de
Todo el Perú llamada Lengua Qqichua o del Inca*.
Lima.
- Suardo, Juan Antonio
1935 *Diario de Lima*. Lima.
- Terralla y Landa,
Esteban
1798 *Lima por dentro y por fuera*. Madrid.
- Terralla y Landa,
Esteban
1790 *El Sol en el medio día: Año Feliz y júbilo particu-
lar con que la Nación Indica de esta muy Noble
Ciudad de Lima solemnizó la Exaltación al Tro-
no de Nuestro Augustísimo Señor Don Carlos IV*,
Madrid.
- Uhle Max
1917 *Aborígenes de Arica*. Stgo. de Chile. Chile.
- Vargas Ugarte S.J.,
Rubén
1964 *Folklore musical del siglo XVIII*. Lima.

- Vargas Ugarte S.J.,
Rubén
1954 *Tres figuras señeras del episcopado peruano.*
Lima.
- Vargas Ugarte S.J.,
Rubén
1956 *El culto a María en el Perú.* Lima.
- Vega, Garcilaso de la
1963 *Primera Parte de los Comentarios Reales de los Incas.* Madrid, España.
- Verger, Pierre
1945 *Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes.* Buenos Aires, Argentina.
- Museo Nacional de Arqueología y Antropología.*
Lima.

CRÉDITOS

DISEÑO

Carlos A. González R.

FOTOS

Alicia Benavides

*Pág. 7 - 15 - 10 - 25 - 29 - 30 - 37 - 43 - 47 - 49 - 52 - 61
73 - 77 - 89 - 95 - 113 - 125 - 129 - 136 - 151 - 155 - 161 - 163
165 - 177 - 179 - 181 - 194 - 207*

Daniel Giannoni

*Pág. 11 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 24 - 27 - 34 - 41 - 45 - 46 - 48
51 - 53 - 54 - 65 - 68 - 76 - 79 - 92 - 93 - 97 - 101 - 114 - 115 - 116
117 - 119 - 130 - 137 - 141 - 143 - 146 - 150 - 157 - 158 - 159 - 160
169 - 173 - 175 - 176 - 182 - 183 - 184 - 189 - 192 - 200
203 - 208 - 210 - 211 - 223 - 225 - 227*

Abraham Guillén (†)

*Pág. 64 - 66 - 70 - 72 - 80 - 82 - 98 - 166 - 170 - 172
186 - 191 - 216 - 222*

DIBUJOS

Pág. 19 Proviene del libro Moche, cortesía del Banco de Crédito del Perú

Cecilia Rivas

Pág. 40

236

EDITOR Y DIRECCIÓN GENERAL DE LA OBRA

Ismael Pinto V.

Banco Continental

IMPRESIÓN

Ausonia S.A.

INDICE GENERAL

<i>Presentación</i>	9	
<i>Agradecimiento</i>	13	
<i>Introducción</i>	17	
CAPÍTULO I	35	
<i>La máscara en el Perú</i>		
CAPÍTULO II	57	
<i>Principales máscaras y danzas</i>		
CAPÍTULO III	85	
<i>Máscaras y represión</i>		
CAPÍTULO IV	107	
<i>La máscara y su contexto</i>		
CAPÍTULO V	123	
<i>Secularización de una fiesta</i>		
CAPÍTULO VI	135	
<i>Máscaras y artesanos</i>		
CAPÍTULO VII	149	
<i>Principales máscaras que conforman la colección</i>		
CAPÍTULO VIII	199	
<i>En busca de las máscaras</i>		237
CAPÍTULO IX	219	
<i>Colofón</i>		
<i>Bibliografía</i>	229	
<i>Créditos</i>	236	

MASCARAS PERUANAS

SE TERMINO DE IMPRIMIR

EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1996

EN LOS TALLERES DE AUSONIA S.A.

SE UTILIZO PAPEL COUCHE MATE COLOR ART

DE METSA-SERLA, FINLANDIA. PARA LA IMPRESION SE

USARON TIPOS GARAMOND LIGHT DE LINO TYPE-HELL.

PRE-PRENSA, IMPRESION Y ENCUADERNACION:

EN AUSONIA S.A.

LAUS DEO

