



LAS ARTES POPULARES DEL PERU

FRANCISCO STASTNY

© Fundación del Banco Continental para el Fomento
de la Educación y la Cultura (EDUBANCO)

ISBN: 84-499-4690-5

Depósito Legal: M. 21.099-1981

Producción a cargo de Alianza Editorial, S. A.
Calle Milán, 38 - Madrid - España

Impreso en GREFOL, S. A., Pol. II - La Fuensanta
Móstoles (Madrid)
Printed in Spain

**LAS ARTES
POPULARES
DEL PERU**

FRANCISCO STASTNY

**EDICIONES
EDUBANCO**



Primera parte

	<i>Págs.</i>
Introducción	7
Capítulo 1.—¿Qué es el arte popular?	9
Capítulo 2.—Arte popular y arte de élite	37
Capítulo 3.—Dimensión histórica del arte popular	53
Capítulo 4.—Los principales centros del arte popular peruano	71
Capítulo 5.—Transformación y expectativas: la apertura del mercado urbano	85

Segunda parte

Capítulo 1.—La cerámica	97
Capítulo 2.—Mates y cuernos	131
Capítulo 3.—Retablos e imaginería	151
Capítulo 4.—Alabastro y cantería	165
Capítulo 5.—La pintura popular	181
Capítulo 6.—Las máscaras	199
Capítulo 7.—La textilería	209
Capítulo 8.—Madera, cuero y cerería	227
Capítulo 9.—Los metales	239
Bibliografía	253
Reconocimiento	255
Créditos	256

El esquema de este libro es simple. Una primera parte de contenido teórico se propone otorgar los instrumentos históricos, estéticos y antropológicos, que permitan apreciar la información de una segunda parte descriptiva y enumerativa. Una ilustra, lo que la otra explica. Ambas sin embargo han sido escritas, no tanto para el especialista, sino como ensayos de divulgación para un público más amplio.

Igualmente claro será para el lector prevenido que este libro es, en cierta manera, una obra prematura. Como en el trazo de los cartógrafos del siglo XVI, su elaboración ha requerido cubrir considerables extensiones de *terra incognita*, regiones aun inexploradas por investigaciones previas. Con excepción de los trabajos de un puñado de autores: José María Arguedas, Emilio Mendizábal, Jean-Christian Spahni y recientemente Pablo Macera, los más variados aspectos del arte popular peruano están por estudiarse. Una revisión somera de la Bibliografía revelará cuán cierta es esta situación, y cómo gran parte de la información proviene de investigaciones en áreas anexas.

Se deriva de esta circunstancia que, a pesar del carácter global de la obra, ciertos temas hayan debido ser dejados de lado. El caso más notorio es el de la arquitectura popular y el de las técnicas conexas, como el fierro forjado, de las cuales existen ejemplos notables a nivel rural y urbano. Lo mismo ha sucedido en otras áreas, como la cestería o el conjunto tan importante de la vestimenta campesina de las diversas regiones del país. La vastedad de esos campos y la carencia de colecciones adecuadas y de estudios previos han hecho impracticable su inclusión en el texto.

El cuadro así trazado mostrará sin duda con los años, como en los mapas antiguos, las lagunas en la información y algunas proporciones erradas entre las diversas partes que lo conforman. No obstante, preferí aceptar el reto de escribir este texto cuando me fue propuesto, porque consideré que era más útil en el momento actual trazar un plausible *estado de la cuestión*, antes que esperar a que hubiera más datos disponibles.

La preparación de este trabajo también me ha permitido palpar una vez más, de manera muy directa, la situación inadecuada de las colecciones de los museos del país. No se trata de reiterar las habituales quejas sobre la falta de medios para mejorar las salas de exhibición o la conservación en los museos. La denuncia que es necesario hacer de la manera más clara y vigorosa es que, con ex-

INTRODUCCION

cepción del área de la arqueología, la indigencia de las colecciones en los museos estatales es alarmante. La mera noción del *crecimiento de las colecciones* es algo totalmente desconocido en nuestros museos. No existen ni se programan medios de recolección para aumentar los fondos museísticos, ya sea por adquisiciones, por trabajos en el campo o por campañas de estímulo a los donativos. El resultado es que la desproporción entre la riqueza cultural del país y los repositorios de los museos que deben reflejar esa abundancia es inmensa. Las colecciones estatales de arte popular se han detenido donde las dejó Alicia Bustamante hace quince años, por la consabida falta de partidas presupuestales. Felizmente la Universidad de San Marcos intervino para salvar el núcleo principal de la colección particular de la propia Alicia. Pero la debilidad no corresponde exclusivamente al área de las artes populares. Es un mal generalizado. Los museos nacionales no tienen colecciones significativas o carecen totalmente de ellas en casi todos los campos: el arte peruano de todas las épocas (y el arte universal), la etnografía de los grupos humanos de la totalidad de las regiones del país, las ciencias naturales (zoología, botánica, mineralogía), la historia de la tecnología y de las artesanías utilitarias, y la historia de la evolución de las ciencias en el Perú. En buena cuenta, todo lo que refleja la historia cultural del hombre peruano y su medio natural está por documentarse, con excepción del material arqueológico.

Día a día se destruyen o pierden valiosos objetos de ese patrimonio. Las transformaciones sociales aceleradas de los tiempos actuales, junto con el creciente turismo aventurero que está alcanzando las regiones más alejadas del mundo andino, traen consigo la dispersión, pérdida y adulteración de los antiguos bienes culturales que aun se preservan en los medios rurales. Si éstos no son documentados y recolectados a tiempo, mañana será demasiado tarde para hacerlo. Será necesario, tal vez, ir a Boston, Londres o Berlín (como sucede, por ejemplo, con la tapicería colonial) para conocer aspectos elementales de las formas culturales de nuestros pueblos.

Afortunadamente existe en ese panorama desolador, la pasión y la abnegación de algunos coleccionistas privados, cuyos desvelos están salvando para el país objetos que de otra manera no serían conocidos siquiera en nuestro medio. Iniciaron esa labor, años atrás, Alicia Bustamante, Enrique Camino Brent y doña Elvira Luza, la primera en ser sensible a la dimensión histórica de las ex-

presiones populares. No obstante, la actividad particular (que está regida, por lo común, por un interés estético), no puede ni debe sustituir a la responsabilidad estatal, que es indeclinable y que debe abarcar la totalidad del fenómeno cultural, tanto en lo artístico como en lo tecnológico y en todas las ramas de la actividad económica y social.

Tal vez merezca también mencionarse que este libro no es el resultado de un interés accidental, sino de una antigua afición, la cual se ha visto renovada recientemente por dos circunstancias especiales. Por el cargo que desempeñó en el Museo de Arte y de Historia de la Universidad de San Marcos, en el cual se incorporó, desde su creación, la colección de Alicia Bustamante. Y por el curso de Arte Popular que dictó desde hace un lustro en la misma Universidad. Es, por eso, a mis alumnos universitarios a quienes estas páginas están en gran parte dedicadas, puesto que para ellos fue dicho por primera vez mucho de lo que aquí está escrito.

Finalmente deseo expresar mi sincero agradecimiento a Edubanco, cuya valiosa labor en el campo de la cultura permite que obras complejas en su ejecución como ésta ahora se puedan llevar a cabo en el país. Así como hago público mi reconocimiento hacia todos aquéllos quienes participaron directamente en la realización de este libro con tanta paciencia y buena voluntad. A Carlos Rodríguez Saavedra, gestor intelectual del proyecto y el amigo cuyo interés infatigable permitió que la idea pasara la prueba de fuego de la realización. A los coleccionistas y amigos que pusieron generosamente a mi disposición sus obras y toda la información que poseían acerca de ellas. La relación de sus nombres se indica en lugar aparte, pero deseo destacar al menos a Raúl Apestegúa, a Enrico Poli y a John Stenning por su especial interés y apoyo. A Alejandro Vassilaqui por su admirable perseverancia y hábil conducción durante la larga ejecución del proyecto. A doña Luisa Castañeda León y a la doctora Rosalía Avalos de Matos, Conservadora y Directora, respectivamente, del Museo Nacional de la Cultura Peruana, por su inteligente y desinteresada colaboración. A Aníbal Quijano por sus comentarios a los dos primeros capítulos. Y por su paciencia, constancia y habilidades profesionales, a Billy Hare, quien fotografió la gran mayoría de las piezas, y a Yolanda Carlessi, quien supo hallar el difícil equilibrio entre texto e imagen en la diagramación.

Lima, noviembre 1979

F. St.

& QUE ES EL ARTE POPULAR?

**PRIMERA PARTE
CAPITULO 1**



En el Perú, como en muchas naciones que poseen una larga historia cultural y donde sobreviven extensos grupos sociales campesinos, florecen con gran pujanza ciertas formas artísticas totalmente alejadas de las academias y de las galerías de arte de las grandes ciudades. Esas expresiones están constituidas por objetos risueños plenos de colorido, de una gran riqueza ornamental y cuya belleza es fácilmente accesible. Comparten con expresiones semejantes producidas en muchos otros lugares del globo el uso mínimo de la perspectiva, la frontalidad en la representación de las figuras humanas, el *horror al vacío*. Pero al lado de esos rasgos universales de su expresión, se reconocen en ellos ciertas características regionales inconfundibles que dan testimonio de la inventiva creadora de los hombres que las plasmaron en Ayacucho, en Puno o en tantos otros lugares del Perú.

En nuestros días esos objetos aparecen confundidos en los mercados o en las tiendas de curiosidades para turistas con muchas otras mercancías que tal vez imiten la riqueza de su colorido, la sencillez de sus formas y sus mismos materiales. Pero los objetos de «arte popular» —a diferencia precisamente de aquellos otros que dieron lugar a la apelación de *pop art*— poseen una destacada y digna trayectoria histórica y cada uno de ellos surgió en respuesta a ciertas necesidades sociales, religiosas o mágicas concretas.

Arte Popular y Folklore

Algunos de los objetos a que nos referimos han sido comparados con toda razón a los cantos y a la música vernaculares de los pueblos andinos y de la costa peruana. Como ellos y como los mitos, leyendas y narraciones de la tradición oral que aquellos pueblos cultivan, son formas de expresión que corresponden a lo que en términos antropológicos se denomina Folklore. Pero a diferencia del folklore oral y literario, que sobrevive con mayor o menor vigor en todos los estratos de las sociedades rurales y las urbanas, las expresiones plásticas del folklore sólo se produjeron para los grupos campesinos y a veces para la pequeña burguesía provinciana vinculada a ellos. No obstante, las artes populares no se agotan en ese nivel.

Una visita a un museo o a una colección de arte popular descubrirá, en efecto, que los objetos que se agrupan bajo ese nombre no sólo son variados en sus materiales y usos, sino que, además del campesinado, provienen de diversos otros orígenes sociales: clases medias provincianas, estratos populares capitalinos, artesanos de aldea y tribus amazónicas. No es de extrañar, entonces, que reine cierta confusión en cuanto al significado del término y de que puntos de vista contradictorios basados cada uno en ejemplos válidos se hayan opuesto en polémicas ideológicas insolubles. No hace mucho, con motivo del otorgamiento de un Premio Nacional de Artes Plásticas al *escultor* ayacuchano Joaquín López Antay (4)*, las posiciones en torno a este asunto se polarizaron extremadamente. A quienes veían en el arte po-

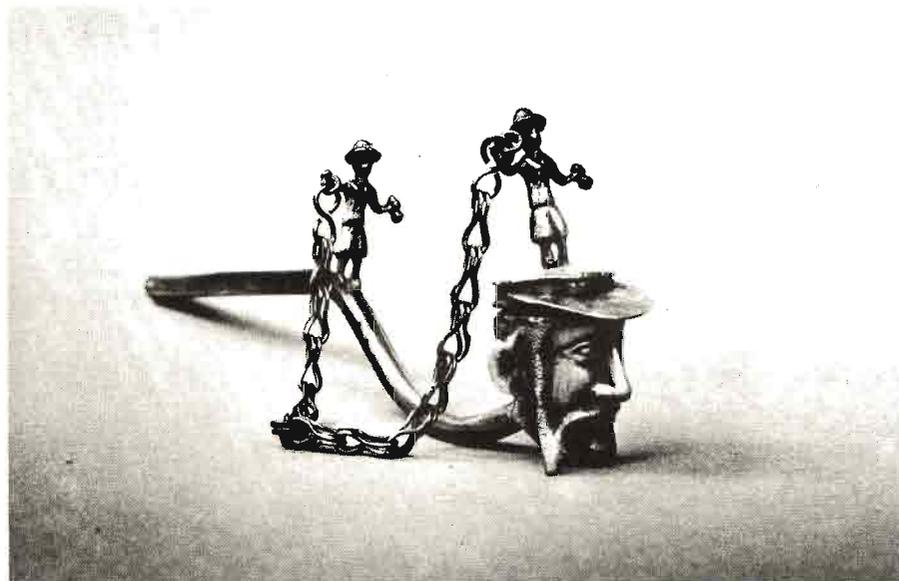
* Los números entre paréntesis intercalados en el texto remiten a las ilustraciones.

◀ 2. Bordado en seda. 1920-40. Huancayo.

pular una expresión artesanal reiterativa, dedicada a meras funciones ornamentales y cuyo propósito sería satisfacer las preferencias estéticas de espíritus toscos o incultos, se oponían aquéllos otros quienes identificaban en esos objetos un mensaje creativo liberado de las convenciones de las artes académicas y comprometido con las manifestaciones espontáneas del alma popular, cuyas necesidades espirituales y cuyos conflictos sociales reflejaría. La verdad es que el arte popular obedece a realidades mucho más complejas que esas dos posiciones pueden dar a entender. Encierra a la vez expresiones de profundo aliento creativo y puro juego ornamental; formas sutiles y toscas; vigor de contenido y vacuidad decorativa; virtuosidad técnica e ingenuidad de ejecución; repetición convencional de modelos establecidos e improvisaciones inesperadas. Esos y muchos otros rasgos contradictorios se encuentran representados en la variedad de expresiones englobadas bajo el término en discusión, como se verá en la Segunda Parte de esta obra. Enfrentada al misterio de sus múltiples facetas, ya en el siglo pasado George Sand escribió que el arte popular encierra «una bazaría que parece atroz, y que tal vez sea magnífica».

Predominancia de los usuarios

Los objetos tan disímiles que se incluyen en la categoría del arte popular pertenecen a un largo período de doscientos años y cubren, como ya se ha indicado, las preferencias artísticas de variados grupos sociales. Desde un punto de vista puramente pragmático podrían definirse a partir de un principio negativo: todo lo que no pertenece a las artes oficiales de la Iglesia y de las *élites* políticas y sociales de los grandes centros urbanos donde



◀ 3. Pipa de disfraz de baile. Siglo xx. Huánuco.

▶ 4. Retablo, por Joaquín López Antay, con la escena tradicional de la *reunión* en el piso inferior y representaciones costumbristas (un velorio, danza de las tijeras) en los otros niveles.



está asentado el poder político, proviene de estratos populares y por consiguiente puede englobarse en la categoría que interesa a este libro. En la práctica tal sistema podrá dar buenos resultados. Pero un examen más detenido descubrirá que el problema radica en determinar qué se entiende por «estratos populares». Es bien sabido que una parte muy significativa de los artistas activos durante la Colonia eran de extracción francamente popular. Indios, mestizos e incluso negros esclavos encontraban en el desempeño eficiente de un oficio artístico o artesanal una forma de mejorar considerablemente su posición en la sociedad. Andrés Liévana, uno de los cuatro pintores que decoraron el claustro de San Francisco de Lima, fue un negro redimido de la esclavitud por su habilidad artística. Basilio de Santa Cruz Pumacallao, Diego Quispe Tito y varios otros pintores del Cuzco firmaban con la palabra *Inga* después de sus nombres, no por pertenecer a la nobleza prehispánica, sino por ser de extracción india, de la cual se enorgullecían. Sin embargo, sus obras conformaban el núcleo del arte oficial del Virreinato. Y si bien, comparadas con el arte europeo poseen un definido sabor provinciano o aun «popular», juzgadas en el contexto latino-americano es evidente que representan la forma *académica* establecida. Quiere decir que a pesar de que aquellos artistas provenían de las castas inferiores de la sociedad colonial, las obras que salían de sus talleres no constituyen expresiones de arte popular, sino que corresponden al sector *culto* del Virreinato para el cual fueron creadas. Esto se debe a que el factor determinante que establece el carácter de una expresión artística, no es el origen social del artista que la produce, sino la situación de aquéllos que la usufructúan. Aunque parezca paradójico, son los usuarios de una forma artística quienes determinan en último término si un objeto es o no popular.

El artista, sin duda, posee una latitud de libertad en su labor creativa; pero sus posibilidades de selección están limitadas por algunas fronteras infranqueables. Una de ellas es la barrera de la época histórica, que determina las opciones de desarrollo estilístico en que puede desenvolverse. Otra es el nivel social del grupo para el cual trabaja. Según su habilidad y diversas otras circunstancias de su situación personal, el artista se vinculará a una clientela específica con la cual establecerá un nivel de identificación. El proceso por el cual un artista se orienta en el contexto social no es simple y por lo común abarca los años iniciales de su carrera. Es comprensible que aspire al patrocinio de una clientela que pertenezca a los estratos más elevados de la sociedad, porque ésta le podrá otorgar mayores beneficios económicos y más prestigio. Pero en esa búsqueda intervienen también los factores muy personales de la vocación y del apego a ciertas modalidades personales de expresión. Un pintor como El Greco inició su carrera en Venecia pintando *Madonnas* para consumo popular. Enseguida, en Roma, intentó fortuna con mecenas de la nobleza. En España procuró, sin obtenerlo, conquistar el favor real de Felipe II. Finalmente se estableció en Toledo como pintor de una sociedad de intelectuales inclinados al misticismo y pertenecientes a la pequeña nobleza provinciana castellana. La adaptación fue

► 5. Cofrecillo decorado con escenas idílicas. Mate burilado y quemado. 1848. Ayacucho.

mutua. El artista de Creta halló entre los toledanos un público receptivo; y a su vez ellos adquirieron un pintor que sabía interpretar su manera culterana de ver el mundo. En último término, entonces, lo que cuenta no es el origen noble o campesino, burgués o proletario del artista, sino el grupo social para el cual trabaja y cuyas necesidades artísticas interpreta.

Por eso, al referirnos a las artes populares de los últimos dos siglos, hacemos mención de aquellos estratos de la sociedad que por razones de su homogeneidad, de su consistencia económica y de su necesidad de exteriorización alcanzaron el nivel de autosuficiencia necesaria para contratar artistas y artesanos que diesen una expresión plástica a su mundo ideológico.

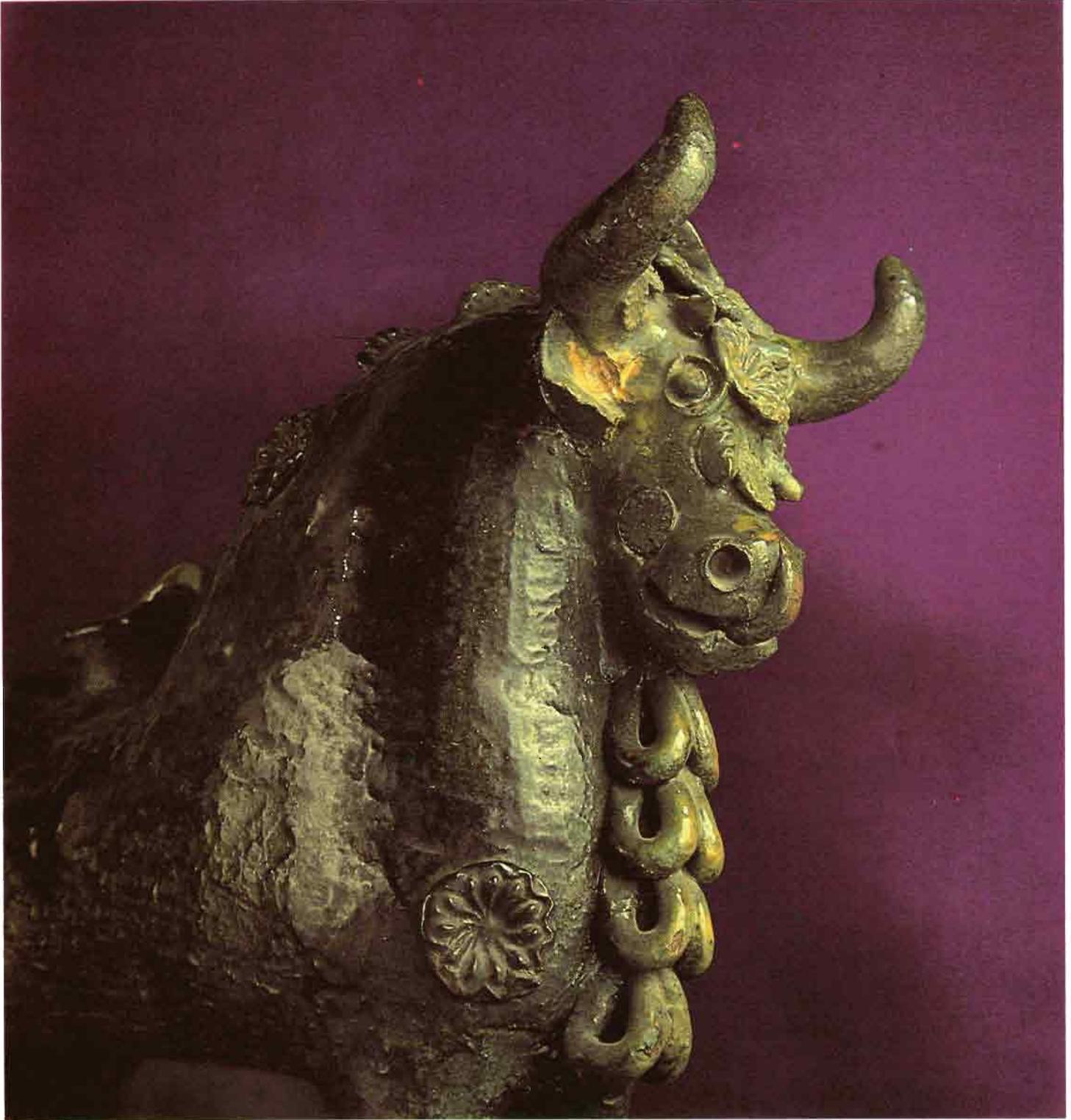
Variedad social del arte popular

Sin pretender llevar un análisis de esa naturaleza a extremos sociológicos muy sutiles, sino partiendo más bien de un examen de los objetos mismos, pueden reconocerse cuatro categorías principales de creaciones populares: 1) objetos artesanales creados en el siglo pasado para las clases medias y acomodadas provincianas (5); 2) creaciones plásticas empleadas por el campesinado (6); 3) objetos artísticos de los grupos nativos de la Amazonía (7), y 4) las artesanías populares manufacturadas para la nueva demanda urbana y turística internacional (8, 9). (No agregamos aquí una quinta categoría conformada por las creaciones marginales producidas en los niveles populares de las ciudades metropolitanas, tales como los *grafitti*, decorados de omnibuses y camiones, divisas comerciales artesanales y muchos otros, que constituyen un vasto terreno inexplorado y que no podrán ser mencionados sino tangencialmente en este volumen.)



Los primeros son objetos ornamentales de acabado fino y materiales costosos que fueron manufacturados para satisfacer la nueva holgura de que gozaban las familias de las clases acomodadas de provincias: agricultores enriquecidos, nobleza regional, pequeños comerciantes aburguesados. Son objetos de uso personal o de decoración para los interiores domésticos y cubren una variedad de materiales: filigrana de plata, alabastros de Huamanga, tejidos finos, cuernos y mates burilados y ornamentados con aplicaciones de plata, marfiles, cuero y cerámica vidriada (13). Se diferencian claramente de los objetos convencionales hechos para la antigua nobleza virreinal por la alegría anecdótica de su nueva temática (10) y por las frecuentes alusiones al propietario que los va a utilizar. «Soy para el uso de mi dueño...», afirman con orgullo las inscripciones que portan.

El segundo grupo está conformado por los objetos empleados por el campesinado nativo para fines puramente utilitarios o para usos rituales y ceremoniales (14). Las comunidades indígenas y la población quechua y aymará herederas de antiguas y contradictorias tradiciones culturales han incorporado en su vida diaria elementos de las dos vertientes principales en

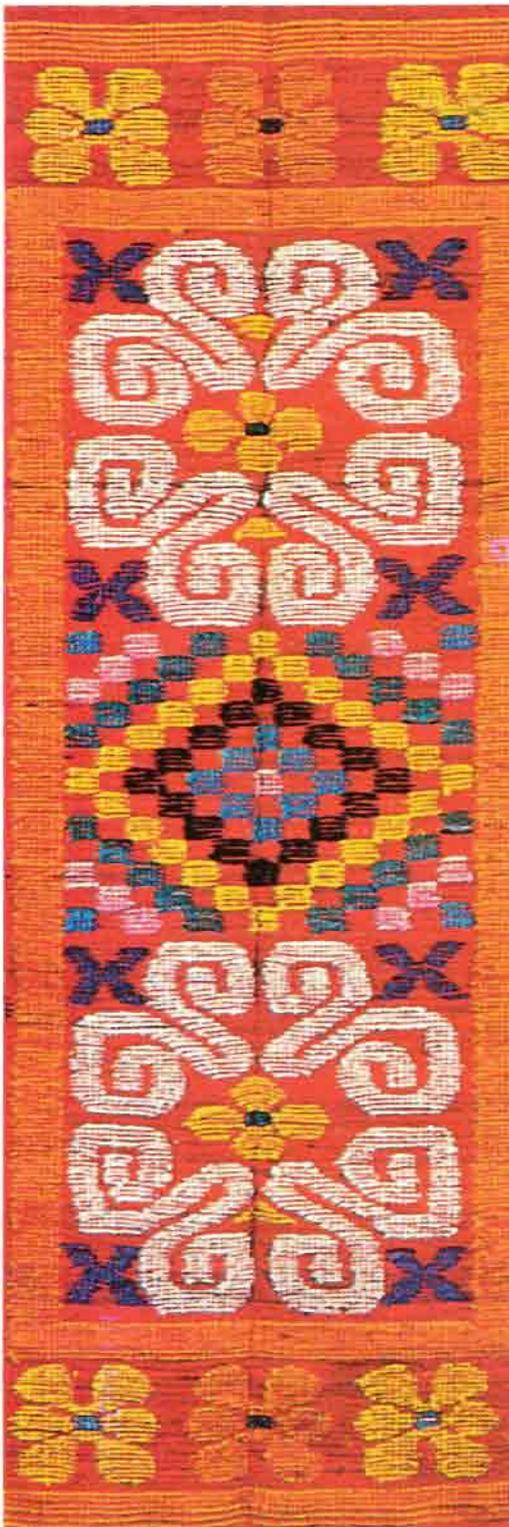


- ◀ 6. Toro. Cerámica vidriada. 1940-60. Santiago de Pupuja, Puno.
- ▶ 7. Vasija antropomorfa. Cerámica. Siglo XX. Shipiba.
- ▶ 8. Alfombra (pormenor). Lana. Contemporáneo. San Pedro de Cajas, Junín.
- ▶ 9. Tapiz inspirado en diseño Nazca (pormenor) por Familia Páucar. Lana. Contemporáneo. San Pedro de Cajas, Junín.



que se alimentan: la Prehispánica y la Occidental. Orgánicamente estructurada en un perfil cultural sincrético, esta variedad de factores da originalidad a sus costumbres y se manifiesta en los objetos artísticos que producen y emplean. Esas creaciones conforman lo que tradicionalmente se conoce en el Perú actual como objetos de *arte popular*: tales como los *toros de Pucará* (6), las iglesias de tejado ayacuchanas, los *retablos*, las tallas en *piedra de lago* y muchos otros (11, 12). Por el estrato social del cual proceden y por el profundo eco histórico que transmiten, estos objetos pertenecen al ámbito del *folklore*, sin que esa denominación implique ningún desmedro para el valor que se les atribuye.

Más vinculados al estadio original de las culturas «tradicionales» iletradas, ahistóricas y, por consiguiente, sumersas más profundamente en la corriente de las antiguas tradiciones nativas se encuentran los grupos humanos que viven en la selva amazónica. Tribus como los shipibos, los campos, los aguarunas, los machiguengas, pertenecen desde el punto de vista de las ciencias antropológicas al ámbito de la Etnología. Su aislamiento geográfico y su desvinculación de las grandes corrientes de influencia de las

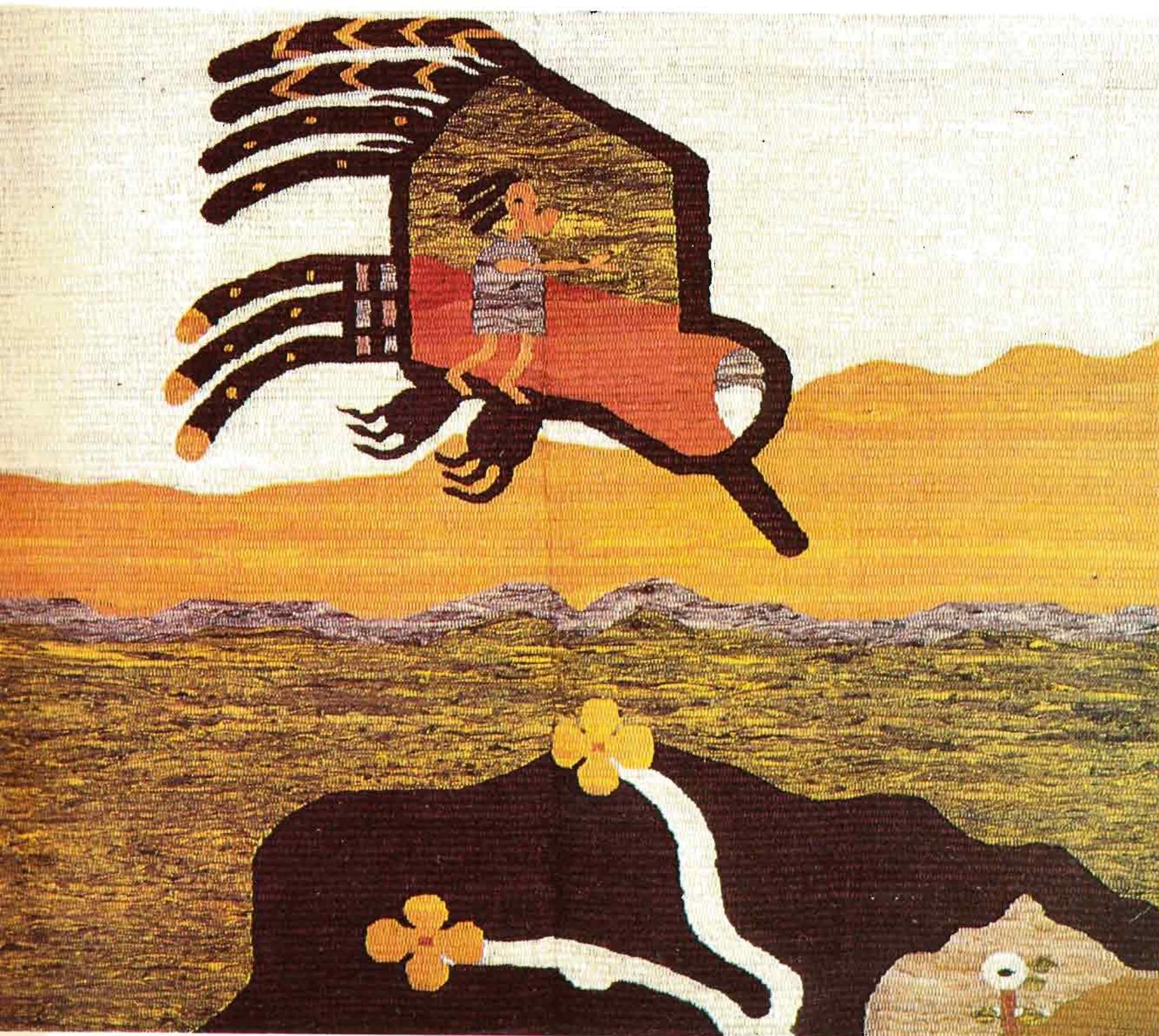


civilizaciones industriales determina que lo que los diferencia de los grupos folk sea algo más que simplemente una medida cuantitativa de nivel de alejamiento. Aunque las creaciones artísticas y artesanales de los pueblos etnológicos puedan tener muchos puntos de contacto con las del folk, los factores que los separan son aún más importantes. Como las manifestaciones folk, son anónimas, no especializadas, «populares» (o sea, compartidas por toda la comunidad) y tradicionales; pero a diferencia de ellas ocupan una posición oficial dentro de la sociedad, son la expresión reconocida por todos los niveles y, además, son la única forma artística conocida. No crecen a la sombra de otros estilos de mayor prestigio que las influyen y alimentan o contra las cuales deban rebelarse, como sucede en la relación entre el folk y el arte culto. De manera que la cerámica ornamentada, los tejidos, las complicadas decoraciones plumarias y demás creaciones de estos pueblos pertenecen a un ámbito especial, claramente diferenciado de los dos grupos anteriormente señalados.

Cuando las artes folk y las etnológicas dejan de producirse para los grupos sociales que originalmente las encomendaron y, en virtud tan sólo de sus valores ornamentales y anecdóticos, se convierten en objetos de comercialización en las grandes ciudades, sufren inexorablemente una transformación profunda. Para el lego ese cambio puede pasar desapercibido. Con mayor razón cuanto que la apariencia exterior mimetiza con pocas variantes la del antiguo objeto campesino. Pero la clientela que ahora adquiere esas obras imprime inevitablemente su huella en ellas; las banaliza y les otorga una nueva función: la de ser un decorado *naïve* de interiores de la clase media urbana, con pérdida de todo contenido simbólico y religioso. No todo en este proceso es negativo. Las formas más vigorosas o mejor adaptadas al cambio se renovarán y desarrollarán variantes estilísticas en las cuales estos artesanos, que ya no son propiamente folk ni populares, pueden hallar nuevos medios de expresión para exteriorizar su propio mundo híbrido y *mestizo*. Este grupo es el que hemos denominado «arte popular tradicionalista», porque en la gran mayoría de los casos sus cultivadores siguen repitiendo, sin convicción, las formas heredadas del folk auténtico. No hace falta mayormente dar ejemplos de esta modalidad, que ha invadido últimamente los mercados de las grandes ciudades y se exporta en cantidades siempre crecientes hacia el extranjero.

Arte Popular y Arte Provinciano

Las dos primeras categorías, que abarcan el arte de la burguesía provinciana y de los grupos campesinos, tienen sus orígenes perdidos en el tránsito del siglo XVIII al decimonono, vale decir en las etapas finales del arte colonial. En ese contexto, mientras más se retrocede en el tiempo más difícil es diferenciar lo que es propiamente «popular» de lo que no es sino expresión provinciana del arte Virreinal. La distinción debe basarse no tanto





en criterios estilísticos o iconográficos —ya que el arte popular se alimenta constantemente en las fuentes renovadoras del arte de la *élite* social, como se verá más adelante—, sino en la emergencia de otros indicadores. Efectivamente, el nuevo arte popular repetirá y distorsionará, como el artista provinciano, los *motivos* extraídos de las artes oficiales. Pero su propósito será otro. El grupo social al cual sirve tiene un punto de vista peculiar y esa nueva percepción de una realidad local aparecerá de manera cada vez más insistente en las creaciones populares. Las formas puramente provincianas pueden tener muchos rasgos en común con el tratamiento formal planiforme y estereotipado del arte popular, pero a diferencia de él se contentan con expresar básicamente el mismo mensaje religioso y social del arte capitalino. La dificultad que puede haber de distinguir ambas modalidades radica esencialmente en el hecho de que no existe una frontera definida entre ambos géneros. El uno crece y se desarrolla a partir del otro. El arte popular, como lo describimos aquí, contiene elementos de *costumbrismo*, y sin duda su desarrollo en el siglo pasado debió mucho a las innovaciones aportadas por ese movimiento romántico europeo. Pero la dificultad no radica en reconocer la presencia de esas «transmisiones horizontales» (G. Kubler, 1972), que se hacen presentes en el arte americano del siglo pasado desde sus orígenes trasatlánticos, sino en el hecho de que ciertas formas de costumbrismo velado o explícito surgen paulatinamente en el arte virreinal tardío. La preocupación documental de un Martínez Compañón, quien como Obispo de Trujillo mandó dibujar miles de acuarelas ilustrativas de la vida social, del patrimonio monumental y de la flora y fauna de su jurisdicción en la década de 1780, fue tan sólo el ejemplo extremo de un movimiento que se percibe en muchos otros ámbitos. La propia pintura religiosa cuzqueña, que pocas décadas antes había encontrado su plenitud expresiva en la exaltación de un mundo ideal y totalmente recluido en la fantasía, empieza en esa época a incorporar detalles de un realismo costumbrista *avant la lettre* e inusitado. Allí donde el tema religioso se presta a la narración anecdótica —las penurias que pasan los peregrinos en su camino al santuario de Cocharcas (10) o el repertorio de milagros que se atribuyen a ciertas advocaciones de la Virgen— da pábulo a un nuevo género descriptivo cada vez más explícito, pero también cada vez más ingenuo en el uso de sus medios formales a medida que pasa el tiempo y que se aleja de los centros de producción virreinal (191).

Tiempo y espacio juegan como coordenadas contradictorias en este proceso. El desconocimiento de las secuencias estilísticas puede llevar al error ingenuo que cometieron algunos coleccionistas cuando denominaron como «primitiva» a la pintura campesina del siglo XIX pensando que eran ejemplares de las etapas iniciales del arte cuzqueño, en vez de reconocer en ellas formas epigonales derivadas de lugares culturalmente alejados de los centros artísticos. El riesgo de esa confusión —o sea, de la inversión de las secuencias— es conocido por los arqueólogos que deben clasificar material estilístico sin disponer de la necesaria información estratigráfica. Pero en el

◀ 10. Peregrinos atacados por un toro. Pormenor de *La Virgen de Cocharcas*. Cuzco. Siglo XVIII. Oleo sobre lienzo.

◀ 11. Cruz. (Pormenor). Madera y estuco. 1940-60. Ayacucho.

◀ 12. Pastores ordeñando el ganado. Pormenor de *Santiago y los Santos protectores de la ganadería*. (fig. 199.) Cuzco. 1800-30. Oleo sobre lienzo.

◀ 13. Vasija. Cerámica vidriada, verde sobre blanco. Primera mitad del siglo XIX. Cuzco.



caso de las artes de tiempos históricos existen suficientes elementos de referencia para no trastocar el orden real. Por lo dicho anteriormente es dable pensar, por ejemplo, que un objeto creado en 1550 en la capital cultural podría ser casi igual a otro ejecutado un siglo y medio después en un lugar que estuviera tan distante culturalmente como para que en 1700 recién estuviera recibiendo los impulsos originados en la capital ciento cincuenta años antes. O sea que mientras más lejos se encuentre el lugar de producción en relación al centro, los objetos allí creados aparentarán ser proporcionalmente más antiguos y poseerán un estilo más arcaico. En teoría podrá considerarse que sea así, pero también es cierto que el proceso de «difusión» en el dominio de las artes plásticas no es ni tan lineal ni tan sencillo. En etapas cronológicas más breves y entre centros que comparten cierta uniformidad básica, estas confusiones entre cronología y distancia cultural (ya que no se trata de una simple relación geográfica) pueden causar desajustes en las curvas de las secuencias estilísticas; pero en el fenómeno que aquí nos interesa la situación es distinta. Alcanzada cierta distancia cultural, el cambio que se produce no es meramente cuantitativo sino de orden estructural. Mientras más se alejan los lugares de producción de los centros urbanos provincianos, tales como el Cuzco, más se aproximan aquéllos a los niveles sociales del campesinado indígena y lo que allí se creará es algo diverso. El arte folk no es una forma desnaturalizada del arte *culto*; es una expresión diferente que parte de otras premisas y otras preferencias. Su utilización del arte oficial como cantera de formas y *motivos* es, si se quiere, accidental. Esas prestaciones son siempre reelaboradas, se asimilan en contextos distintos y se aprovechan selectivamente con exclusión sistemática de aquéllas que no sirven a sus propósitos.

De tal manera que parece haber realmente una transición paulatina, sin cortes bruscos, entre el arte Virreinal provinciano y las primeras formas de arte popular o folk. Pero esto se debe al doble fenómeno que acabamos de señalar: a) la incorporación de elementos costumbristas en el arte Virreinal provinciano tardío, del cual derivará, incrementado con nuevos aportes «horizontales» europeos, el arte popular de las clases medias de las pequeñas ciudades regionales, y b) el proceso por el cual la provincialización progresiva en los lugares más alejados no sólo toma un aspecto de arcaización estilística, sino que se entronca con la emergencia de expresiones propias del campesinado nativo y se transforma, así, en una forma artística nueva, *popular*. Estamos muy lejos de tener un conocimiento exacto sobre estas etapas. No existen hasta la fecha estudios científicos dedicados a esas modificaciones paulatinas y todo lo que se diga acá al respecto debe considerarse como hipótesis de trabajo. Si la transición parece progresiva y sin solución de continuidad, en algún punto deberá poder señalarse la frontera, el límite extremo donde lo provinciano deja de serlo para convertirse en folk. Y esa línea ideal probablemente tendrá que definirse, no sobre la base de elementos formales (aunque algunos podrán servir de factores diagnósticos), sino por la aparición de nuevos contenidos que se hacen presentes explícitamente.

◀ 14. *Los Santos Juanes protectores de la vida pastoril*. Cuzco. Mediados del siglo XIX. Temple sobre sarga enyesada. Obsérvese al zorro que huye con un cordero en la boca en el ángulo izquierdo y compárese con el antecedente de la escuela cuzqueña (ordeñador, vaca con becerro, animales echados) en la Fig. 12.

te y que corresponden a las demandas de los grupos sociales que promueven las novedosas formas artísticas.

Puede concluirse, por consiguiente, que la aparición de elementos costumbristas en el proceso de provincialización del arte virreinal y que la mutación —paulatina o brusca— hacia formas artísticas folk, corresponde a la emergencia, lenta al principio y cada vez más vigorosa y definida al progresar el siglo XIX, de grupos sociales con poder económico y suficiente independencia ideológica como para poder hacerse sentir en el contexto comunal. Son grupos que tienen posiciones diversas en la escala social: los campesinos (14) pertenecen a los escalones inferiores y la burguesía provinciana está en los niveles medios, pero tienen en común el hecho de que cada uno conforma un cuerpo homogéneo, identificado con una ideología y diferenciado de las esferas vinculadas a la cultura dominante. Esos rasgos los convierten en promotores de un estilo de vida propia y patrocinadores, por como «primitiva» a la pintura campesina del siglo XIX pensando que eran ende, de artistas que buscan la manera de dar forma plástica a su nueva *weltanschauung*. G. Kubler ha interpretado la explosiva aparición de artes populares en el siglo pasado como el resultado del desmoronamiento del sistema colonial, el cual permitió un respiro a la población antes del establecimiento de nuevos sistemas republicanos de explotación del campesinado y de las clases menos privilegiadas. Fenómenos parecidos se produjeron en Escandinavia y otras regiones europeas, donde los campesinos adquirieron mayor holgura a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y dieron lugar entonces a un florecimiento artístico cuyo esplendor se conserva en museos y colecciones de todos los países de Europa.

Trayectoria

Haciendo abstracción momentáneamente de las artes de los grupos amazónicos por su situación «etnográfica», los otros tres grupos están estrechamente relacionados entre sí, tanto en la cronología sucesiva que los liga, como en las filiaciones de motivos y formas. Las dos primeras, o sea, las artes ornamentales de los interiores de la burguesía acomodada provinciana y el arte folk campesino, son formas esencialmente creativas e inventivas. La tercera en cambio es sobre todo reiterativa. Repite con pocas variantes las modalidades del arte folk y a veces experimenta con el renacimiento de estilos arcaicos, como en el caso de los materos de Cochabamba, cuando no intenta la reconstrucción de temas francamente arqueológicos que sirven a sus propósitos comerciales de atraer una clientela de clase media urbana cosmopolita.

Las artes de los grupos provincianos acomodados, que en sus orígenes se diferencian tan sutilmente de las expresiones puramente provincianas, constituyen una expresión característica del siglo XIX. Ornamental, floreada, pintoresca, anecdótica en sus detalles narrativos y ejecutada con finura y precisión técnica recurre a materiales costosos y bellos: alabastro (17), fi-



▲ 15. Retrato de una mujer con mantón. Oleo sobre lienzo. Siglo XIX.

▶ 16. Cuerna. Cuerno de res grabado con guarniciones de metal. c. 1870). Ayacucho (?). La dama en su elegante atuendo y el orgulloso guitarrista reproducidos en las figuras anteriores muestran a la nueva clase social para la cual se creó el arte popular provinciano del siglo XIX.

▶ 17. Figura alegórica de América. Alabastro. Siglo XIX. Ayacucho.

▶ 18. Estribo de dama. Plata y oro cincelados. Siglo XIX. Ayacucho.



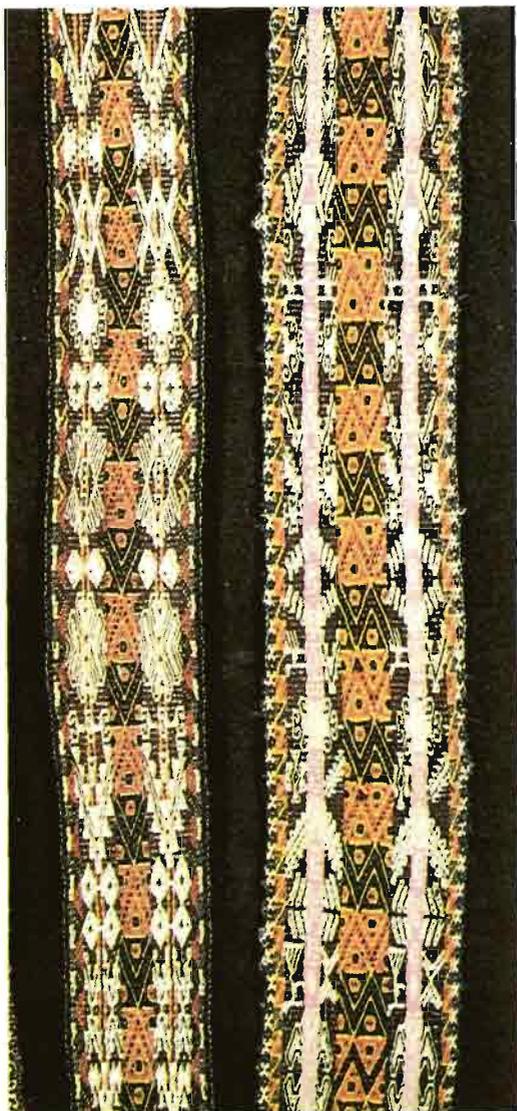


ligrana de plata, madera bien tallada, marfil de cachalote, cuernos de toro pulidos (16). Quienes trabajan esos objetos conocen su oficio, lo ejercen con amor y saben aprovechar al máximo los efectos ornamentales de los materiales utilizados y de los diseños que aplican sobre ellos. Son por lo común artesanos hábiles radicados en las propias ciudades provincianas donde se emplean los objetos. Aprenden y transmiten su oficio por los antiguos métodos del entrenamiento en un taller establecido y por el sistema, aun más directo, de la transmisión generacional de padres a hijos. Pero igualmente incursionan en ese mercado algunos campesinos, quienes en sus épocas de ocio obligado producen mates burilados, tejidos y probablemente cerámica y loza vidriada, que llevarán a vender a las ferias y mercados pueblerinos.

Todas esas formas que se desarrollaron con gran vigor a lo largo del siglo pasado y con más brillo que las del arte folk, fueron las primeras en perecer víctimas de la industrialización y de las manufacturas baratas producidas en serie, así como de la apertura de las regiones provincianas a los contactos comerciales con el Viejo Mundo. Los nuevos productos manufacturados irrumpen en aquellos lugares reclusos por medio de las trochas de los ferrocarriles y por los caminos recién construidos. De ese modo, las primeras décadas del siglo XX presenciaron la desaparición gradual de los objetos artesanales de los interiores provincianos. Los puramente utilitarios son los primeros en dejar su lugar. La cerámica vidriada (20), por ejemplo, que se produjo por millares en las principales regiones del país, fue reemplazada tan violentamente por loza importada que hoy casi no quedan ejemplares enteros y no existen colecciones en museos o en manos privadas donde se pueda conocer su historia. A tal extremo ha llegado esa situación que el día que se quiera trazar su evolución habrá que recurrir a excavaciones arqueológicas en terrenos modernos para recuperar fragmentería —tal como se hace actualmente en México y en Guatemala. Otras piezas de valor ornamental o de uso religioso se conservaron en mayor proporción como objetos de culto o en las vitrinas de los salones provincianos. Es el caso de las *huamangas*, de los retablitos de pasta o de los mates azucareros.

En el ámbito de las artes folk del campesinado el fenómeno fue distinto. Surgieron en su mayoría durante el siglo pasado simultáneamente con el florecimiento de las artesanías más lujosas de la burguesía agraria y respondiendo a condiciones semejantes de liberación del yugo del poder centralizado. Pero a diferencia del arte burgués, las condiciones más modestas de su valor económico permitió —paradójicamente— que sobrevivieran durante más tiempo. Los objetos en que se expresa la creatividad de los grupos campesinos agrícolas y ganaderos están hechos de materiales sencillos y rústicos: arcilla, madera, yeso, maguey, *piedra de lago* y textilería. Entre ellos, los tejidos (19) son los de más valor económico y los que requieren una mayor dedicación de horas-trabajo. Constituyen, por así decir —aun en nuestros días—, el único lujo al cual tienen acceso los grupos campesinos. Al disponer de la materia prima, por ser ellos los productores de lana y





algodón, la antigua tradición del uso de tejidos ornamentados como bien económico sobrevive aún en las circunstancias paupérrimas que soportan en el presente.

El factor económico fue tan sólo una de las defensas con que contaron las artes folk para garantizar su continuidad. Los platos de arcilla, los vasos de madera, las tallas de piedra eran tan baratos, que ninguna importación de objetos industrializados podía competir con ellos. De manera que el bajo poder adquisitivo y la situación financiera decreciente del campesinado contribuyó a que éste mantuviera la producción de sus propias artesanías según tradiciones milenarias. Al mismo tiempo, a diferencia de las artes ornamentales de las pequeñas ciudades provincianas, el arte folk poseía un contenido simbólico muy importante para sus usuarios que ningún objeto importado podía suplir. Hasta la ornamentación que alegra un simple plato de uso diario, tiene significados mágicos insustituibles (20); con mucha mayor razón el crecido número de objetos rituales utilizados para la protección doméstica o para las ceremonias mágico-religiosas, no podía ser reemplazado fácilmente.

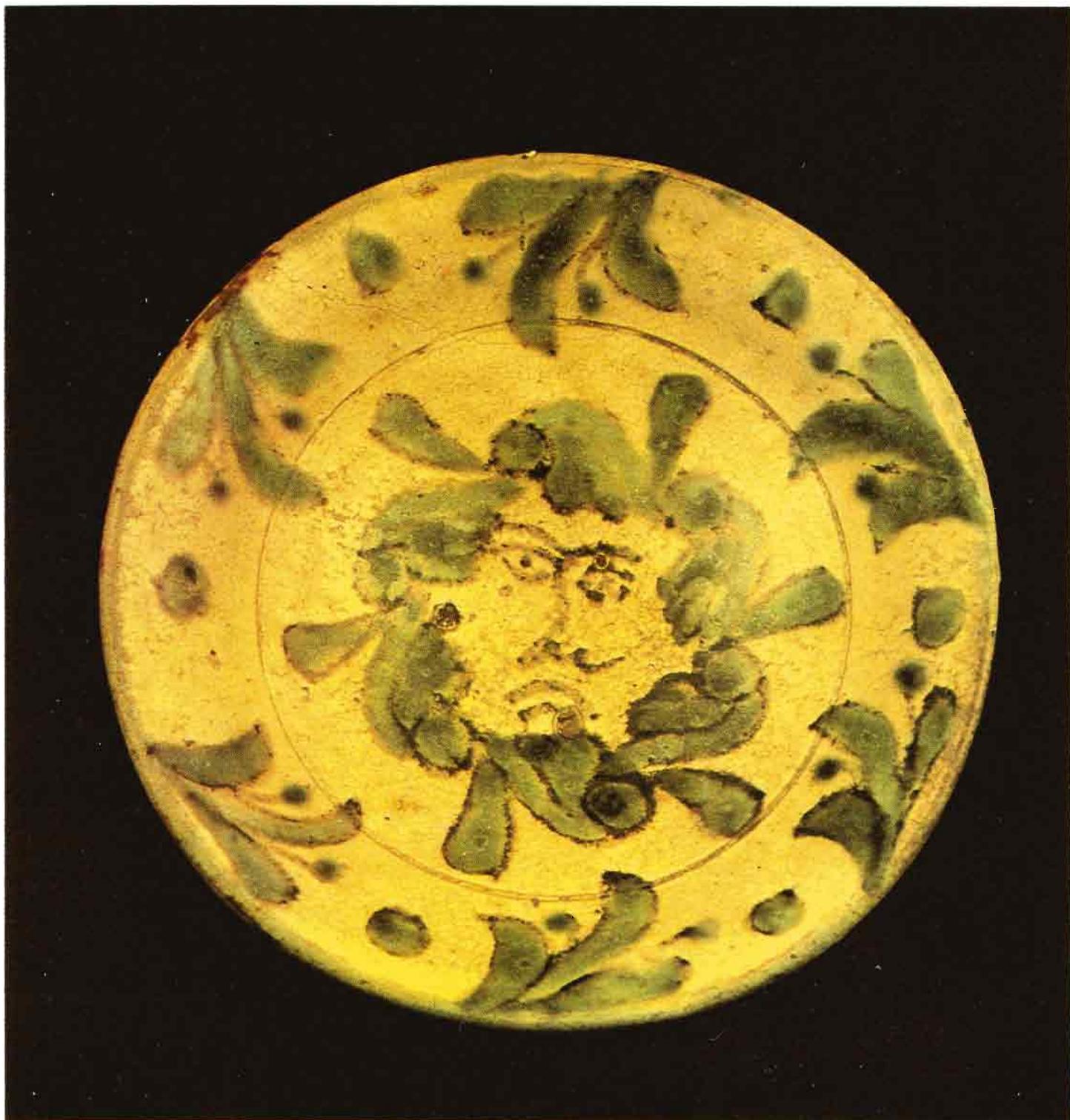
La necesidad de satisfacer requisitos complejos en el contenido narrativo, indujo a que los campesinos utilizaran ocasionalmente como proveedores de sus objetos rituales a artistas especializados de las pequeñas ciudades: herederos modestos de los rezagos de antiguas tradiciones artísticas virreinales. De modo que, así como los grupos urbanos provincianos recurrieron en contados casos a artesanos campesinos; así también, viceversa, los campesinos emplearon a veces a artesanos de la ciudad para sus fines. Esa diversidad de orígenes no altera en nada el carácter de los objetos de cada grupo, como se percibe en el ejemplo de los *retablos* ayacuchanos (21) creados en la ciudad para el uso de las comunidades ganaderas de zonas alejadas.

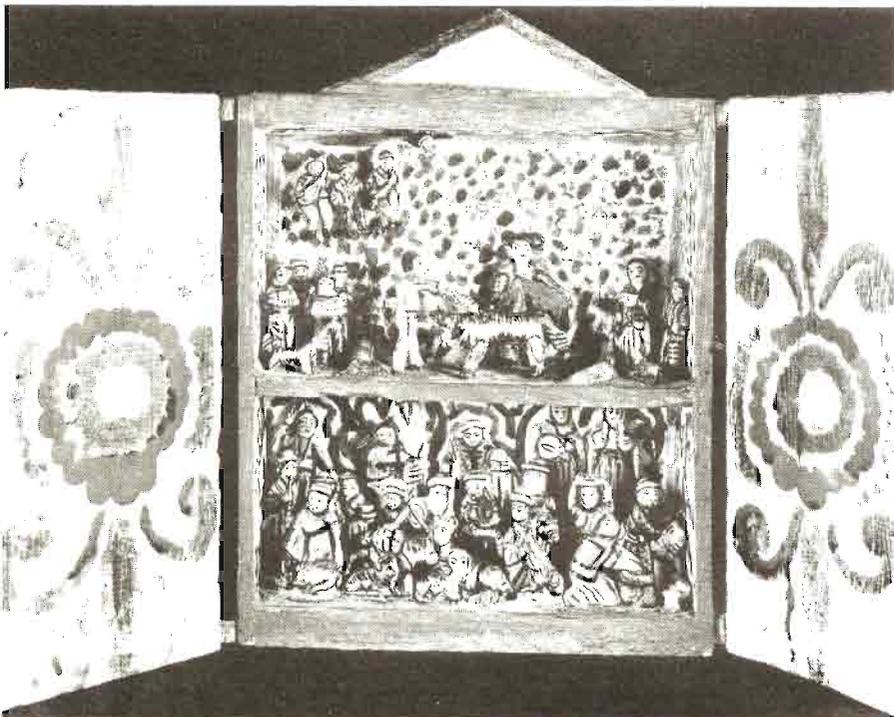
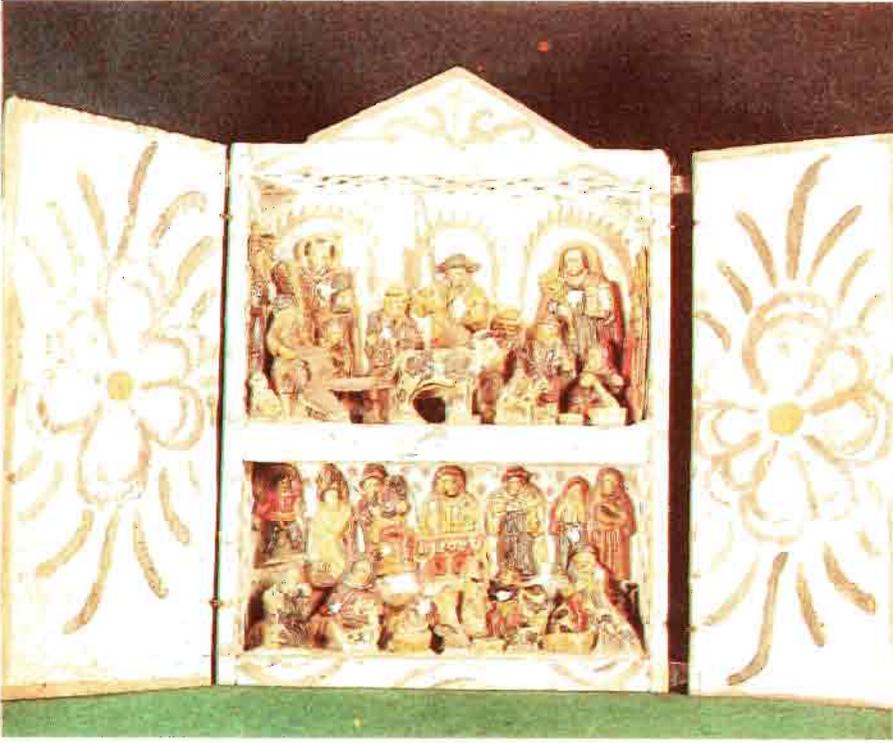
Pero lo que no logró la sociedad industrial por sustitución de sus productos por los artesanales, lo obtuvo, paradójicamente, por su repentino interés en ellos y por la presión de una demanda comercial excesiva que en consecuencia se ejerce sobre los pequeños talleres familiares. Es así que las artes folk empiezan a extinguirse paulatinamente desde que fueron «descubiertas» por los intelectuales capitalinos hace unos cuarenta años. Paralelamente, el fenómeno tiene causas intrínsecas derivadas de la transformación a que están sujetos los grupos campesinos, cuyas formas tradicionales de vida se desintegran aceleradamente.

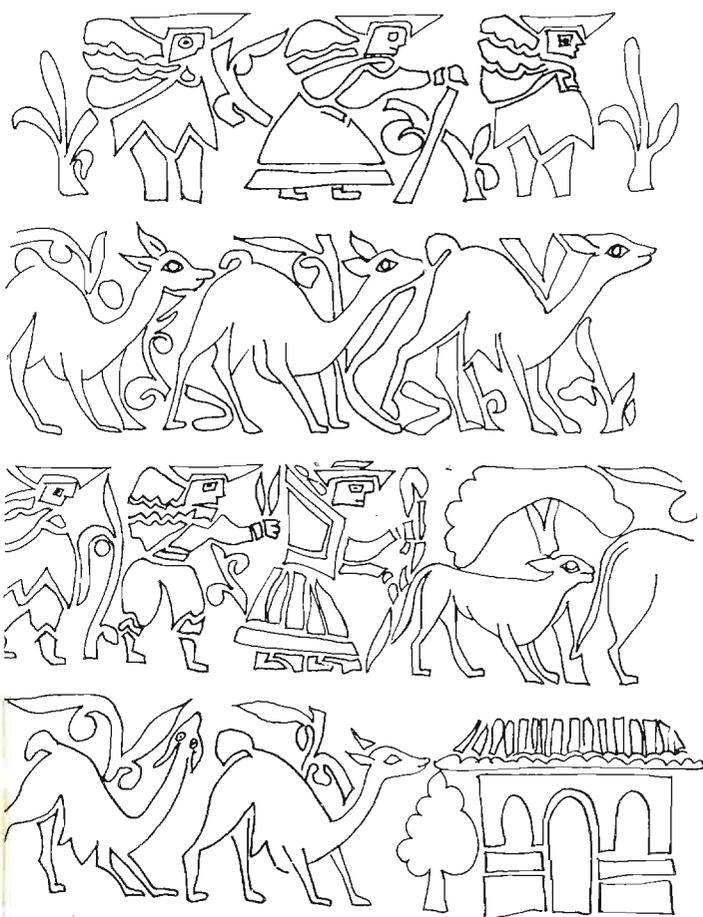
Al sustituirse la clientela campesina tradicional por las masas anónimas de turistas y de aficionados de las grandes urbes, se produce inevitablemente la metamorfosis de la obra folk en artículo de consumo urbano. Y así, sin cambiar casi de aspecto, el objeto deja de ser lo que fue, pierde su antigua voz y se sumerge en el silencio de la pura ornamentación (22). El arte folk del campesinado andino se convierte en un «arte popular tradicionalista», o sea, en una forma artesanal producida en serie para satisfacer el gusto del hombre de la ciudad por lo exótico y por el objeto «hecho a mano», con to-

▲ 19. Dos fajas o *chumpis* (pormenores). Lana. Siglo XX. Departamento del Cuzco. Obsérvese la reiteración de los misteriosos símbolos que decoran estas fajas. Son magníficos exponentes del arte campesino que floreció simultáneamente con el arte suntuario de las ciudades provincianas.

► 20. Plato decorado con el motivo del *hombre vegetal* adaptado a la forma de un rostro solar. Cerámica vidriada. Inicios del siglo XIX. Cuzco. La imagen del sol, de profunda significación en la cultura autóctona, encuentra, por el proceso de la disyunción, diversas encarnaciones en formas tomadas del arte europeo. Al hacerlo en el mascarón foliáceo se acopla a uno de los más antiguos motivos románicos europeos.







das las reminiscencias pasadistas que tal noción implica. En el paso de una generación a la otra, los artistas campesinos se convierten en productores masivos profesionalizados. Y en casos excepcionales —en textilería, mates, cerámica— logran liberarse de la carga tradicional, convertida ahora en una rémora, para experimentar con nuevas formas de expresión más acordes con la situación socio-cultural del presente. Es ésta la coyuntura que viven actualmente los materos de Cochas, tejedores como la familia Páucar de San Pedro de Cajas y ceramistas como el ayacuchano Tineo (24), cuyas búsquedas osadas o titubeantes se realizan ante nuestros ojos.

Cronología

Los orígenes del arte popular son, sin duda, tan antiguos como la propia historia de la cultura peruana. Por las filiaciones que se podrían determinar en el uso de materiales y ciertas técnicas de ejecución, su antigüedad podría remontarse al más lejano pasado paleolítico. Pero como arte popular propiamente dicho, o sea, como expresión estética y simbólica de los grupos de las bajas esferas sociales, su trayectoria abarca apenas los últimos dos siglos. En otras épocas puede haber habido expresiones regionales más o menos rebeldes contra estilos imperiales dominantes, o expresiones en las cuales el proceso de provincialización se hacía sentir agudamente; pero nada de eso se puede llamar propiamente *popular*. No es popular la arquitectura mestiza de Arequipa en el siglo XVIII, como no lo son las formas derivadas de cerámica norteña bajo dominio Inca. Tampoco puede aplicarse

- ◀ 21. *Sanmarcos* con la representación tradicional en dos niveles. Estuco y madera. Siglo XX. Ayacucho.
- ◀ 22. Retablo con una escena de toreo y la *reunión* tradicional en el piso inferior. Estuco y madera. 1940-60. Ayacucho.
- ▲ 23. Vicuñas y campesinos en vestimenta tradicional. Calco de un mate azucarero. Siglo XX. Ayacucho.
- ▶ 24. Músicos por Leoncio Tineo. Cerámica. 1950-60. Ayacucho.



TRAVAJOS PAPAALLAIMITAPA



DO QVINTA E DAD DEL MVN TO DE ELIOME DE SVCR



con propiedad el término —si es que se le desea dar un uso consecuente— a los dibujos de Felipe Huamán Poma, quien si bien fue portador y transmisor de un riquísimo acervo de tradición oral en cuanto al contenido histórico y mítico de su Crónica, no puede decirse lo mismo en lo que se refiere a la forma gráfica que utilizó (25, 26). Esta deriva directamente de los modelos europeos que Huamán Poma conoció en forma de libros ilustrados con xilografías o grabados calcográficos.

Es verdad que la versión que Huamán Poma ofreció es la de un original dibujante autodidacta, quien actuó con la libertad que le otorgó su situación de cronista trashumante y despreocupado de los rigores de la iconografía establecida; pero nada hay en su estilo que merezca otro calificativo que el de la versión provinciana de un autodidacta genial en proceso de transculturación. No recogió, como podría pensarse, formas gráficas tradicionales nativas, porque tales formas Incas o Pre-Incas no sobrevivieron al proceso de extirpación de idolatrías y tampoco desarrolló o amplificó una forma de expresión que hubiese pertenecido o pudiera haber sido apreciada por la población nativa popular. Su «Carta al Rey» es —a pesar de su aparente falta de versación— en realidad un compendio elaborado del pensamiento de la *élite* Inca y concienzudamente documentado en crónicas y textos españoles contemporáneos (Juan Ossio). Hay una similitud —además del uso elemental de la frontalidad y del respeto por el plano inherente a todo dibujo *primitivo*— entre los diseños de Huamán Poma y la ornamentación de los keros del estilo «libre» (J. Rowe, 1961), que provienen del mismo origen social.

Precisamente, los keros con su rica decoración pintada podrían haber sido considerados como la única excepción a lo que decimos. Pero su situación particular tampoco justifica que se le incluya en la categoría del *arte popular*, por la simple razón de que eran objetos rituales o suntuarios, no de los estratos populares de la colonia, sino de la nobleza incaica que sobrevivió a la destrucción del Tahuantinsuyo. Esa nobleza del Cuzco fue una minoría cultural consentida y aún mimada por la autoridad oficial del Virreinato, que la exhibía como símbolo de la aparente armonía y benevolencia del régimen español. Pero su condición de *élite* social minoritaria no permite que se le aplique con justeza el término *popular* o que se pretenda equiparar los objetos creados para ella con lo que será más tarde la expresión artística de la población campesina nativa, aunque existan relaciones de filiación entre ellos.

En todo caso, los keros ingresan a esa categoría en tiempos posteriores a la rebelión de Túpac Amaru II, cuando la nobleza incaica pierde sus privilegios y el derecho de mantener sus costumbres ancestrales. El uso y la producción de los vasos de madera pasa entonces a la población del *hinterland* campesino indígena. Los keros sufren rápidas transformaciones formales de adecuación a las nuevas circunstancias sociales e ingresan, recién en ese momento, al ámbito propio del arte popular. Por otro lado, curiosamente, la técnica ornamental de los keros es incorporada en forma

de copas de madera pintadas en algunos interiores de la burguesía provinciana. La temática que los decora ya no es la incaica, sino que comprende principalmente los nuevos acontecimientos de la época. Tal es el caso del vaso pintado con una alegoría de la Independencia (27) dado a conocer por John Rowe.

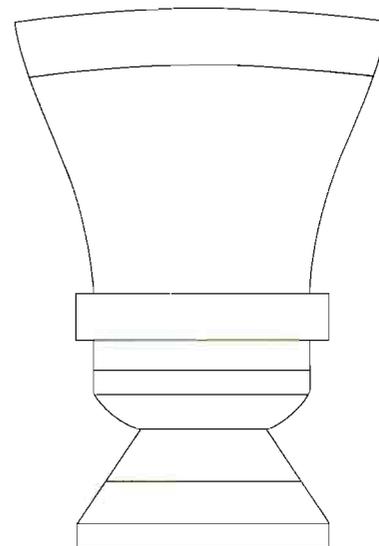
De manera que la cronología que abarca las expresiones artísticas incluidas en esta obra, cubre básicamente el siglo XIX y lo que va del actual. El arte campesino y el arte burgués provinciano surgieron simultáneamente en torno a los comienzos del siglo XIX impulsados por los acontecimientos políticos de la Emancipación y reforzados posteriormente por las profundas transformaciones sociales y económicas que aquellos acontecimientos acarrearán consigo.

Las artesanías provincianas, como ya se explicó, se extinguieron con el siglo XIX o a inicios del siglo XX, debido a la competencia de las manufacturas industriales importadas que reemplazaron con su nuevo prestigio las creaciones locales. Lozas, biscuit, porcelanas, oleografías, tejidos estampados, marfiles orientales, grabados y hasta muebles de *estilo* franceses o ingleses sustituyeron las artesanías tradicionales peruanas. Algunas, apoyadas en una pequeña burguesía de extracción campesina, lograron sobrevivir los años críticos que separaron el período de extinción (1890-1920) y la época en torno a 1930-1940 cuando nació el nuevo interés promovido por los intelectuales indigenistas. Es el caso de los mates, la filigrana en joyas de pequeña escala y ciertos aspectos de la textilería.

Esos remanentes empalman, así, con el arte popular campesino que, por las razones ya explicadas anteriormente de su mayor vigor contextual y de su economía más limitada, perdura pujante hasta los años de 1940, cuando «descubierto» por los artistas limeños y expuesto a la curiosidad y a la voracidad del gran consumo urbano y luego al apetito internacional por los objetos *naïves* de ejecución manual, se transforma rápidamente en artesanía masificada, por un lado, y, por otro, en campo de experimentación para nuevas formas artísticas.

Esta última etapa, cuyo desarrollo se está jugando actualmente y del cual somos testigos de excepción, ha entrado en su fase activa en la década pasada. La transformación que se produce en estos años es la de un arte hermético, cargado de simbolismos y de usos rituales, que es convertido en una expresión *pop* puramente ornamental para las masas urbanas. Cuánto tiempo será posible que esas formas se mantengan nadando entre dos aguas, como se encuentran actualmente, apoyadas parcialmente sobre sus orígenes campesinos y sirviendo a la vez al gusto del hombre de la ciudad, es difícil de predecir. En todo caso es una situación inestable, que no tardará mucho en evolucionar en un sentido u otro. Y desde ya se perciben innovaciones creativas de artistas populares que saben aprovechar las nuevas opciones que el mundo moderno les ofrece.

Mientras tanto, y sea cual fuere el destino que el porvenir depare a estas expresiones, en ellas se manifiesta en todo su vigor el aliento creativo de



◀ 25/26. *Trabajos del mes de junio y Nacimiento de Cristo* por Felipe Huamán Poma, dibujos de *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Aprox. 1587-1613.

Estos dos ejemplos ilustran cómo el cronista indio utiliza un lenguaje gráfico europeo para transmitir tradiciones autóctonas. En el primero construye un paisaje según el sistema de composición y de perspectiva occidental. En el segundo, el nivel de reelaboración de las formas occidentales es aún mayor, ya que emplea una iconografía cristiana tradicional y un evento de esa religión en términos de una clasificación de la historia en *edades* que corresponden al pensamiento autóctono.

▲ 27. Kero. Madera decorada en *champlevé* con colores resinosos. 1820-1822. Cuzco. (Reproducido de J. Rowe, 1961.)

Bajo el sol incaico estilizado aparece el General San Martín sujetando la bandera en aspa que él diseñó y pisando a un soldado español caído. A su lado, una figura alegórica de la Patria con el león español vencido a sus pies. La bandera, vigente por poco tiempo, permite fechar la pieza con precisión.



◀ 28. Pechera de llama. Lana bordada. Siglo XIX. Sierra Sur. Esta pieza es un notable mosaico de motivos virreinales (águila bicéfala, leones) y nativos, la presencia de cuya riqueza artística en el ámbito campesino es explicable por la importancia de la tradición textil en el mundo incaico.

▼ 29. Pechera de llama. Lana tejida. Siglo XX. Sierra Sur. El gusto por la suntuosa decoración textil se mantiene en el presente siglo, pero tiende a simplificarse.

▶ 30. Danzas andinas. Mate burilado en forma de plato por Delia Poma. Epoca actual. Cochabamba. Los mates decorados son una de las formas artísticas más vitales del Perú actual. Muchos artistas de Cochabamba explotan la vena de la Arcadia andina, como se percibe en este hermoso plato.

los pueblos del Perú en la diversidad de sus estratos culturales y orígenes étnicos. La larga trayectoria de estas artes es una permanente explosión de inventiva plástica y de colorido que a través de los años crece, se desarrolla y *no termina de renovarse*. La misma diversidad de los perfiles culturales que abarca el país es la mejor garantía de que mañana, como hoy, la frescura y la vitalidad de la creación popular se mantendrá, tal como lo quiso Arguedas, como una expresión perenne del vigor cultural de los grupos mestizos (30), —quienes simbolizan, en buena cuenta, el futuro creativo del pueblo peruano.





ARTE POPULAR Y ARTE DE ELITE

**PRIMERA PARTE
CAPITULO 2**



Alguna vez se ha escrito, desde una perspectiva muy idealista, que la respuesta artística del hombre frente a la realidad que lo circunda es la misma en todas las circunstancias históricas y que las artes plásticas, como tantas veces se ha dicho acerca de la música, se expresan en un lenguaje universal, inteligible para cualquiera sin límites de fronteras o de época. De ser así, todas las formas artísticas, ya sean éstas populares o académicas, aristocráticas o campesinas, antiguas o modernas, se regirían por idénticos impulsos y serían esencialmente similares entre sí. Esa visión romántica presupondría que las actitudes de artistas tan disímiles como son, por ejemplo, los del Antiguo Egipto, los del Renacimiento italiano o los de los estratos populares húngaros serían todas equivalentes y que un observador sensible tendría la opción de penetrar sin mayor esfuerzo en el secreto de las obras de unos y de otros. Para quien haya recorrido la historia artística de etapas tan diversas como las citadas sin dejarse seducir por el malabarismo fotográfico del *Museo Imaginario* de André Malraux, será evidente que las diferencias que separan aquellos extremos son reales y que toda apresurada identificación entre épocas y lugares tan alejados sólo conducirá a graves errores de interpretación.

Gestos tan sencillos en el lenguaje mímico de la vida cotidiana como levantar el brazo derecho o mover la cabeza en sentido vertical, común a muchos sino a todos los pueblos, tienen sin duda significados distintos en el contexto de sociedades diversas, y es necesario conocer las convenciones que los gobiernan para entender correctamente su mensaje. ¿Cómo creer que estructuras complejas como las obras de arte puedan librar el secreto de su contenido con mayor facilidad?

Sin duda que no es así. La riqueza de los fenómenos humanos es demasiado amplia para ser sintetizada en fórmulas simplistas y esa variedad —que no implica superioridad de una forma sobre otra, pero sí diferencia— debe ser tomada en cuenta para entender en toda su magnitud las expresiones creativas de las distintas sociedades. Hace tiempo que la Antropología nos ha habituado a reconocer que existen diversas formas del pensamiento y del comportamiento humano. Hay, por ejemplo, una modalidad de conocimiento científico y frente a ella otras del conocimiento popular. La una se basa en estrictos métodos deductivos e inductivos regidos por modelos de raciocinio lógico; las otras se alimentan en la acumulación de tradiciones transmitidas generacionalmente y están regidas por explicaciones causales que no se sujetan a un control metódico. Es bien sabido que en ciertas sociedades prima una de esas dos formas del pensamiento sobre la otra.

El conocimiento popular se aproxima a lo que para Levy-Strauss es el pensamiento mítico o *silvestre*. (Preferimos usar el término *silvestre*, que implica la noción de *natural*, en vez de «pensamiento salvaje», que sugiere *barbarie*.) Es una forma de pensamiento común a las culturas tradicionales o *primitivas*, que se diferencia del pensamiento científico, no por su falta de capacidad lógica o por carecer de un sistema en el ordenamiento de los da-

◀ 31. Alfombra (pormenor). Lana. 1948. Valle del Mantaro.

tos sensibles, sino por la función distinta a que se aplica en la creación de mitos, juegos, ritos o en los procesos complicados de la magia —esa «lógica de lo sensible y ciencia de lo concreto», según palabras del mismo autor. Como el *bricoleur* (palabra intraducible que define a una especie de técnico aficionado), el hombre silvestre juega interminablemente con un número limitado de «instrumentos» y dirige su aguda capacidad de observación y su habilidad clasificatoria a la acumulación de información acerca del mundo perceptible sin proponerse un ordenamiento de conceptos abstractos —que son los que en último término conducen al científico a construir el andamiaje teórico de su disciplina.

El pensamiento mágico y el pensamiento científico no son dos etapas sucesivas que señalan el progreso de la civilización. Son dos formas coherentes, aunque distintas, de alcanzar fines similares en el conocimiento y la comprensión del universo. El pensamiento mítico es característico de las culturas *primitivas* y el científico predomina en los círculos académicos y tecnológicos de la civilización actual. No obstante, son dos modalidades que muy lejos de ser excluyentes, están estrechamente relacionadas entre sí y se dan simultáneamente en las sociedades modernas. Ambos procedimientos mentales coexisten en la actualidad y son igualmente útiles como métodos de conocimiento y como sistemas para obtener una integración inteligible del cosmos cultural.

De manera que reconocidos sus mutuos valores y las interrelaciones que en una misma sociedad puede haber entre las dos formas de pensamiento, no por eso debe dejar de tenerse presente que son actitudes mentales radicalmente distintas. El biólogo al salir de su laboratorio donde acaba de dejar un trabajo estrictamente deductivo, puede dar un rodeo para evitar caminar debajo de una escalera, obedeciendo a la antigua superstición de que pasar debajo trae mala suerte —y estar así sujeto a formas del pensamiento mágico. No por eso pierden vigencia las tareas científicas que realiza y las consecuencias prácticas que de ellas extraerá para la medicina. Ni serán menos reales y significativos los factores que lo diferencian del shamanismo de un curandero quien, sin embargo, también sabe contrarrestar, a su manera, los estados patológicos de sus pacientes. Son modalidades culturales distintas y su transmisión, aprendizaje y aplicación son todas diferentes, aunque en sus resultados muchas veces sean similares y posean equivalente valor social.

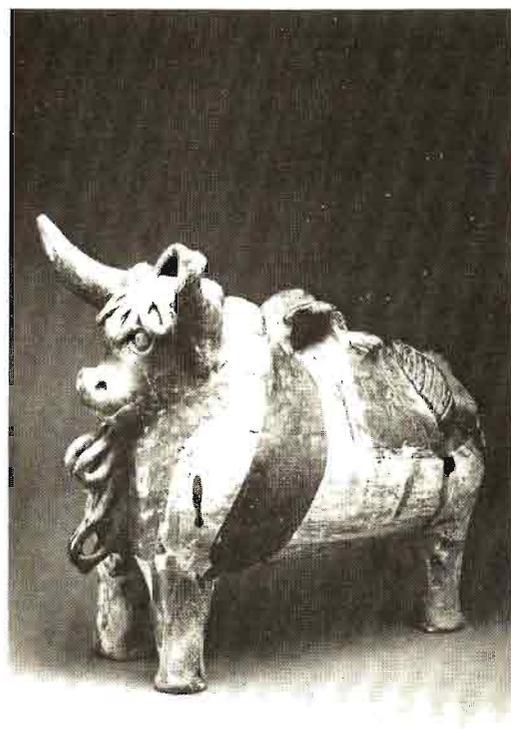
Este largo preámbulo permite concluir que hay diferencias sustanciales entre las formas culturales de las sociedades tradicionales, *primitivas* o *silvestres* y las sociedades *letradas* modernas, aunque muchos de los elementos tradicionales sigan vigentes en los diversos estratos de estas últimas. En el dominio de las artes esta diferencia es bien notoria. En el campesinado y en los estratos populares de las sociedades industriales, perduran con mayor vigor mecanismos de conducta tradicionales muy antiguos y se producen formas artísticas según patrones de comportamiento que corresponden a las sociedades precientíficas. Por otro lado, en los estratos con educación

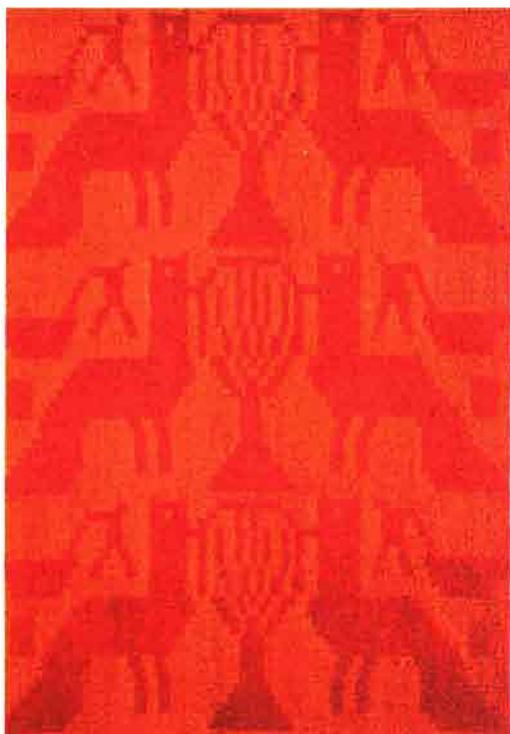
escolarizada las obras de arte se crean según otros procedimientos y con distintas miras. Es, pues, necesario reconocer que se trata de dos modalidades diferentes de acometer la creación artística, cada una con sus rasgos y características propios y con los alcances y limitaciones peculiares a su origen.

Una larga literatura crítica, biográfica y aun periodística ha dramatizado desde los tiempos románticos la situación del artista en la sociedad occidental, y estamos bien familiarizados con los ideales a que éste aspira en sus esfuerzos. Al menos desde el Renacimiento, los artistas de los grupos *cultos* ponen en juego su personalidad como elemento básico en el proceso de asumir y reinterpretar la tradición de sus mayores, a fin de otorgar una versión propia, subjetiva, de los enunciados filosóficos, religiosos y estéticos de su tiempo. Su esfuerzo profesional está dirigido primeramente a perfeccionar una tecnología aprendida por métodos académicos y escolarizados y transmitida en forma teórica por medio de manuales y otros textos escritos, así como por medio de la práctica sistematizada en aulas y talleres. De ese proceso de instrucción, el artista de talento extrae por lo común un eximio dominio manual de su oficio que lo destaca entre sus colegas y que le servirá para expresar el mensaje personal de su creación artística. En el estilo como en el contenido ésta transmitirá una visión subjetiva y profundamente original de la naturaleza, del mundo social, de los avatares del ser y del drama de la existencia. Nombres de artistas como Masaccio y Miguel Ángel, Tiziano o Velázquez, Rembrandt o Watteau, Degas y Picasso vienen espontáneamente a la memoria al pensar en esos términos.

En el arte popular, que como hemos visto anteriormente se comporta según los patrones de las antiguas culturas *tradicionales* el proceso es radicalmente distinto, y en sus principales aspectos es diametralmente opuesto a los procedimientos creativos de los grupos de las *élites* letradas. Ante todo, el arte popular es una expresión anónima. La personalidad del productor pasa desapercibida. Se trata de un intérprete, más que de un creador con voluntad personal. La obra que sale de sus manos se conforma a un patrón que es patrimonio común de la colectividad, y su participación consiste en otorgar una versión más —lo más perfecta posible— de un ideal que comparte con la comunidad. El hecho de que ocasionalmente el artista se identifique o llegue a firmar sus obras —como sucede recientemente—, no varía la situación del carácter *anónimo* del arte popular. La forma y el contenido de la obra no han sido imaginados por él como algo nuevo. Su actividad es parecida a la de un músico imaginativo y profundamente identificado con el mensaje emocional de la pieza que ejecuta. (Ya hemos explicado anteriormente que en el caso de la cuarta categoría de artistas populares la situación es muy distinta. Los objetos producidos para el consumo urbano y para la exportación ya no pueden considerarse como arte folk, y más adelante al tratar de la situación ocasionada por la comercialización masiva volveremos a incidir sobre este tema.) Entonces, así como el arte *culto* es el esfuerzo expresivo de un individuo enfrentado a su herencia cultural; la

▼ 32. Toro. Cerámica. 1940-60. Santiago de Pupuja, Puno.





obra de arte popular es la versión de un ideal colectivo que reitera con variaciones menores un prototipo tradicional.

Tal vez sea conveniente aclarar que al referirnos al carácter *colectivo* del arte popular, esa expresión no implica sino lo que literalmente da a entender: que es un ideal compartido por la colectividad, o sea por la suma de individuos que integran la agrupación social. No se hace referencia aquí a misteriosos *volksgeist* u otras invenciones hegelianas igualmente nebulosas. El artista folk no obedece a los dictados de una musa, que encarna el «espíritu nacional» o popular de una época; sino que responde a la expresión de tradiciones con trayectoria histórica concreta y que se transmiten de manera igualmente específica, de persona a persona, a través de generaciones.

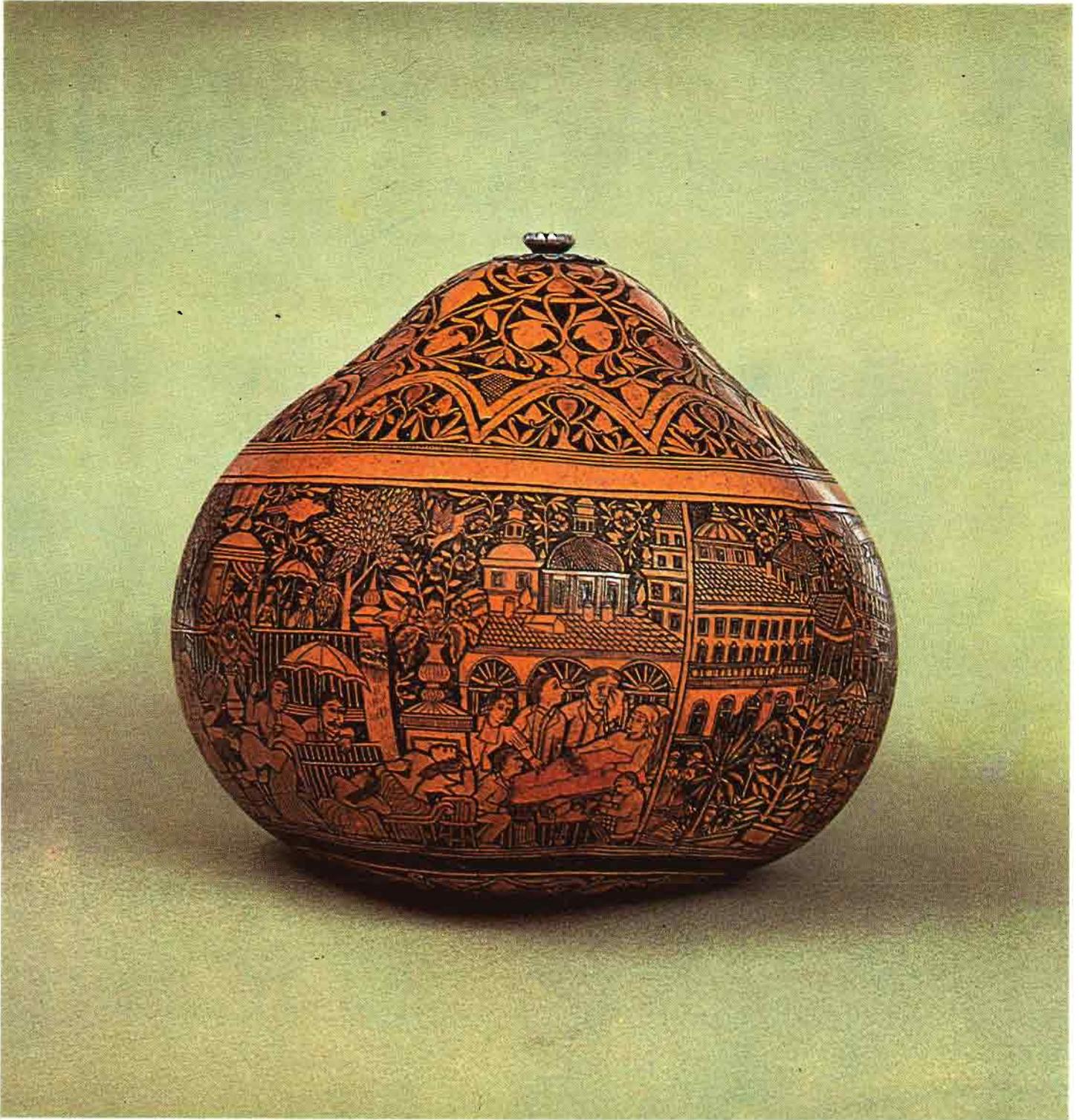
Como toda manifestación del folklore, también las artes plásticas son esencialmente tradicionales. La tradición es para el campesino y el creador popular la fuerza viva de la cual se alimentan, no sólo su vida espiritual, sino los aspectos más nimios de su existencia cotidiana. Ella representa, a la vez el modelo ejemplar de tiempos remotos y más perfectos que los actuales, así como la forma vigente de hacer las cosas en el presente. Adherirse a la tradición, respetar sus dictados, no cortar su continuidad, es garantizar la perduración de los valores más elevados de su mundo espiritual. Como escribió Mircea Eliade acerca de los mitos (que son las formas más vigorosas de tradición cultural): «Su función es revelar modelos, proporcionar una significación al Mundo y a la existencia humana». A diferencia de esa actitud de armonía con la corriente histórica, el artista *académico* asume muy a menudo una actitud de franca rebeldía contra la tradición de la cual proviene. Es cierto que esa oposición es, por lo común, una resistencia a las *formas* establecidas más que a los contenidos intrínsecos, pero frecuentemente la renovación estilística coincide con un replanteamiento de los mensajes implícitos en las obras.

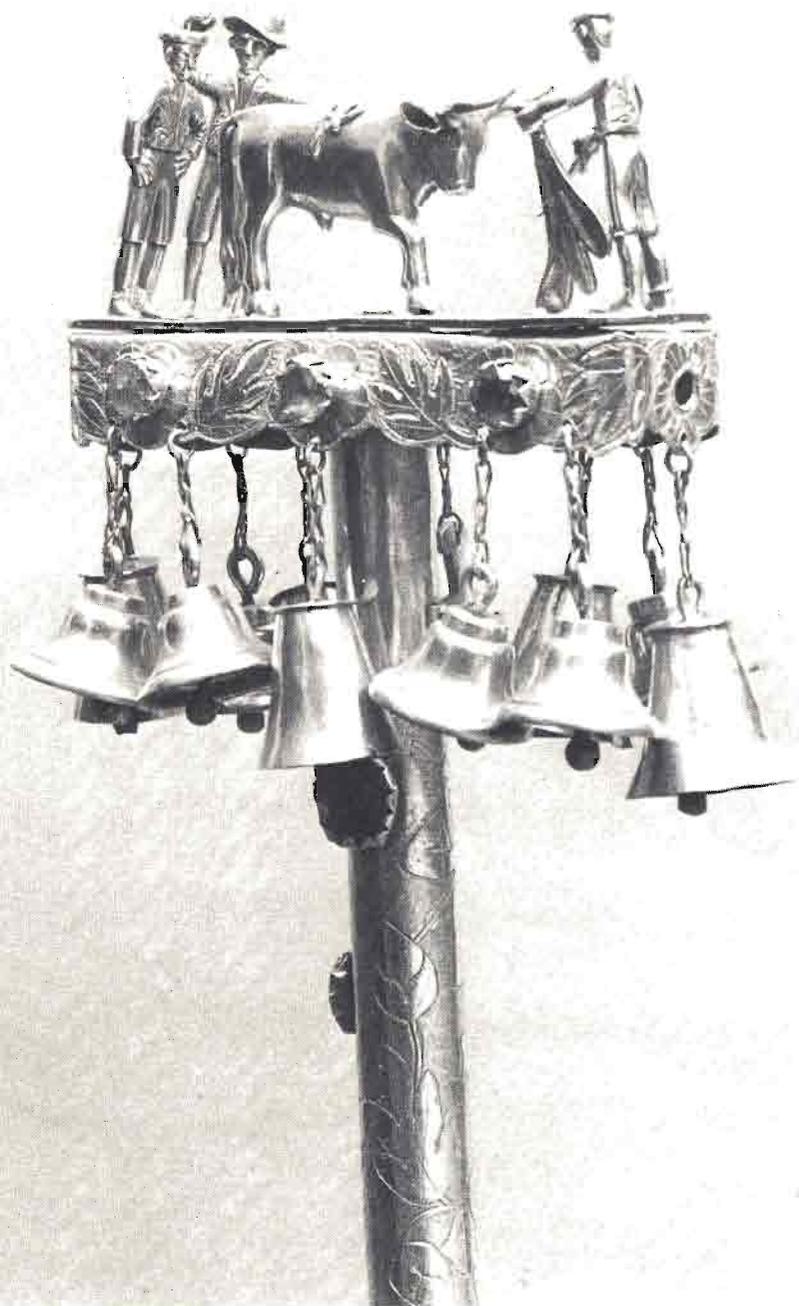
El respeto de la tradición significa que las obras de arte populares campesinas sean esencialmente reiterativas, tanto en su contenido como en los modos de expresión formal que asumen. Quienes las producen se contentan, por lo habitual, con repetir modelos aprendidos. Según el talento del ejecutante, las versiones que saldrán de sus manos podrán ser meras imitaciones de prototipos establecidos, o versiones perfeccionadas según el ideal colectivo, o aun en ciertos casos, variantes que incorporen innovaciones que se alejan en cierta medida del patrón aceptado. Dada esa tendencia conservadora, el arte folk se caracteriza por una notable persistencia formal y estilística. Las variaciones que se producen son muy lentas y considerados en períodos breves, aquellos objetos dan la ilusión de poseer formas inmutables.

Esa impresión es naturalmente errada. Como toda creación humana, el arte popular está sujeto al devenir histórico de las propias sociedades que lo crean, y aunque los ritmos de cambio puedan ser lentos no por eso son menos reales y tangibles. Los grupos sociales tradicionales, igual que las civili-

▲ 33. Alfombra (pormenor). Lana. Epoca Actual. Chota, Cajamarca.

▶ 34. *Azucarero*. Mate burilado. 1900-30. Ayacucho.





zaciones tecnificadas, están comprometidos con una permanente pugna ideológica y cultural con su medio ambiente y con un esfuerzo por comprender, dominar y mejorar el caos del mundo natural que los circunda, para convertir ese medio en un *cosmos* organizado que responda a las necesidades humanas en su dimensión de ser temporal, biológico, sexuado, espiritual y mortal. «A primera vista —escribió M. Eliade—, el hombre de las sociedades arcaicas no hace más que repetir indefinidamente el mismo gesto arquetípico. En realidad conquista infatigablemente el Mundo, organiza, transforma el paisaje natural en medio cultural». De manera parecida, los grupos campesinos y populares que preservan en su comportamiento los procesos de las sociedades tradicionales, progresan en su paso por la historia en una labor creativa permanente, con la diferencia, en comparación con los grupos arcaicos, de que están sujetos al contacto continuo con los estratos *letrados* y dominantes de la sociedad a cuya influencia están expuestos.

De manera que, aunque tradicionalista y, por consiguiente, reiterativo, el arte popular es capaz de variar con el tiempo y de acuerdo a las circunstancias de su realidad cultural. Vale decir que, como afirman los estudiosos del Folklore, es fiel a sus antiguos prototipos, pero a la vez es *plástico* o sea capaz de transformación.

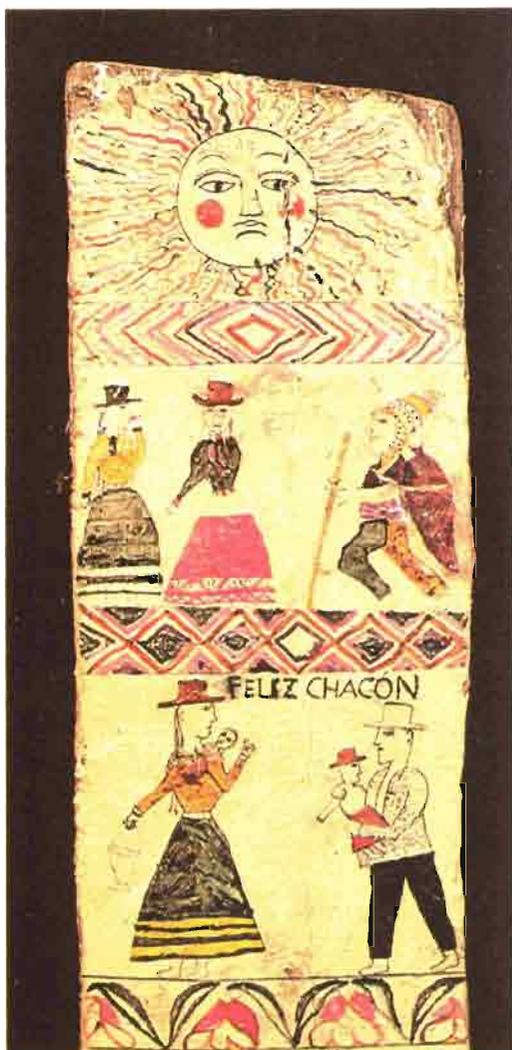
El objeto creado en el ámbito campesino y popular urbano, como sucede también en las sociedades tradicionales, es ante todo un objeto de uso. Su aplicación puede ser meramente utilitaria: vestimenta, juguete, mobiliario, utensilio doméstico, o puede tener una finalidad mágica, religiosa o ritual. En ambos casos el interés estará centrado en la utilización que se le da y en su eficacia para el propósito para el cual fue creado. La forma asumida está en función de su empleo. No existe en el artista popular o en el usuario del objeto, un interés en la forma en sí misma o en el estilo como tal; y esa misma indiferencia hace comprensible el estatismo relativo con que evolucionan las apariencias externas de aquellas obras. Pero la razón fundamental de esa lenta transformación se encuentra, sin duda, en el valor simbólico con que están imbuidas las propias formas que integran y decoran muchos de los objetos.

Finalmente, así como el arte popular se diferencia de las artes de los estratos altos de la sociedad por ser anónimo, tradicionalista, colectivo, reiterativo aunque *plástico*, su creación se caracteriza también, en franco contraste con el arte *escolarizado*, por ser el producto manufacturado de artistas o artesanos no especializados. Esta última característica no implica que los objetos populares salgan de manos improvisadas. Todo lo contrario. Pero con mucha frecuencia son elaborados por campesinos cuya ocupación primordial está en el trabajo de la tierra. En tiempos antiguos el núcleo familiar campesino tendía al autoabastecimiento. Su conocimiento y dominio de las técnicas artesanales era competente y había sido adquirido por aprendizaje tradicional. En tiempos más recientes, al lado de sus tareas agrícolas o ganaderas, también se da una mayor especialización en la dedicación a algu-

◀ 35. Remate de bastón de danza con escena de torero. Plata. Siglo XX.

◀ 36. Urna con imagen del Arcángel San Miguel. Madera y estuco. Siglo XX. Sierra Sur.

◀ 37. Conopa en forma de toro. Madera. Finales del siglo XIX.



▲ 38. Viga decorada con miembros de la familia Chacón. Madera pintada. 1950-60. Sarhua, Ayacucho. A un lado el dios tutelar del sol y al otro extremo una imagen cristiana, alumbran estas escenas que representan a los integrantes de la familia poseedora de la casa de donde proviene la viga.

▶ 39. Manguitos. Lana y seda bordada. Siglo XX. Huancayo.

nas técnicas artesanales escogidas. Y en casos aun más raros, sobre todo en aquellos objetos dedicados a uso religioso, el arte popular es producido por artistas o artesanos especializados de las ciudades de provincias, como, por ejemplo, los escultores de imágenes de pasta del Cuzco. Pero aun en estos casos, la diferencia con los artistas *cultos* es bien notoria. Los conocimientos adquiridos por los artistas regionales provienen, como en la Edad Media, de su práctica con un *maestro* anterior. Su horizonte tecnológico es por eso considerablemente limitado: está sujeto a las técnicas y materiales que la tradición le revela. Como esa situación está aunada a la progresiva pauperización de la clientela campesina, los materiales en uso y los procedimientos de manufactura son cada vez más simples y rústicos. La mayor o menor riqueza de los materiales empleados por un artista no implica juicios de valor sobre el mérito del producto final. Sería ingenuo pensar en términos de materias primas nobles y vulgares como equivalente de obras de mejor o menor calidad estética. No por ser de oro un collar será superior a una pieza de alfarería. Pero no puede dejar de observarse esta última diferencia que separa al artista urbano profesional del artista popular peruano y que explica el aspecto rústico de sus creaciones.

Tampoco puede dejar de señalarse que la transformación de las artes populares, desde sus orígenes vinculados a las artes virreinales o a las artesanías de la burguesía provinciana hasta su situación en los tiempos presentes, refleja inevitablemente el destino de la economía progresivamente debilitada de la población rural. Es así que no sólo los materiales aplicados en la elaboración de esos objetos muestran una pauperización creciente, sino que el tiempo que el artista puede dedicar a su ejecución también es cada vez menor. El caso de los *retablos* o *cajas de imaginero*, es bien elocuente. Los ejemplares más antiguos conservados son hechos de fina plata repujada en su exterior con relieves tallados en madera y modelados en estuco dorado en el interior. Enseguida se producen *cajas* parecidas hechas todas de madera y talladas con figuras de alabastro de Huamanga. Más adelante el alabastro es reemplazado por figuras de estuco modeladas; y en los tiempos más recientes se hacen con ayuda de moldes, con una *pasta* mucho más burda y pintadas con simples colores de anilina, mientras que el exterior es confeccionado con la madera más rústica que se pueda encontrar. El paso de madera dorada al alabastro, y del estuco a la pasta moldeada indican la necesidad de ahorrar tiempo por parte del artesano, además del deseo de economizar en los materiales. Como era de esperarse, la nueva clientela que estas expresiones han ganado en la ciudad, no ha conducido a una mejora en las modalidades de ejecución. La renovación del público ha traído consigo un cambio de actitud: los objetos son ahora mercaderías de consumo cuya explotación comercial debe rendir el máximo provecho, y la cadena de intermediarios entre el productor y el consumidor hace todo lo posible por mantener al artista popular en el estado económico ínfimo en que lo encontró al iniciarse el proceso.

La convivencia de las dos modalidades de acometer la creación artística

que acabamos de describir como prácticas coetáneas en niveles diferentes de la sociedad, no se produce sin que se establezca un conjunto de nexos complejos entre ellas. Existen relaciones sutiles entre las artes de los grupos sociales instruidos de las clases dominantes y las creaciones de la población rural. En ese sentido es necesario también diferenciar al arte *folk* del arte de las sociedades arcaicas o *primitivas*; o sea entre el arte campesino peruano y el arte de las tribus amazónicas. Las creaciones de ambos núcleos comparten los rasgos que hemos señalado anteriormente de anonimato, tradicionalidad, repetición plástica, de falta de especialización técnica y el carácter colectivo, pero se diferencian por el hecho de que tan sólo las artes de los grupos campesinos sufren una exposición continua a las influencias del arte *culto*, lo cual determina el aspecto estilístico que asumen sus obras.

El arte popular se distingue precisamente como una expresión autónoma en cuanto se contraponen a las artes de las *élites*. Sería vano referirse, por ejemplo, al arte románico, al gótico o al neolítico como expresiones populares o folk, aunque en algunos casos puedan hallarse similitudes entre ellas por las soluciones formales empleadas en ambos casos. Lo que es peculiar



▼ 40. Mate *poro* con escena galante. Mate burilado. 1920. Ayacucho. La composición es claramente una adaptación de temas de arte *culto*.

► 41. Retablo con *Virgen de la Purificación*. Madera y estuco. Siglo XIX. Sierra Sur. Ejemplo de adecuación de varias iconografías del arte cuzqueño virreinal al gusto y a las necesidades del arte popular.



al arte popular folk es su coexistencia con formas de arte *académico* y las interrelaciones que se establecen entre ambas modalidades.

Suele darse por sentado que el arte popular es una expresión imitativa virtualmente incapaz de generar creaciones originales. En el proceso de elaboración de esas artes, como escribió G. Kubler acerca de las sociedades coloniales, se podría decir que «no se produce ningún invento o descubrimiento de importancia, las iniciativas principales provienen del exterior más que del interior» de sus talleres. En su comportamiento dentro del contexto social, como grupo dependiente, el estrato folk tiene efectivamente cierta similitud con la situación colonial. Pero hay rasgos en su perfil cultural, tan vinculado a las formas *primitivas*, que permiten comprender esta aparente falta de inventiva. Como hemos visto anteriormente el arte popular se caracteriza por su lentitud en asumir cambios. Su apego a la tradición, a la reiteración plástica y su apreciación puramente funcional del objeto, son circunstancias que explican ese ritmo sosegado. Si a esa situación se agrega el factor de que la población rural se encuentra de todo punto de vista en una situación de dependencia de los círculos urbanos, cuyas expresiones artísticas se presentan como prototipos indiscutibles, no es de extrañar que los artistas populares sean influenciados sistemáticamente por las artes *cultas*. De manera parecida a lo que sucede en la relación entre áreas coloniales y ciudades metropolitanas, los artistas folk reciben un *bombardeo* de influencias de los círculos dominantes. Por consiguiente, cada vez que se presenta una necesidad interna para asumir una transformación estilística, ésta recibe sus modelos y sus estímulos artísticos de los centros más dinámicos y de más prestigio de las altas capas sociales. Se completa así la impresión de una falta de originalidad en los estratos sociales rurales.

También se ha observado que existe un considerable desfase temporal en la relación entre las artes de la *élite* y las artes populares. La diferencia suele calcularse en cien años y corresponde al tiempo que demora en ser aceptado a nivel campesino lo que estuvo de moda en la alta sociedad. Es éste un proceso conocido y al cual nos hemos referido anteriormente según el cual rasgos formales y costumbres de los estratos superiores de la sociedad progresan paulatinamente, conforme a las «distancias culturales» y geográficas que los separan, hacia las capas más bajas y hacia los lugares más alejados. Este proceso de hundimiento de ciertos elementos culturales hacia las capas inferiores de la sociedad, ha llevado a que se diga que el arte campesino «se impregna cada vez más del *gesunkenes Kulturgut* (bien cultural sumergido) de los centros urbanos» (V. Kavolis) y que así abandona progresivamente sus preferencias tradicionales.

En realidad la situación es más compleja. Lo que relaciona a ambas formas artísticas podría compararse a un sistema de vasos comunicantes, en el cual cambios de nivel en uno u otro extremo pueden producir un proceso de circulación en cualquiera de los dos sentidos: del *culto* al popular o más raramente en sentido inverso, del popular al *culto*. Por lo que podría llamarse la fuerza de «inercia social», que ejerce presión desde las capas de mayor



prestigio hacia áreas rurales marginales, el arte y las artesanías ornamentales folk están expuestas permanentemente al impacto de los estilos artísticos reinantes en las artes *mayores y menores*. Esta presión continua no deja de ejercer su efecto sobre la actividad artística popular. Pero lo notable es que, precisamente a diferencia del arte netamente provinciano, la creación popular no es una mera copia desnaturalizada y atrasada en cien años del arte de la *élite*. Es un sistema artístico propio, que obedece a reglas y preferencias especiales y que incorpora selectivamente los modelos ajenos. Muy lejos de poseer los rasgos estrictos de un estilo artístico determinado, el arte folk acumula con facilidad a través de los años aspectos heterogéneos de los más variados orígenes y los combina con sabiduría espontánea. Sus características corresponden a ciertas modalidades formales universales, más que a los perfiles de un estilo histórico. Preferencia por la frontalidad, cierta estilización burda de las formas orgánicas, respeto por el plano, horror al vacío en la ornamentación, ausencia de perspectiva geométrica, uso alegre y contrastado en las combinaciones cromáticas, respeto estricto de las imposiciones tectónicas, son algunos de sus rasgos más generalizados. De tal manera que la incorporación que hace el arte popular de las formas *cultas* es una verdadera trasposición a un nuevo lenguaje formal. Es cierto que las artes de las *élites* sirven de cantera de formas, ideas, estilos y temas para el arte popular; pero también es cierto que esa cantera es usada selectivamente. Más son los elementos que se rechazan que los que se adoptan y, como ya se dijo, en ese proceso el arte *tradicional* nunca pierde su norte ni desvirtúa el sentido profundo de su propio lenguaje formal. Según sus necesidades, asume y transforma los elementos que requiere y rechaza los más, sin pretender copiar o mimetizar ingenuamente las complejidades del arte *académico*.

Ocasionalmente el flujo se revierte en sentido contrario. Los artistas *cultos* reencuentran o recuperan, según la expresión de A. Hauser, formas o temas que, habiendo sido asimilados al folk muchos años antes, son vueltos a ser reelaborados en obras dirigidas al público *letrado*. De esa manera las artes de las *élites* se revitalizan en momentos de crisis con formas artísticas sencillas, pero plenas de vigor. Los ejemplos más conocidos de ese proceso de reflotamiento de bienes artísticos de los estratos populares se encuentran en la música de compositores como Franz Schubert, Bela Bartok o Manuel de Falla. Situaciones parecidas se dan en las artes plásticas modernas, como en el caso del pintor José Sabogal, quien se inspiró en el arte popular y se dedicó incluso a su estudio sistemático en el Instituto de Arte Peruano que creó en el Museo de la Cultura Peruana.

Explicadas las diferencias que distinguen a la creación artística popular de la de los círculos *cultos*, así como las relaciones particulares de comunicación e interdependencia que rigen la convivencia simultánea de las dos modalidades en niveles diversos de las sociedades complejas de nuestros días, se puede llegar a una comprensión más cabal y equitativa de lo que representa el arte popular. Como habrá quedado en claro del análisis anterior,

ambas formas de expresión plástica son genuinas actividades creativas que comprometen lo mejor del esfuerzo cultural de cada grupo. Y para el espectador preparado, los dos géneros contienen una belleza y una densidad de contenido que revelan una riqueza inagotable. La obra del artista de la *élite* es la creación de una personalidad genial, fuertemente individualizada, perfecta en su ejecución técnica, compleja en su contenido simbólico y a veces ambigua en su significación. El placer que se extrae de ella muchas veces radica en la manera en que renueva la tradición estilística y la sorpresa que ocasionan sus soluciones inesperadas. En el caso extremo de las artes contemporáneas, en las cuales la originalidad parece primar sobre los otros valores, el mensaje que la obra transmite se vuelve confuso y críptico. Placer de una *élite* sofisticada, la obra se transforma en un signo casi vacío, el gesto de una personalidad que cada cual interpreta en términos de una endopatía en último término inescrutable.

Frente al mundo de formas altamente variables y con mínimo mensaje del arte contemporáneo, las artes tradicionales, todo lo contrario, representan la respuesta colectiva a un ideal expresivo y estilístico comunitario. La obra popular es la repetición perfecta o mejorada de un prototipo compartido. Su mensaje es tan claro que todos los miembros de la sociedad se identifican con ella, y aunque su ejecución no presente la osadía de un *tour de force* de virtuosismo, ofrece a los ojos del espectador la perfección obtenida por la repetición mil veces reiterada, exacta, económica y sutil de un contorno familiar. Por añadidura, la creación plástica posee para el espectador popular la calidad misteriosa y simbólica de un objeto que está imbuído por el prestigio de la tradición y del mito. No es creación caprichosa o efímera de un individuo, es la revelación de un mundo trascendente, mági-

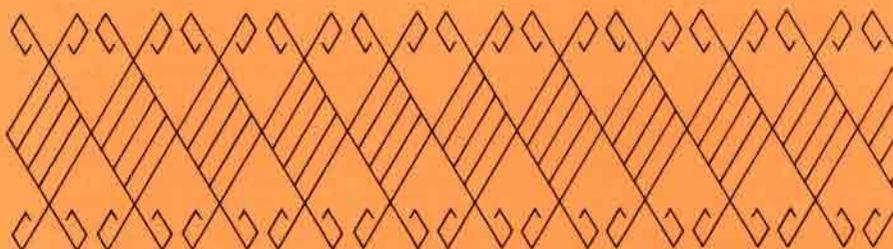


▲ 42. *Mesa*. Alabastro. Inicios del siglo XX. Sierra Sur.

► 43. *Toro conopa*. Madera. Finales del siglo XIX. Sierra Sur.

co, que se hace tangible por la actividad del alfarero o del *escultor*. Una *conopa* con aspecto de toro, un *retablo*, una *illa* son formas de hechura humana que comparten el misterio de la *huaca*, del lugar de contacto con las fuerzas sobrenaturales. A través de ellas, el hombre andino presencia la vitalidad y la belleza del mundo que lo rodea como expresión de fuerzas míticas. Son, como toda obra de arte verdadero, una puerta abierta hacia las realidades más altas del cosmos cultural. En efecto, en el arte de los campesinos nativos del Perú aflora una dimensión histórica, que revela, con más claridad que el arte popular de muchas otras naciones, sus antiguos valores culturales.

El arte popular puede ser, entonces, mucho más que hermosos ornamentos de colores y patrones de simetría rústica. Es una expresión de los más elevados valores de los grupos campesinos y populares, distinta diametralmente al *gran arte* de las *élites* urbanas en su forma, en sus modos de expresión y en su significado; pero igualmente cercana que él a las fuerzas del espíritu creativo.



**DIMENSION
HISTORICA
DEL
ARTE POPULAR**

**PRIMERA PARTE
CAPITULO 3**



Aunque la multitud de objetos del arte popular no tuviese el interés estético que posee, no dejaría de ser una de las más fascinantes y valiosas creaciones de la cultura peruana, que merecería ser ampliamente estudiada por antropólogos, arqueólogos e historiadores del arte. Impresa en las formas y en las técnicas con que están trabajados sus materiales modestos, estos objetos encierran una larga historia para quien sabe interpretarla, y que no es otra que la historia cultural, mestiza y accidentada, de este país. El cacharro del alfarero de aldea, el santo de yeso, el amuleto de piedra, la prenda tejida en el telar familiar, son los acompañantes eternos y silenciosos del campesino indio y en sus formas se ha acumulado a través de los siglos una cadena sutil de transformaciones. Por lo mismo que esos objetos sencillos no representan a la cultura oficial, que no son el gran Arte, la versión que ofrecen de los acontecimientos culturales es más veraz y está menos sujeta a las convenciones y a las inhibiciones correctoras impuestas por el sistema.

El nivel modesto en que muchas de esas obras se han mantenido ha evitado, a su vez, la incorporación de técnicas más elaboradas de la «cultura de conquista», según la expresión de George Foster, como sucedió en México y en otras naciones del Continente. En aquellos lugares las artesanías se desarrollaron según patrones más occidentalizados para servir al consumo urbano. Eso es bien notorio en la alfarería y en la mayólica, las cuales, en centros como Puebla o Tonalá, en México, poseen gran similitud con la cerámica española de Talavera y de Teruel. En cambio en el Perú la situación es distinta. De las factorías de loza vidriada para consumo de las ciudades sólo se conservaron rezagos en Puno, donde aun se producen los típicos platos color ocre y verde.

En cambio los talleres de olleros para uso campesino mantienen su actividad en todo el país. Al ser reivindicada en la década de 1930 por el Indigenismo la alfarería escultórica y utilitaria decorada que se producía en algunos de esos centros (sobre todo, Quinua y Santiago de Pupuja), aquélla vio grandemente reforzada su posición. En vez de extinguirse paulatinamente, como hubiera sido probablemente su destino, se le abrieron inesperadamente las puertas del mercado citadino. De esta manera pudo cambiar su clientela sin adoptar las técnicas occidentales, lo que en circunstancias *normales* hubiera sido imposible. Y gracias a esa coyuntura feliz ha llegado ante nuestros ojos casi intacta, con la extensa carga tradicional que la vincula de manera muy directa con sus antecedentes Precolombinos remotos, así como con los tiempos más cercanos del Virreinato.

La herencia más fascinante, la prehistórica, se manifiesta de manera velada. Algunas de las formas de aquellos tiempos antiguos están claramente a la vista; pero los contenidos, prohibidos por la Iglesia y por todo el aparato Colonial, aparecen ocultos, disfrazados bajo aspectos engañosos y es necesario un esfuerzo especial para revelarlos. En cambio, la tradición virreinal está en la superficie. Es la que proveyó el lenguaje formal y el mensaje explícito de la gran mayoría de los objetos populares. Su legado está

siempre presente. Veamos a continuación más en detalle cómo estas dos tradiciones culturales heterogéneas se estructuran en la riqueza expresiva del arte popular andino.

Primero que nada es necesario recordar que todo objeto manufacturado, desde un tornillo hasta una catedral, es un eslabón más en una cadena extensa de creaciones culturales, que los arqueólogos están habituados a ordenar en series hilvanadas a través del tiempo y las cuales son indicadoras, a su vez, del paso temporal. Ningún grupo de esa naturaleza está realmente cerrado y concluido. Por eso es preferible el concepto de «secuencia formal que sugiere —escribió G. Kubler (1963)— una clase (de objetos) en expansión y abierta». Cada obra importante dentro de una misma secuencia constituye «una solución difícilmente conquistada de un mismo problema» y cada nueva solución, como ya lo observó T.S. Eliot para la literatura, no sólo aporta algo para el futuro, sino que revela nuevos aspectos insospechados en las obras del pasado. La estrecha relación que de esta manera se teje entre objetos de una misma secuencia sigue el flujo temporal en ambos sentidos: contra-corriente, como lo acabamos de mencionar, y con la corriente. Esta última es la vinculación más frecuente e inevitable, que ha sido descrita por Henri Focillon en su hermoso libro sobre la *Vida de las Formas*, donde habla del «estilo como una sucesión y aun un encadenamiento» de formas. Unas formas conducen a las otras; una forma engendra otra. Por eso antes que mirar a la naturaleza cuya realidad recrea, el artista observa y aprende de las obras de los artistas que lo precedieron en el oficio, como lo repitió André Malraux en sus *Voces del Silencio*. El arte se inspira en el arte, no en la naturaleza. Todo lo contrario, había afirmado Oscar Wilde con precisa paradoja, es «la naturaleza la que imita al arte», porque la «naturaleza está siempre un poco a la zaga en relación a su época».

Ya en 1877 el multifacético artista y poeta inglés William Morris observó la importancia que tiene el peso del caudal de las experiencias anteriores en el mundo formal. «No creo exagerado decir —escribió— que ninguna persona, por muy original que sea, pueda diseñar hoy día... la forma de una simple vasija que no sea otra cosa que la evolución o la degradación de formas usadas hace cientos de años» (2). En ningún género artístico es más visible esa estrecha relación que se establece entre una obra y sus predecesores, que en el arte popular. Como lo hemos señalado anteriormente, el rasgo más persistente de ese arte es su respeto de las tradiciones. En todos los ámbitos de la vida social los grupos campesinos son ciertamente los sectores más tradicionalistas y más apegados a las antiguas normas de conducta. Y es por eso que el arte campesino es el portador de una carga histórica muy significativa y que los «elementos fortuitos» que lo componen comprenden testimonios o *fuentes* que pueden revelar datos sobre las épocas más remotas (J. C. Muelle).

Uno de los temas más debatidos en los estudios colonialistas durante un tiempo, ha sido el de la posible supervivencia de elementos prehispánicos en el arte virreinal peruano. Se comprende la importancia de la respues-

ta a esa cuestión. Toda la controversia en torno a la autenticidad y originalidad de la cultura latino-americana moderna está aparentemente vinculada al problema. Los antiguos argumentos entre hispanistas o indigenistas querían derimirse con ayuda de pruebas gráficas que demostraran la persistencia de temas y ornamentos precolombinos entre las opulencias barrocas de retablos e imafrentes tallados de las iglesias arequipeñas o del Altiplano. Después del entusiasmo inicial de los historiadores de los años 1930 (Angel Guido, Martín Noel, Felipe Cossío del Pomar), que señalaron ejemplos sin mayores pruebas, se pasó al máximo escepticismo de la década del 60 (G. Kubler, G. Gasparini), que negó tal presencia o en el mejor de los casos reconoció la «extinción» paulatina de algunos elementos a partir del siglo XVI (G. Kubler, 1961).

Como sucede con tanta frecuencia en torno a debates de esta clase que no parecen tener solución lógica, hubo un doble error inicial de planteamiento. Primero, creer que la supervivencia de elementos precolombinos en el arte posterior a la llegada de los españoles se podía demostrar o refutar por el elemental expediente de hallar copias literales de imágenes provenientes de las antiguas culturas andinas. Segundo, no tomar en cuenta que es necesario ampliar la búsqueda a todas las modalidades artísticas. No limitarse tan sólo al arte religioso oficial del Virreinato.

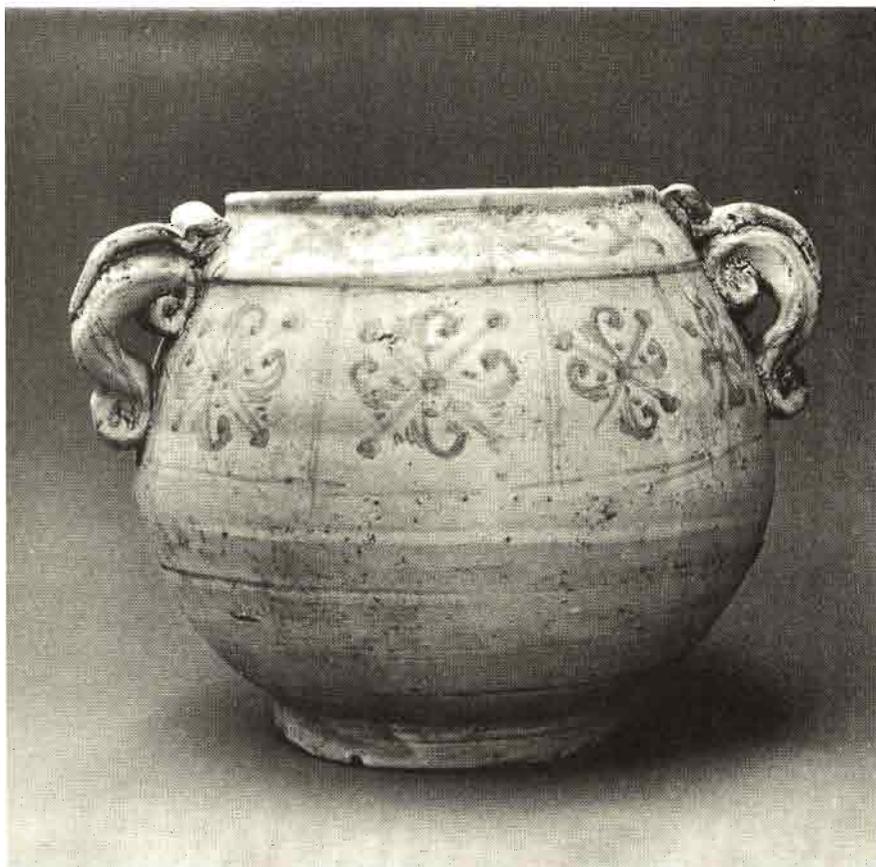
En efecto, es suficiente dirigir la mirada: 1) a los objetos creados para la nobleza incaica remanente en el Cuzco (keros, cerámica, textilera, muebles, platería); ó 2) al arte popular del siglo pasado y del actual para comprender que es allí donde se manifiestan con todo vigor los rezagos prehispánicos, los cuales se mantienen vivos hasta nuestros días como parte de la cultura indígena campesina. Dado el tema de este libro, nos vamos a ocupar fundamentalmente

en las páginas que siguen de la segunda de las dos alternativas mencionadas.

En lo que se refiere al método aplicable para identificar los rezagos precolombinos, ya lo hemos dicho, no es suficiente pretender hallar copias de los demonios Nazcas o Mochicas o de las formas estilizadas Incas en objetos de arte religioso colonial. Eso sería demasiado simple. Conviene más bien diferenciar previamente algunos de los componentes que configuran un objeto artístico, y ordenarlos según el valor simbólico que cada uno de ellos posee dentro del contexto de la cultura dominada.

Como lo ha demostrado G. Kubler (1946), las posibilidades de supervivencia de un objeto están en relación inversa al contenido simbólico que éste conlleva. La censura establecida por el sistema español a través de los siglos fue eficaz para borrar, al menos de la apariencia externa de las obras artísticas oficiales, toda traza de rezagos paganos nativos. Los elementos desprovistos de toda significación simbólica, tales como las técnicas de ejecución o las formas funcionales, pudieron permanecer invariables. Los demás debieron asumir un aspecto aceptable o perecer.

Entre los diversos componentes que configuran una obra de arte y que poseen niveles distintos de participación en el contenido simbólico, se pue-



◀ 45. Vasija. Mayólica bicroma, azul sobre blanco. Siglo XIX. Cajamarca (?).

de distinguir entre: 1) las técnicas de ejecución, 2) las formas tectónicas o estructurales, 3) los *motivos* ornamentales, 4) el lenguaje gráfico de representación empleado y 5) el contenido o significado simbólico. Las técnicas son los elementos más neutros e indiferentes del punto de vista de una censura ideológica. Pero, progresivamente, en los cuatro niveles siguientes es cada vez mayor la participación de cada uno con el *mensaje* propio de la obra y, por consiguiente, es mayor su compromiso con el pensamiento del pueblo que lo ha creado.

En muchos aspectos, la tecnología empleada por la población campesina peruana todavía está ligada a modalidades prehistóricas que casi no han variado en la forma instrumental o en los materiales utilizados. Los procedimientos agrícolas, los sistemas de irrigación, los modos de construcción, la preparación y conservación de alimentos, son algunos ejemplos de la supervivencia de la tecnología prehispánica en el mundo moderno. Lo mismo sucede en la mayoría de las artesanías manufacturadas por los estratos sociales indios. En la cerámica, por ejemplo, a diferencia de lo que ha sucedido en Méjico y otras regiones del Continente, donde se han adoptado el torno y procedimientos de quema occidentales, según lo ha señalado G. M. Foster, la población nativa peruana continúa con las técnicas del *pale-*



teado (Simbilá, Piura), del moldeado y del enrollado (Shipibos), como en los tiempos anteriores a Pizarro. Los *mates* (46) se siguen esgrafiando y coloreando al calor, como los hicieron los antiguos habitantes de Huaca Prieta en tiempos pre-cerámicos. Y gran parte de los tejidos son confeccionados en los tradicionales telares verticales, horizontales y de cintura. De manera que no hay prueba más clara y demostrativa de la continuidad viva de elementos de la cultura aborigen que el estudio de las técnicas artesanales.

No cabe engañarse sobre el motivo y el significado de esta sobrevivencia masiva de fragmentos culturales precolombinos. Fueron tolerados y aun estimulados en su desarrollo porque su aplicación era beneficiosa para el sistema colonial impuesto. Que la población nativa pudiera desempeñar sus propias modalidades técnicas permitía ahorrar el tiempo y la energía que hubiera significado instruirla, como fue necesario hacerlo para enseñarle las técnicas indispensables para producir las artes oficiales: arquitectura de arco y bóveda, pintura al óleo, escultura realista policromada. Por lo demás un mero procedimiento técnico no implica una «actitud mental», un contenido ideológico que fuera reprehensible para el sistema instituido y, por consiguiente, pudo ser tolerado por el aparato de dominación español.

En un escalón más cercano al contenido simbólico se encuentran las formas estructurales de las obras, y muchas de ellas, efectivamente, no son sino transposiciones virreinales de antiguas formas autóctonas. Podrá sorprender encontrar entre los objetos coloniales de uso diario algunos que son réplicas casi fieles de artefactos incas o aun más antiguos. Pero tal era la situación. Casi todos pertenecen al ámbito de la nobleza imperial sobreviviente y de los estratos indígenas campesinos. Pero no sería de extrañar que algunos hubiesen tenido una

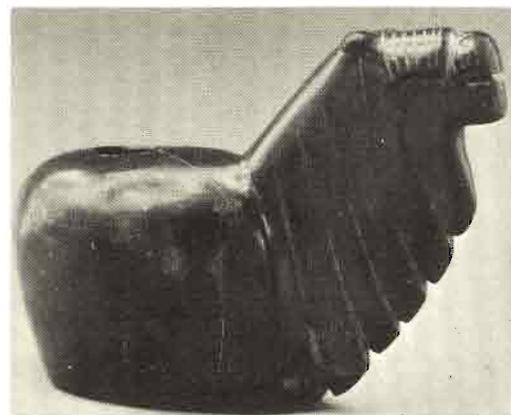
difusión en círculos sociales más amplios. Todas aquellas formas, sin excepción, perduran en sus versiones populares en nuestros días. De modo que un número considerable de los objetos de arte rural que nos son tan familiares repiten con pocas variantes creaciones prehispánicas o revelan una clara filiación que deriva en sus elementos primordiales de ellas. Piénsese si no en los *tupus*, en los *keros*, en los ponchos, *llicllas* y demás elementos de la vestimenta, en las vasijas aribaloides, en ciertas formas de mates, en las *illas* de piedra y sobre todo en los animales-*conopas* de cerámica y piedra, sean llamas, toros u ovejas. Todos ellos provienen de asentadas tradiciones en las culturas andinas prehispánicas y son el testimonio vivo de una continuidad cultural que subsiste a través de milenios.

Sin duda que de todas esas formas básicas la más antigua, ubicua y persistente es la del recipiente ritual figurado llamado *huaco*. Objetos de esa clase hicieron su aparición en el panorama andino desde el inicio de la alta cultura, en el Horizonte Chavín. La mayoría era de cerámica con ingeniosos sistemas de golletés que asumían a la vez la función de asa. Esos cántaros adoptaron las formas escultóricas más variadas a través de los siglos: animales, aves, frutos, plantas, objetos manufacturados, cabezas o figuras humanas. Todos conservaron, a pesar de complejas elaboraciones artísticas, la finalidad básica de servir de recipiente y se mantuvieron, así, fieles a la función primigenia de su uso ritual para ceremonias de cultos religiosos y funerarios. Dos de esas formas tuvieron amplia distribución en el incario y pasaron luego a los tiempos virreinales y republicanos. Una es el *ulti* de piedra o *conopa* tallada en forma de alpaca o llama con un agujero en la espalda para recibir la ofrenda (47); y la otra es el recipiente de cerámica en forma de cabeza de camélida con un gollete abocinado (61).

Muy probablemente la nobleza incaica del Cuzco mantuvo en uso clandestino *ultis* y *conopas* de procedencia imperial. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se produjo el *renacimiento* inca, se recrearon, en el ámbito rural vinculado a la *élite* india, alpacas y llamas de cerámica vidriada inspiradas en las formas originales de los *ultis* incaicos, como nuevos *huacos* (48). Al avanzar el siglo XIX, esas formas fueron retomadas en el ámbito campesino, de manera parecida a lo que aconteció con los *keros*. Su aspecto se simplificó (49), perdieron el vidriado y paulatinamente se extinguieron al desaparecer la ganadería camélida.

Al sustituirse el pastoreo de llamas y alpacas durante el siglo pasado por el ganado equino y vacuno, las *conopas* de cerámica se adaptaron a la nueva situación. Y, progresivamente, los ceramistas crearon la forma del toro (50, 97) partiendo del prototipo familiar de la alpaca. Esa lenta transformación es un fenómeno artístico fascinante cuyas etapas se pueden observar en el número considerable de experimentos con perfiles bovinos (50-52) que aún se conservan (véase Cap. La Cerámica) (96-99). Ocasionalmente también se crearon *conopas* en forma de caballos (56), pero los animales astados fueron ampliamente predominantes.

La victoria del modelo de *conopa* en forma de toro sobre la tradición de



- ◀ 46. Mate en forma de plato con escenas de la vida de los colegiales. Mate burilado. 1891. Máyooc, Ayacucho.
Obsérvese al colegial siendo azotado por el maestro.
- ▲ 47. *Ulti* o *conopa* en forma de alpaca. Piedra. Período Inca. Cuzco.



◀ 48. *Conopa* en forma de alpaca. Cerámica vidriada. Finales del siglo XVIII. Sierra Sur.

◀ 49. *Conopa* en forma de alpaca. Cerámica. Siglo XIX. Sierra Sur.

▶ 50. *Conopas* en forma de toro. Cerámica bruñida. Siglo XIX. Sierra Sur.

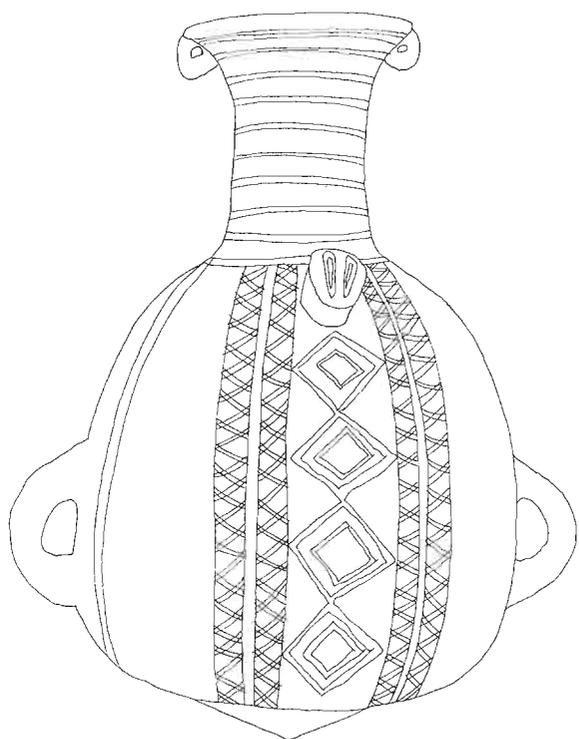
▶ 51. *Conopa* en forma de toro. Cerámica vidriada. Siglo XIX. Puno.

▶ 52. *Conopa* en forma de toro. Cerámica. Siglo XX. Santiago de Pupuja, Puno.

En el transcurso de un siglo la forma evoluciona de la alpaca estilizada al diseño complejo del *toro de Pucará*, y en los ensortijados *hualcos* del cuello del toro se conserva el eco del ornamento lineal que anima el cuello de las *ultis* incaicas. En los tres ejemplos aquí reproducidos se observa la progresión de unas formas bovinas casi indiferenciadas a la del toro moderno. La longitud de las patas son un elemento diagnóstico que señala la posición relativa de cada pieza en relación a la transformación operada. Véase también las figs. 96-99.







los *ultis* tipo alpaca, implica un doble fenómeno. Por un lado, la perdurabilidad notable de la forma estructural del recipiente figurado en condiciones sociales y económicas tan variables como fueron las del siglo pasado y las actuales. Y por otro lado, en cuanto al contenido implícito, la adopción de la imagen del toro corresponde a un fenómeno llamado *disyunción*, cuyos dos significados, en el caso aquí mencionado, se explicarán más adelante.

Otra de las formas tectónicas sobrevivientes más interesantes y difundidas, es el recipiente aribaloide. Históricamente su estructura se remonta a las grandes vasijas Pacheco del estilo Tiahuanaco. La forma se estiliza y adquiere mayor funcionalidad en manos de los ceramistas Incas: la base adquiere forma cónica para darle mayor resistencia, el cuello se adelgaza al centro y expande en la boca (53). Tres siglos más tarde, se reencuentra con pocas modificaciones en el Cuzco Virreinal. Es entonces un recipiente vidriado, cuya base se ha vuelto a aplanar para adecuarlo a los interiores domésticos de la época y que está cubierto con una ornamentación sincrética aplicada en relieve y coloreada en verde y amarillo. Leones, delfines y sirenas del vocabulario ornamental renacentista, se confunden con representaciones del Inca en vestimenta real recibiendo la ofrenda floral de la Ñusta y acompañado por llamas y monos (54). No hay duda que éstos son objetos de uso de la *élite* incaica del Cuzco. Pero derivados de esa forma se encuentran, sin una ornamentación tan explícita, también en otros círculos (93). Hoy mismo, en las alturas de Cajamarca, olleros de Shudal siguen pro-



- ◀ 53. Aríbalo. Cerámica. Epoca Inca. Cuzco.
- ◀ 54. Vasija aribaloide. Mayólica tetracroma, verde, amarillo, azul y ocre sobre blanco. Siglo XVIII. Cuzco. Decorada con escena de ofrenda al Inca.
- ◀ 55. Recipiente aribaloide con un rostro. Cerámica moldeada. Epoca actual. Shudal, Cajamarca. El rostro figurado en el cuello de la vasija apareció primero en los ejemplares Tiahuanaco, dejó de usarse en la época incaica, surgió nuevamente en el siglo XVIII y perdura esquemáticamente en nuestros días. (Véase fig. 93.) Aunque muchas de las figuras que conforman el fascinante mundo sincrético que decora la vasija cuzqueña estén mutiladas, son aún reconocibles: el Inca que recibe una ofrenda floral de una Ñusta (descabezada), una llama detrás de la Ñusta, un mono que sujeta dos parasoles, dos sirenas guitarristas (descabezadas) y los leones de las asas.
- ▲ 56. Caballo. Cerámica vidriada. Siglo XX. Santiago de Pupuja, Puno. Piezas de grandes dimensiones y totalmente vidriadas como ésta, aunque basada en formas tradicionales, fueron hechas a sugerencia de los artistas Indigenistas. La falta de apertura en la espalda indica que este objeto no es una *conopa*.



duciendo aríbalos toscos (55) usando moldes en su confección, o sea, ignorando todavía el torno. (F. Stastny, 1974 (a)).

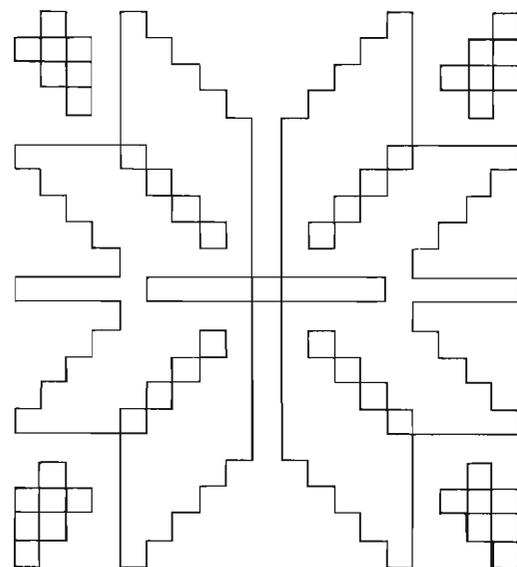
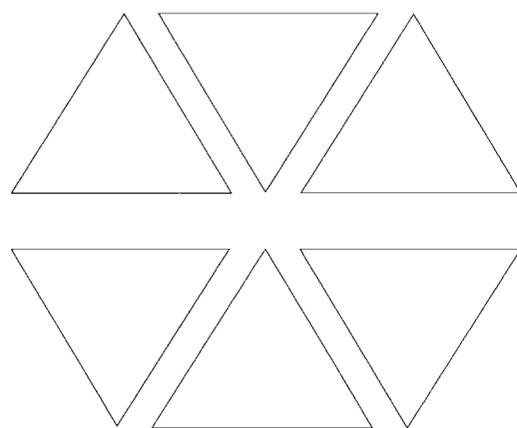
De modo parecido se comportaron ciertos motivos ornamentales. Consentidos durante el Virreinato por su distribución marginal y su aparente carencia de significación simbólica, han sobrevivido con diversa fortuna más de cuatro siglos en los objetos indígenas. Son sobre todo frecuentes en las piezas de textilería, y estudios recientes de Gertrud Solari acerca de los *chumpis* (57), o los de Victoria de la Jara acerca de los *tocapos*, sugieren que aquellos diseños sean verdaderos signos que conllevan contenidos reconocibles y elocuentes (58, 59).

La dependencia del arte popular en remotos antecedentes prehispánicos es aún más profunda de lo que los ejemplos recién descritos puede hacer suponer. El propio significado contextual de muchos de aquellos objetos y de las situaciones en las cuales se los utiliza, corresponde frecuentemente a esos mismos orígenes. Es cierto que sería ingenuo creer que elementos francamente paganos puedan aparecer abiertamente en el arte rural. Primeramente, porque a través de los siglos la población campesina ha desartolla-



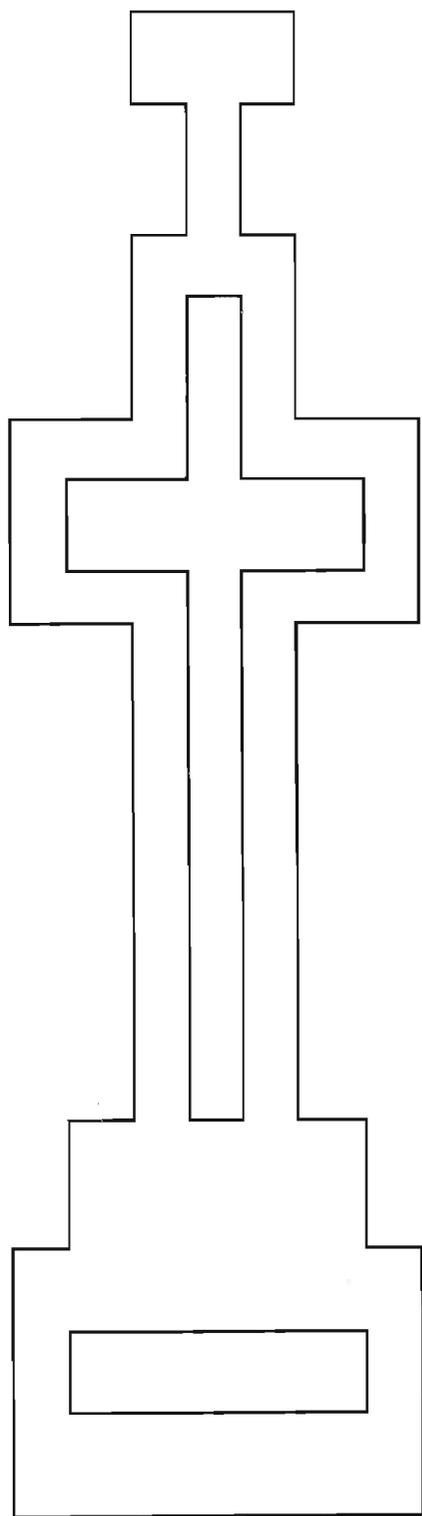
do un sistema de creencias sincréticas con sectores de ambas culturas combinados estructuralmente. Y en segundo lugar, porque en las propias creencias, así como en el arte que las expresa, se produce sistemáticamente un fenómeno que en la historia del arte clásico y medieval ha sido denominado la *disyunción* (E. Panofsky, F. Frankl). Es ésta la situación por la cual se origina un divorcio entre formas y contenidos al pasar ciertas modalidades artísticas y ciertos conceptos de una cultura a otra. Cuando en la Baja Edad Media se representa a los dioses de la Antigüedad, el autor de la miniatura los viste de caballeros armados, obispos y elegantes damas de la época. Incapaz de objetivarlos como hechos históricos, los transforma en figuras que le son familiares. Y, viceversa, un artista veneciano impresionado por la imagen de Hércules cargando el jabalí, la copia, pero no para figurar a Hércules sino para expresar una alegoría en relación al Cristo Salvador. De tal manera que el arte de la Antigüedad es aprovechado como cantera de formas y modelos representativos debido a su insuperable prestigio artístico y técnico; pero es rechazado en su categoría de «arte pagano» como una entidad global que era tabú para la mentalidad medieval. Por otro lado, ciertos conceptos de las antiguas mitologías perduran en los círculos estudiosos de los conventos y dan lugar a representaciones miniadas. Pero estos conceptos no se ilustran con las formas que les son peculiares, que son las que recuerdan a la idolatría pagana, sino que son investidas con el aspecto y el estilo del momento. La disyunción funciona, entonces, desligando los contenidos de sus formas y preservando ambos.

¿En qué medida se puede comparar la relación Antigüedad-Medioevo con la situación del Mundo Andino en oposición al sistema virreinal hispano? Primeramente, carentes del prestigio formal del arte clásico, las artes precolombinas son rechazadas como modelos de belleza representativa por el antropocentrismo occidental del siglo XVI. Las formas (estructurales u ornamentales) que sobreviven lo hacen originalmente en los objetos utilitarios de la población indígena (ya sea en la *élite* o en el campesinado). Su incorporación en otros niveles de la sociedad como obras apreciadas por su belleza ornamental es un fenómeno muy reciente: cuando el Movimiento Indigenista popularizó el arte nativo (década de 1930). Pero como sucedió con los hombres del medioevo frente al paganismo clásico, el arte indígena es apreciado en el Perú moderno como forma pura, desprovisto de su carga contextual y como simple decorado de interiores burgueses. Camino Brent, Sabogal y sus seguidores incluso lo incorporaron en el *gran arte* —como hicieron lo propio los escultores de las catedrales con sus antecedentes grecorromanos— pero una vez más, cercenándole su contenido mítico, o sea, como pretexto para pintar *bodegones* o como respuesta a su desorientación frente al problema de cómo inventar un sistema representativo del paisaje y de la realidad social peruana. Tal es el caso cuando, por ejemplo, calcaron y mimetizaron la grafía de los materos de Máycoc o de Cochabambas. Muy raros son los casos de una incorporación puramente formal de los *motivos* nativos anteriores al Indigenismo. Uno de ellos (aunque ambiguo) es la transposición



◀ 57. Fajas o *chumpis*. Lana. Siglo XX. Cuzco.

▲ 58. Campos de cultivo y lucero o estrella matutina. Calcos de motivos ornamentales de *chumpis* de la Sierra Sur. (Dibujos Gertrud Solari.)



ya citada de los keros al arte de la burguesía provinciana; pero aun entonces la forma no se conservó pura, sino que se adecuó al gusto occidental por la adición de un pedestal de copa (27).

En segundo lugar, la supervivencia de los contenidos ofrece, en comparación con lo que sucedió en la mutación europea, una situación más directamente comprometida con el núcleo del mundo ideológico colonial y republicano en el Perú. No debe olvidarse que durante largos siglos la población indígena fue ampliamente mayoritaria y fue para ella y con ella que se creó gran parte del arte virreinal. De modo que, a diferencia de lo que aconteció con la herencia formal, la cual nunca abandonó su marginalidad hasta nuestros días, el sincretismo religioso de la población nativa fue y es un hecho real que encontró modalidades de expresión aun vigentes en el presente.

Ya hemos mencionado anteriormente que ha sido inútil pretender encontrar tales sobrevivencias en la forma literal de representaciones de iconografía precolombina en el arte oficial. El principio de la disyunción encuentra aquí su aplicación más clara: *donde se dan casos de supervivencia de creencias pre-cristianas éstas aparecerán investidas en una forma y en un estilo occidental*. Su reconocimiento, por consiguiente, no es sencillo y requiere ser probado expresamente. En el ámbito del arte popular los datos combinados de los estudios etnológicos y del folklore permiten interpretar con bastante facilidad la presencia de tales rezagos. En el arte colonial, la tarea es más compleja y requiere otras formas de documentación adicional. En el primer caso, el mero uso heterodoxo de una forma de apariencia cristiana puede indicar que estamos frente a un objeto *disyuntivo*. Las iglesias de tejado de Ayacucho (60) y Huancavelica y las formas que se le asocian: cruces de Huaylas, animales-recipientes ayacuchanos, son todos, sin duda, portadores de contenidos sincréticos y expresiones de antiguas creencias mágicas en relación a la protección doméstica. (Formas de *huasi-camayoc* o «guardianes domésticos», según la terminología Inca. J. Rowe, 1946). Lo mismo puede decirse de la imagen de Santiago. Por los informes de los extirpadores de idolatrías, es bien conocida la aceptación que tuvo entre la población india el culto a Santiago. Asociado a las armas de fuego de los soldados conquistadores (quienes lo invocaban a gritos al entrar en batalla) y a todo el prestigio del poderío militar español, los nativos lo relacionaron con el antiguo dios del trueno y del relámpago, proveedor de la lluvia (Illapa), y al rendirle culto procuraron, simultáneamente, recibir los beneficios fertilizantes y vigorosos de Illapa para sí y su ganado, así como la fuerza y la destreza guerrera de los *mistis* extranjeros. Los catequizadores del siglo XVII prevenidos contra esas mimetizaciones paganas de figuras cristianas, prohibieron a los indios el uso del nombre Santiago y lo reemplazaban con el de Diego al bautizar a quienes solicitaban recibirlo. No es de extrañar que en el arte popular aparezcan con especial frecuencia representaciones del santo a caballo en diversos contextos. Ejemplares de especial belleza compositiva se encuentran en ciertas imágenes de pasta de Huancavelica, en que Santiago

es figurado galopando por el aire y a sus pies, consternado por su paso, se encuentra un grupo de pastores con su ganado (163). Santiago aparece también permanentemente en las pinturas campesinas del Cuzco del siglo pasado (199) y, ocasionalmente, en los *retablos* ayacuchanos.

El complejo ganadero y las *cajas de sanmarcos* que se le asocian, son naturalmente el ejemplo mejor estudiado de objeto disyuntivo. Su peculiar iconografía cristiana inserta en la figuración de los mundos altos y bajos de la cosmología andina es tan evidente que no requiere mayor explicación. Cualquiera que examine de cerca uno de esos *retablos* observará que el uso totalmente heterodoxo de algunas representaciones de santos (en ausencia de las figuras principales de la Trinidad o con reiteración de la Virgen María en varias advocaciones), no es sino un ténue velo que oculta el carácter pagano del objeto (21). (E. Mendizábal, 1963-4).

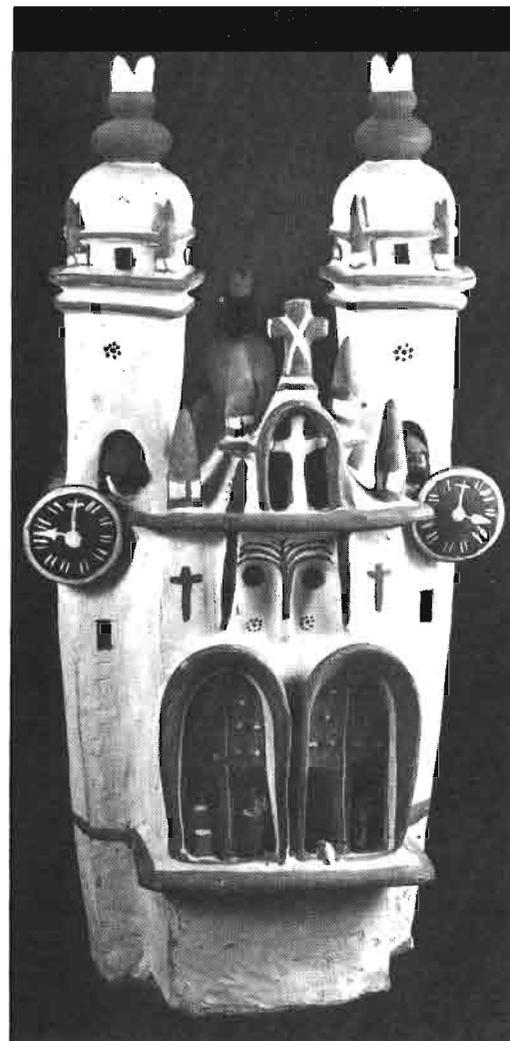
No hace falta incidir más en este proceso para comprender que el arte campesino extrae de las antiguas fuentes culturales autóctonas la savia principal que alimenta sus creaciones y que las formas en que se expresa están regidas en gran parte por el principio de la *disyunción*. Al punto que bajo cada forma cristiana u occidental que se encuentra en él podemos sospechar la presencia de perfiles míticos paganos. ¿Qué es si no esa proliferación de San Marcos, cuyo atributo no es otro que el león, o sea, la antigua divinidad del felino que aterroriza y fascina desde los tiempos Chavín a los hombres andinos? ¿Qué son tantas cruces de la Pasión donde dejan sus ofrendas los caminantes, sino un homenaje a los antiguos *auquis* de los cerros? ¿Qué son esas jarras matrimoniales y *cochas* con sus toros incorporados, sino nuevas formas del culto a la fertilidad con su alusión al mundo tectónico y a la ferocidad del felino transformado ahora en la imagen igualmente fiera del toro? (121). Por donde se mire el arte popular campesino peruano está profundamente ligado a los orígenes culturales prehispánicos y éstos son los contenidos dominantes de su expresión en la nueva forma sincrética que actualmente predomina en la ideología del hombre andino.

El caso citado anteriormente de las *conopas* en forma de toros, que sustituyeron a las que se hacían con aspecto de alpacas, es igualmente ilustrativo. No sólo es un ejemplo de perduración de la forma estructural del *huaco* con representación de animal derivada de los *ultis* incas, sino que implica una sobrevivencia disyuntiva por su contenido que asume un doble sentido sustitutorio: a) el toro como animal de ofrenda simbólica toma el lugar de las alpacas o llamas que eran sacrificadas en las múltiples festividades incaicas, práctica que en los tiempos republicanos se efectúa en *efigie* con las *conopas* de cerámica; y b) por otro lado, tal como se narra explícitamente en los mitos, el toro adopta en la constelación del mundo ideológico quechua la posición que antes ocupaba el felino en su función de divinidad tectónica, según se referirá más adelante (Cap. 1, II Parte).

Aun se dan en el ámbito campesino peruano ciertas formas disyuntivas peculiares, que no corresponden estrictamente a ninguna de las dos modalidades reconocidas de *Formenspaltung* (división formal, A. Goldschmidt). No

◀ 59. Cruz del Calvario. Calco de ornamento de *chumpis*. (Dibujo Gertrud Solari.)

▼ 60. Iglesia de techo. Cerámica. Siglo xx. Ayacucho.





son ni temas prehispánicos en forma occidental, como el Illapa-Santiago, ni puras formas precolombinas con nuevas funciones modernas, como las vasijas aribaloides. Son, más bien, artefactos autóctonos que para lograr sobrevivir en un contexto cultural hostil asumen una forma occidental falsa, contraria a su verdadera función. Se trata de un fenómeno de mimetismo en todo igual al que adoptan en el mundo animal ciertas especies para disimular su presencia. Hay mariposas que al cerrar sus alas simulan un rostro feroz en la espalda; peces amazónicos que flotan en el agua como hojas muertas; e insectos asimétricos que remedan con toda perfección una rama seca de arbusto.

De igual manera los *tupus* quechuas asumen la forma engañosa de una cuchara (268), como si el alfiler ya no sirviera para sujetar la manta o como arma defensiva, que también puede serlo; sino como si, precavidamente, la mujer india llevara sobre sí el más inocente de los cubiertos de mesa. Bajo ese aspecto inocuo y ficticio, el *tupu* ha podido sobrevivir hasta nuestros días superando toda oposición.

Más inesperada es la transformación que sufrieron los *huacos* en forma de cabeza de llama. El prototipo es Tiahuanaco y fue reasumido en época Incaica. Como los *ultis* tipo alpaca, reapareció a finales del siglo XVIII en la atmósfera rural del movimiento nacionalista inca. Pero pronto su apariencia demasiado evidente buscó una cobertura mimética y la encontró en una forma desconcertante: el simple zapato o botín, cuyo aspecto alargado repite el hocico de la llama y cuya apertura coincide con el corto gollete abocinado. Pero esta curiosa simulación no perduró mucho. Tal vez la apariencia ficticia, demasiado alejada de la función real, terminó por destruir la credibilidad en el objeto. Las pocas piezas conservadas son todas del siglo XIX temprano o mediado. Luego se extinguió (61-65).

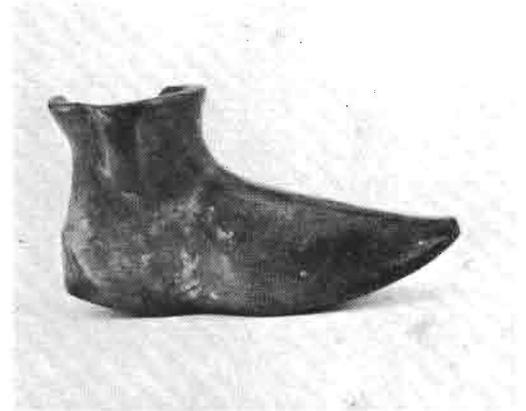
Puede, pues, afirmarse que un concepto como el de «transmisiones verticales» acuñado por George Kubler (1972), sólo será utilizable genuinamente si además de considerar la progresión interna dentro de la sociedad colonial de elementos europeos, también reconociera, en sentido histórico inverso, la supervivencia de elementos prehispánicos heredados y transformados en su asimilación por los grupos campesinos. Así como los componentes Occidentales se desplazan desde los círculos oficiales hacia el *binterland* de las áreas rurales y en algunos casos revierten el recorrido nuevamente remontando hacia los estratos altos de la sociedad; así también hay factores autóctonos que ascienden al nivel de la *élite*. Son los casos señalados anteriormente de los keros incorporados tardíamente en los interiores de la burguesía urbana del siglo pasado o de la recuperación del arte popular en este siglo por los artistas del Indigenismo.

Las transmisiones verticales, en el sentido restringido del término, corresponden propiamente a la herencia colonial del arte popular. O sea, a aquellos elementos de origen netamente europeo usados en el arte de *élite* virreinal y que fueron adoptados por las manufacturas de los niveles populares. Estas constituyen sin duda las formas predominantes, aun allí donde

se perciben claros rezagos prehispánicos, puesto que las exigencias de la disyunción imponen permanentemente a los objetos un aspecto occidental. Prevalecen en los contenidos explícitos, en las formas estructurales y sobre todo en el lenguaje gráfico empleado en todos los objetos populares. Donde hay escenas representativas o figuración escultórica —con excepción de la ornamentación simbólica de la textilera— el estilo plástico a que recurren los artistas populares es de inspiración netamente occidental y deriva en gran parte de los modelos virreinales o a veces del costumbrismo romántico. Los ejemplos más claros de esa vinculación con el cuerpo artístico colonial se perciben en obras ejecutadas por los artesanos de los ámbitos provincianos que trabajaron para la población campesina. O sea, en aquellas creaciones que por su mayor complejidad representativa requirieron de una experiencia compositiva relacionada a los niveles del arte de *élite*. Las *cajas de imaginero* ayacuchanas, las cruces de camino, los Nacimientos de pasta y cerámica, con todas sus comparsas de personajes pueblerinos, y los derivados costumbristas de esas esculturas pequeñas hechas en el Cuzco o Huanayo, las iglesias de tejado, con aun mayor evidencia, y las pinturas campesinas cuzqueñas. En todos esos objetos la pintura y la escultura virreinales proveyeron los modelos formales (y con frecuencia también la técnica) de los cuales derivó, por filiación directa, el repertorio popular. ¿Qué cosa más evidente que la transposición en cerámica y a escala miniaturizada que hacen los alfareros de Quinua de las iglesias virreinales barrocas para sus protectores domésticos? ¿Qué derivación más directa que la que se establece gráficamente entre los santos de los *retablos* o de las pinturas campesinas y los óleos de la pintura colonial? Es, pues, evidente que el arte virreinal otorgó en la gran mayoría de casos el ropaje formal en que se presentan las obras populares, aunque los contenidos sean profundamente sincréticos.

Cabe tal vez aclarar que lo dicho anteriormente no implica una falsa interpretación dualista del arte popular. El término *ropaje* se emplea aquí tan sólo en un sentido figurado y para aclarar —si bien con una imagen exagerada— un concepto que es en sí más complejo. La forma occidental no es sólo una cobertura exterior. Es, en realidad, un componente intrínseco de la ideología sincrética de la población campesina. La forma cristiana integra sustancialmente la mentalidad sincrética en su organización estructural heterogénea. Santiago no es una máscara de Illapa en la cosmología andina; es algo nuevo, estructuralmente distinto a ambos orígenes que le dieron lugar. No es ya ni el Illapa precolombino, ni el santo español de caballo blanco. Y su expresión en una obra plástica refleja exactamente esa situación: depende para su plasmación del discurso formal europeo, pero se inserta en un contexto totalmente diferente al arte español, en lo que es el sistema mítico andino, el cual se manifiesta con toda claridad, con su división en niveles cósmicos y su figuración campestre, en los *retablos* y las pinturas campesinas cuzqueñas.

De manera, pues, que la herencia virreinal del arte popular es tan importante como la prehispánica. Es uno de los dos afluentes que lo compo-



◀ 61. Cabeza de llama decapitada. Cerámica. Estilo Tiahuanaco.

◀ 62. *Conopa* en forma de cabeza de llama. Cerámica bruñida. Ca. 1800. Sierra Sur.

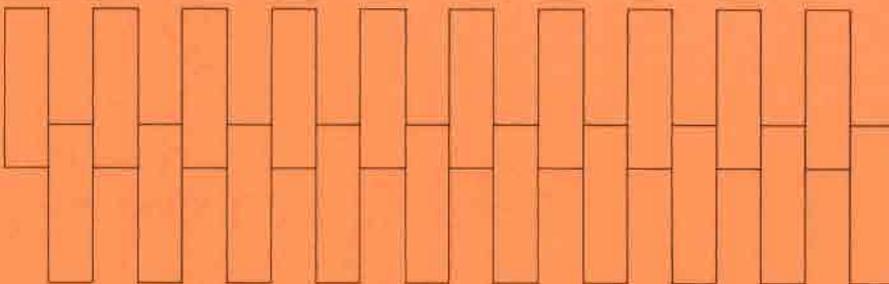
◀ 63. *Conopa* en forma de botín. Cerámica bruñida. Siglo XIX. Sierra Sur.

▲ 64. *Huaco* en forma de pie. Cerámica. Estilo Chimú.

▲ 65. *Conopa* en forma de botín. Cerámica bruñida. Siglo XIX. Sierra Sur.

La sucesión que se ilustra aquí señala cómo antiguas formas del Horizonte Medio se conservaron al menos hasta inicios del siglo XIX (Figs. 61, 62). En cuanto al origen de las *conopas*-botines, estas imágenes proponen dos explicaciones, una de las cuales (o ambas) deberá ser confirmada cuando se disponga de más información etnográfica. Efectivamente, o se trata de un fenómeno de mimetismo protector (Figs. 61, 62, 63, 65) o de una disyunción que moderniza el pie Chimú (Figs. 63, 64, 65).

nen y es aquél que proporciona el discurso formal, el lenguaje artístico y expresivo, en el cual todos los contenidos son transmitidos y objetivados. Desde los keros hasta los mates, de la cerámica a la platería, de la pintura a la *pedra de Huamanga*, todos nos hablan en un lenguaje propio, pero cuyo vocabulario está conformado por palabras del sistema occidental. No puede, por eso, dejar de señalarse con suficiente énfasis que el arte popular peruano posee una dimensión temporal, una resonancia histórica que no sólo es extensa por su antigüedad, sino que es profunda por la realidad social e histórica compleja que reflejan sus obras.



LOS PRINCIPALES CENTROS DEL ARTE POPULAR PERUANO

**PRIMERA PARTE
CAPITULO 4**

CHICHÁ DE CHICLAYO 2.00

SECUDO DE CARRITO 5.00

SOPA DE GALLINA 5.00

GALLINA ESTOPADA 5.00

CARNE ADOBADA 5.00

CARNE DE RES 5.00

ESPESADO DE CARNE 5.00

CEBICHE DE CORBINA 5.00

CEBICHE DE GUITARRA 5.00

SERICHE DE CABALLA 5.00

HUMITAS DE CHOCLO 2.00



Las artes populares peruanas están ampliamente difundidas en diversos lugares del país. Pero quien examine un mapa y coteje en él los sitios de origen de muchas de esas creaciones, descubrirá que la mayoría proviene de tres regiones y de algunas ciudades específicas de cada una de ellas. Esas zonas son: la Costa Norte, la Sierra Central y la Sierra Sur, las cuales, por razones que se explicarán más adelante, parecen haber sido privilegiadas con el talento creativo de sus habitantes.

Todo objeto artístico, como ya lo mencionamos anteriormente, es a la vez objeto de función y ocupa en la sociedad que lo crea y en la historia de las manufacturas humanas una posición que si bien es única, no es por eso menos parte de una situación integral cuya comprensión causal está al alcance del esfuerzo científico. Desde esa perspectiva, las artes populares no deben juzgarse como un conjunto de piezas aisladas y extraordinarias surgidas misteriosamente de las manos de hombres de talento. Todo lo contrario, para las ciencias antropológicas que se ocupan de los aspectos cuantitativos de las obras humanas, a diferencia de la historia del arte que las juzga cualitativamente, el arte popular es una sub-especie de un género mayor representado por las manufacturas artesanales ejercidas por el campesinado y por los habitantes mestizos de las pequeñas ciudades de provincias. Actividades como la cerámica o la textilera son ubicuas en el contexto rural y provinciano. No hay región que no las emplee y las produzca tradicionalmente en el país. Pero entre esa muchedumbre de olleros y tejedores son contados los que superando una mera aplicación utilitaria crean objetos que puedan ser considerados de interés para la historia artística. Es cierto que originalmente los olleros de Quinua y de Santiago de Pupuja no se distinguieron de sus congéneres de otras regiones del país. Por su forma de producción, por la manera de comercializar los objetos (llevada a cabo habitualmente por las mujeres del núcleo familiar) y por su posición social, son tan olleros como los demás. Pero para quienes adquieren aquellos ceramios, y para nosotros que los juzgamos de otro punto de vista, el producto final de su actividad es distinto y aspira a otras metas. Son objetos especiales, efectivamente, que se distinguen de la masa indiscriminada de las artesanías utilitarias como los picos nevados erguidos sobre una cadena de montañas.

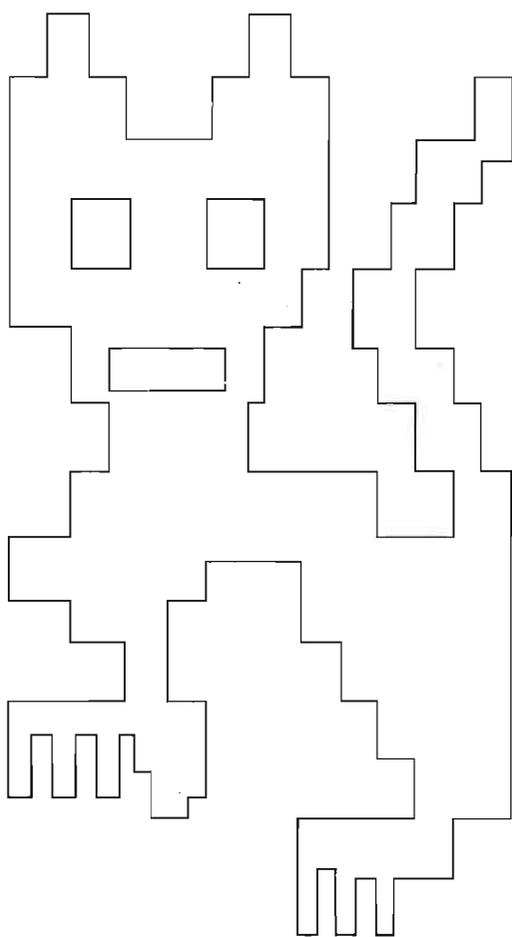
¿Será el azar el que determine que en tal región de Ayacucho o de Puno, más que en otra de Ica o de Arequipa, florezcan las artes populares? ¿O habrán algunos rasgos comunes que sean compartidos por todos aquellos centros privilegiados y que son los causantes de su creatividad? Esa pregunta, como tantas otras vinculadas al devenir histórico, no tendrá nunca una respuesta sencilla y definitiva. Los factores que intervienen son, sin duda, demasiado complejos para que se pueda pensar en encontrar una fórmula que los explique. Pero por otro lado, es cierto que la mayoría de los centros artísticos folk poseen un perfil similar en lo que se refiere a las circunstancias sociales e históricas de su pasado. Tales circunstancias no determinan *sine qua non* la aparición de creaciones populares. Muchos otros lugares comparten aquellas condiciones sin que se produzca el mismo efec-



to; pero aun así es importante conocerlas para comprender, en alguna medida, la génesis de estas formas artísticas.

En la mayoría de los núcleos artísticos ubicados en las tres regiones mencionadas anteriormente la vida social está regida por la conjunción de dos factores: a) la presencia de una nutrida población indígena dedicada a actividades agrícolas y sobre todo ganaderas, y b) la cercanía de un centro urbano importante con una larga y asentada tradición artística colonial, al cual la primera está vinculada por circunstancias de su actividad económica, de su vida religiosa y legal. Los campesinos indios crean la demanda de obras sincréticas y sustentan las tradiciones mágico-religiosas y algunas supervivencias tecnológicas. Mientras que la ciudad vecina proporciona los procedimientos artísticos, el lenguaje formal y el mundo iconográfico del cristianismo hispano que intervienen en la elaboración de los objetos del arte popular (68).

Gracias al enlace de esos dos factores, se crearon las condiciones adecuadas para la producción y el florecimiento de las diversas formas de la inventiva popular. Ambos acervos fueron importantes y contribuyeron a crear una parte de las circunstancias necesarias para su desenvolvimiento. Como se ha mencionado anteriormente, la tradición artística virreinal de contenido religioso pasó paulatinamente, en el tránsito hacia la República, a depender cada vez más de los sectores marginados y del *hinterland* rural. Allí, en los estratos sociales campesinos más alejados se mantuvieron (y transformaron) las costumbres de tiempos pasados, caídas en desuso en las esferas altas de la sociedad. Los artistas y artesanos que anteriormente sirvieron a la nobleza y a la iglesia, al perder su público, debieron o adecuarse a las nuevas formas laicas o atender una clientela más modesta. Este proceso ya de por sí explica, en parte, la «primitiviza-



- ◀ 66. Menú de restaurant popular chiclayano. Algodón bordado. Siglo XX. Chiclayo.
- ◀ 67. Media y manguito. Lana. Siglo XX. Huancavelica.
- ◀ 68. Retablo con un Nacimiento dispuesto entre las figuras de la *reunión* tradicional por Joaquín López Antay. Madera y estuco. 1950-60. Ayacucho.
- ▲ 69. Puma, motivo ornamental de un *chumpi*. (Calco de Gertrud Solari.)

ción» del arte folk. Donde el maestro se adaptó a las nuevas modalidades, los ayudantes y discípulos menos seguros de sí se mantuvieron apegados a las antiguas fórmulas. En el paso de una o dos generaciones esta transformación fue acentuada por la adopción de recursos económicos más restringidos. Los materiales utilizados y las técnicas se adecuaron al nivel mucho más humilde de la clientela, y en la ejecución se combinaron arcaísmos estilísticos pronunciados con la nueva iconografía solicitada por la población rural.

Simultáneamente con este «hundimiento» social de las artes virreinales, se produjo un fenómeno inverso en el campo: la emergencia de antiguas tradiciones precoloniales en el ámbito del campesinado indio y la materialización, por primera vez de manera tan explícita y libre, del cosmos ideológico sincrético de aquella población. La presencia de una tradición artística colonial anterior, por muy menguada que estuviera, dio el ejemplo, los medios físicos y los procedimientos de realización necesarios para el nuevo impulso creador desatado por la libertad momentánea de que gozó la población rural en la primera mitad del siglo XIX. Se revitalizaron entonces algunas modalidades técnicas y ciertos motivos iconográficos, tales como las *conopas* en forma de camélidos de evidente origen Incaico. Más adelante se inventaron también nuevas soluciones iconográficas adecuadas a las circunstancias del momento: *conopas* en forma de toros, *cajas de sanmarcos*, iglesias de tejado, *santolines* y otros objetos de uso campesino.

Merece destacarse aún que muchas de las obras más originales y bellas producidas por el arte campesino surgieron vinculadas al complejo ganadero, más que a las actividades agrícolas. La necesidad de proteger y el deseo de incrementar la fertilidad de los animales para aumentar su número, han dado lugar a los *retablos*, los *toros de Pucará* y otros animales de tipo *conopa* hechos en cerámica o piedra. Las *illas de piedra de lago* de variadas formas, las *cochas* de metal y madera, los Santiagos en pasta, pertenecen todos a esta clase y se encuentran entre las más significativas y hermosas creaciones del arte popular peruano.

La situación recién descrita por la cual se da cuenta de la trabazón social entre grupos campesinos nativos y asentamientos urbanos de antigua raigambre artística, es característica de centros como Huamanga y Puno donde florecieron las artes campesinas. Muy distintas son las circunstancias que rodearon en el siglo pasado las artes decorativas y suntuarias de las clases acomodadas de provincias (70, 71). Tales obras fueron producidas en lugares que no reunían más requisitos que la presencia de una clase media suficientemente numerosa y, en segundo lugar, que disponían de procesos de comercialización activos. Grandes ferias regionales son los sistemas más eficaces y tradicionales de intercambio comercial y son los que proveen de suficiente variedad y amplitud al mercado para sustentar una demanda continuada que justifique la presencia de talleres artesanales en los cuales puedan sucederse generaciones de maestros y alumnos. Estos a su vez dieron lugar al desarrollo de tradiciones técnicas y formales que respondieron a las

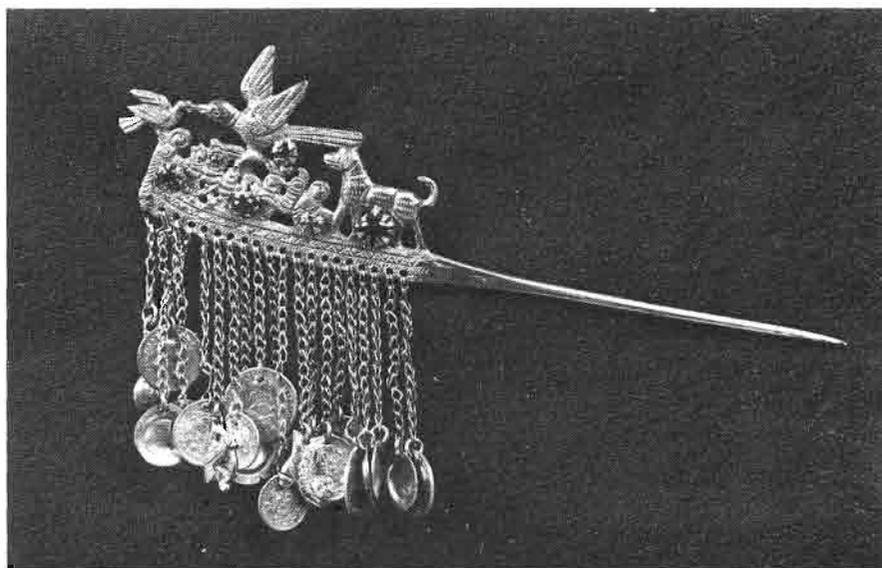
necesidades locales. El ejemplo más conocido de esta modalidad es la ciudad de Huancayo, al abrigo de cuya intensa actividad comercial y ferial florecieron diversas formas artesanales. En ciertos casos pueden encontrarse sobrepuestos simultáneamente el arte campesino y las artesanías provincianas en una misma ciudad, si aquella ofrece las circunstancias adecuadas a ambas modalidades, como sucedió en la antigua Huamanga. Finalmente hay casos más complejos, como los del Cuzco, cuya situación muy especial de antigua capital y centro religioso prehispánico tuvo por efecto truncar en vez de promover su producción popular, debido, sin duda, a la rigurosa censura establecida desde tiempos virreinales para minar el carácter representativo y simbólico que tenía la ciudad frente al resto del país. Es así como, a pesar de existir allí las condiciones ideales para que surgiesen numerosas artesanías campesinas, en el Valle Sagrado de los Incas sólo florecieron, con excepción de la textilería, contadas formas tales como los *tupus* (72) o los keros, ambos objetos vinculados a la nobleza incaica. En cambio, en la ciudad misma se cultivaron algunas expresiones artísticas populares para consumo urbano, entre las cuales cabe destacar la imaginería de pasta y la cerería.

▼ 70. Anteojera de caballo. Plata y cuero. C. 1900. Ayacucho.

▼ 71. Anteojera de caballo. Plata y cuero. C.1900. Ayacucho.

▶ 72. *Tupu* en forma de prendedor horizontal. Plata. Inicios del siglo XX. Cuzco.





No hay duda que las dos regiones más privilegiadas por la variedad de sus creaciones populares son la Sierra Central y la Sierra del Sur. En la zona Central figuran dos polos claramente diferenciados pero relacionados entre sí, que son Ayacucho y Huancayo. La primera puede ser considerada por la antigüedad y riqueza de su producción artesanal, el principal foco de manufacturas populares del Perú. Es también, por las características de sus artistas y artesanos, la región más típica conforme a los rasgos explicados más arriba. Artesanos de diferentes niveles trabajan, algunos, en zonas rurales y, otros, en pequeños pueblos como Quinua y Huanta, y otros, finalmente, en barrios populares de la capital del departamento, como Santa Ana.

Las características peculiares de la región han sido detalladamente estudiadas por José María Arguedas (1958), quien destacó la importancia, por un lado, de los estratos indígenas prehispánicos de la amplia área ocupada por los wankawillkas, pokras, chancas y rukanas y sobre la cual ejerce, por otro lado, una influencia decisiva la ciudad de Huamanga de creación española. Fundada en 1539 con certera visión para dominar tan amplia zona cultural y como punto de enlace en el largo camino entre Lima y Cuzco, la ciudad tuvo desde sus orígenes rasgos hispánicos muy pronunciados. Hasta hoy es el único centro urbano peruano que conserva, entre un considerable número de iglesias y construcciones virreinales, varios templos del siglo XVI. Prosperó rápidamente durante el Virreinato por su ubicación ideal y por las riquezas que afluían hacia ella de los alrededores. De esa manera se crearon las condiciones adecuadas para el florecimiento de las artes *mayores*, vinculadas a la Iglesia, y de toda suerte de artesanías. Numerosos pobladores de los alrededores encontraron en las profesiones manuales excelentes medios de abrirse camino en la vida social de la ciudad y se inte-

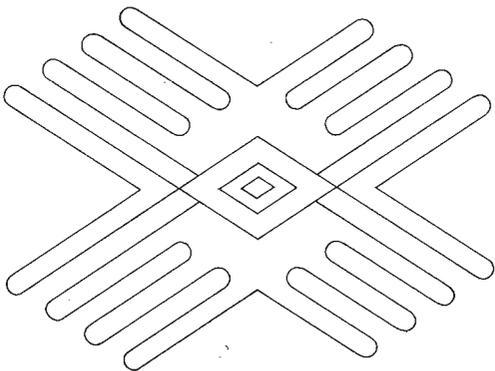


graron de esa manera a los estratos mestizos cada vez más numerosos. En el siglo pasado se produjo la transformación ya anteriormente citada, por la cual las artes virreinales fueron transpuestas progresivamente hacia los sectores rurales populares. Este proceso en el caso huamanguino se vio considerablemente favorecido por su carácter de ciudad vial, la cual durante siglos sirvió de encrucijada para el tránsito comercial no sólo entre Lima y Cuzco, sino de lugares intermedios como Huancavelica y Apurímac. Tan importante era el comercio que Ayacucho mantenía con las ciudades cercanas y lejanas de su área de influencia que dos barrios íntegros de la antigua ciudad, los de San Juan y K'armenk'a, estuvieron habitados exclusivamente por los arrieros que viajaban por aquellas rutas. Cuando declinó la clientela urbana para el arte religioso, los arrieros sirvieron de medio de enlace entre los artistas de la ciudad y una clientela rural dispersa en una vastísima zona hacia cuyos remotos confines iban a parar las cruces y la imaginería producidas en los talleres de los artistas huamanguinos. Contribuyó aún más a la aceleración de este proceso el aislamiento en que empezó a caer la ciudad debido a la apertura de nuevas rutas, más breves y menos fatigosas que la antigua vía que pasaba por Huamanga. El apartamiento así creado influyó sobre la conservación de las tradiciones virreinales y su lenta transformación al gusto campesino. Libre de la influencia arrolladora de Lima y del mundo moderno, Ayacucho con su población mestiza se convirtió en un remanso ideal para el florecimiento imperturbado de las artes populares del ámbito urbano recluso (74) y de las áreas rurales lejanas.

En total oposición a la situación huamanguina, el segundo foco artesanal importante en la Sierra Central es Huancayo. Ciudad reciente, cuyo vigor y prosperidad



- ◀ 73. Cruz de techo. Hojalata pintada. 1948. Huancayo.
- ▲ 74. Los Reyes Magos. Plata maciza. Ayacucho.
- ▼ 75. Lucero o estrella matutina. Motivo ornamental de un *chumpi*. (Calco de Gertrud Solari.)



se debe a la construcción del ferrocarril a La Oroya, iniciado en 1870, y al desarrollo de la gran Feria dominical que reúne semanalmente a decenas de miles de personas de los alrededores. La Feria creó un mercado propicio y permanente para la disposición de artesanías y toda clase de productos regionales (73). Lugar de encuentro para zonas tan alejadas como Lima, Ayacucho y Huancavelica, sirvió para que los artesanos de los pueblos circundantes de San Jerónimo (8), Hualhuas o Cochas encontraran la clientela de las clases medias acomodadas deseosas de adquirir sus manufacturas. De tal manera, a pesar de que el Departamento de Junín cuenta con una considerable población indígena (cerca del 60 %), la ausencia de una tradición artística virreinal y de un aislamiento provinciano que lo protegiera de los embates del mundo costero, indujo a que se desarrollara preferentemente una artesanía moderna adaptada a los gustos de la clientela urbana. Ese es el carácter de los mates burilados, de la filigrana de plata, de los pavos de madera e incluso de los costosos bordados (2, 234) que se cosen en la región.

En la Sierra Sur el principal centro de producción de artes populares, es Puno. De modo parecido a lo que sucede en el área ayacuchana, también en Puno conjugan tradiciones artísticas coloniales con una nutrida población nativa y con un considerable aislamiento provinciano. Pero a diferencia de Huamanga, el predominio de los factores puramente indígenas es mucho más pronunciado aquí. Puno es el primer departamento ganadero del país y



los animales camélidos son en la actualidad los más numerosos. Esa intensa actividad ha generado principalmente en torno suyo la producción de un vasto complejo de objetos artísticos, como las *conopas*, *chacras* e *illas* de toda especie.

La evolución de todos aquellos objetos estuvo estrechamente relacionada a la actividad ganadera. El florecimiento y la decadencia de la ganadería de auquénidos, por ejemplo, se refleja claramente en las formas de las *conopas* de cerámica. Llamas y alpacas fueron el principal ganado criado en la zona durante todo el Virreinato, cuando el uso y la posesión de caballos les estuvo vedado a los indios. Al advenir la República se abolió la prohibición y los camélidos, sustituidos por los equinos, se extinguieron casi completamente en la región. Hasta que nuevamente reimplantados durante la presente centuria alcanzaron el grueso volumen que actualmente poseen. Las hermosas alpacas y llamas de cerámica (49) datan, pues, de inicios del siglo pasado, del breve período entre la aparición del arte popular (al producirse el ocaso del sistema colonial) y la extinción de los camélidos como producto ganadero, que ocurrió casi coetáneamente. Todas esas creaciones, así como la textilería y la cerámica puneña, están en manos de artesanos indios, mucho menos *aculturados*, y por eso más vulnerables a influencias externas que los de la zona de Ayacucho.

El Cuzco frente a Puno, en el Sur, como Huancayo en relación a Ayacucho en el Centro, es, aunque por razones totalmente distintas, un centro de artes populares urbanas. Con excepción nuevamente de la textilería (76-78) (que ocupa un lugar muy particular en el contexto de las artes populares y que requiere urgentemente que se le dediquen algunos estudios detallados), las otras técnicas manufacturadas en el Cuzco se ofrecen al consumo de las clases medias de la ciudad. La loza de tradición colonial, y sobre todo la imaginería de pasta y tela encolada derivada de las figuras de Nacimiento (77), son decorados de interiores domésticos o religiosos burgueses. La ganadería, mucho menos importante económicamente que la de Puno, no ha servido aquí de estímulo para el desarrollo de formas artísticas rurales muy vigorosas.

En todo caso las que se produjeron antiguamente se extinguieron antes del presente siglo, probablemente debido a la dominación del mercado por las artesanías de Puno. Salvo contados objetos ornamentales remanente de los tiempos Inca (tupus, keros), la población campesina agrícola tampoco originó objetos artísticos que trascendieran. Las causas de esta ausencia de expresiones populares en el ámbito rural cuzqueño se debe, sin duda, como ya lo indicamos anteriormente, a la situación muy especial de la ciudad imperial. *Ombli*go del mundo incaico, urbe central y simbólica para la población nativa, el Cuzco jugó siempre un papel distinto a las demás ciudades del país. El encuentro antagónico de las dos culturas matrices en su seno tuvo un carácter mucho más agudo y delicado, porque en opinión de ambos grupos todo lo que se hiciera en su ámbito tenía un cariz paradigmático. En ese sentido, desde los tiempos virreinales predominó una censura



◀ 76. *Chumpis* decorados con caballos. Lana. Siglo xx. Sierra Sur.

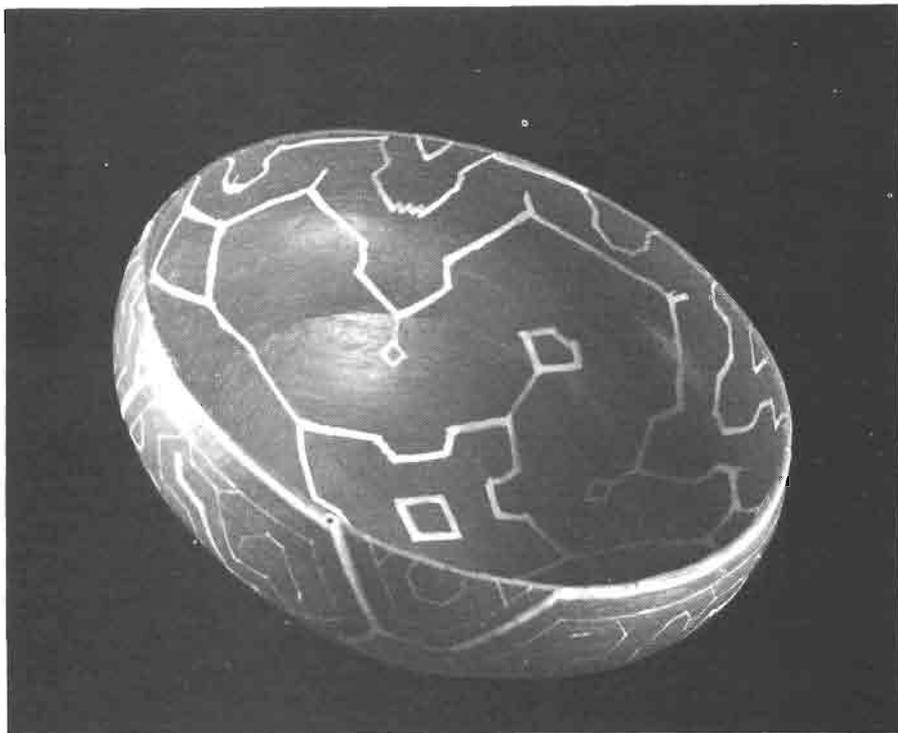
▲ 77. *Comparsas de Nacimiento*. Maguey, estuco y tela encolada. Fin del siglo XVIII. Cuzco.

▶ 78. *Liolla*. Lana. Siglo xx. Cuzco.

mucho más rígida por parte de las autoridades oficiales, y esa misma propensión a mantener un control temeroso sobre la población indígena debió haber continuado de algún modo en las estructuras republicanas para que se inhibiera un florecimiento popular que, normalmente, hubiera podido, de algún modo, ser semejante al que se produjo en Puno y en Ayacucho.

Los rasgos étnicos y culturales de la Costa Norte son muy diferentes a los que hemos examinado en el área serrana. Primeramente, la población campesina, aunque igualmente numerosa, no es de origen quechua o aymará ni adolece de una barrera lingüística parecida a la que aquellos grupos sufren en relación al español. O sea, que son núcleos poblacionales que están mucho más integrados a los patrones culturales occidentales. Por otro lado, aunque ciudades como Zaña y Trujillo fueron centros artísticos de significación durante el Virreinato, la región más septentrional de la Costa no tuvo nunca la importancia ni un acervo tradicional comparable al de la Sierra Sur. La actividad rural, dominada por las grandes haciendas azucareras o algodonerías, dedica poca importancia a la ganadería y ésta no tiene nada parecido a las remotas tradiciones míticas tejidas en torno a la cría del ganado camélido y yacuno del Perú meridional.

Las personas que se dedican al arte popular conforman, por consiguiente, un campesinado mestizo que radica en pueblos vecinos a las ciudades



◀ 79. Cuenco. Cerámica. Siglo XX. Shipibo.

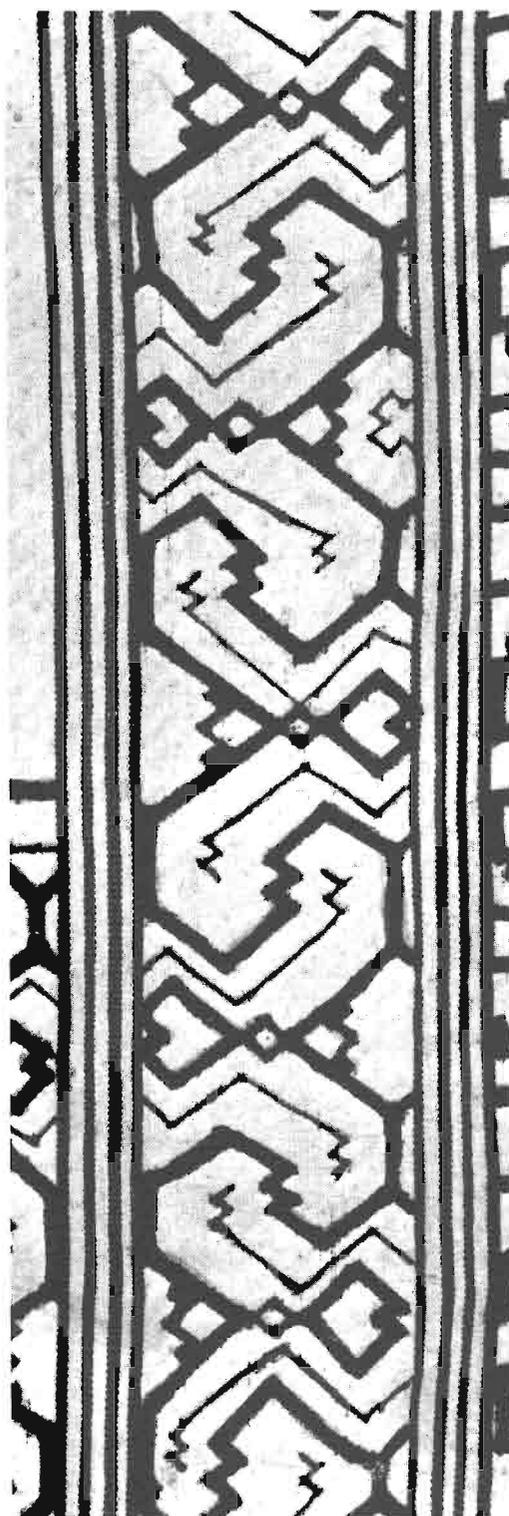
▶ 80. Tejido pintado (pormenor). Algodón. Siglo XX. Shipibo.

principales, o grupos artesanales de pequeñas ciudades de provincias como Catacaos (Piura) o Monsefú (Lambayeque). Una verdadera reliquia artesanal y cultural en la región son algunos pueblos alfareros, como el de Simbilá, que conservan hasta la fecha tradiciones prehispánicas de ejecución de cerámica y cuyo patrón de vida, forma de asentamiento urbano y costumbres parecen remontarse a la más lejana antigüedad. Una visita a tales pueblos es una experiencia excepcional, que conduce al viajero fuera de la corriente del tiempo y le permite presenciar modos de existencia y de trabajo pre-históricos largamente desaparecidos en otros lugares.

El carácter que presenta la Costa Norte es la de una relación más estrecha entre ciudad y campo, con el tránsito señalado por pequeños pueblos y aldeas que sirven de vínculo entre una y otra. En términos generales, el área en su totalidad se encuentra más integrada a las formas culturales mestizas, de manera que las expresiones artísticas folk que se dan entre sus pobladores poseen un estilo occidentalizado que las asemeja al arte popular provinciano o campesino del siglo pasado en muchos otros lugares del mundo. Las alforjas de hilo con sus diseños de grandes aves y decoración pintoresca, los mates con su técnica simplificada y temática costumbrista, corresponden perfectamente a tales patrones casi universales.

Finalmente, en un *hábitat* totalmente distinto y en una situación histórica igualmente especial, se encuentran los pueblos que conforman las tribus de la Amazonía peruana. Son más de cincuenta diferentes grupos humanos que habitan en un ambiente natural hostil, pero que ellos han sabido dominar a la perfección.

La selva tropical interminable, con sus sistemas fluviales laberínticos, su clima sofocante y su fauna salvaje, sirve de escenario para la existencia de estos pueblos que a través de los siglos mantienen un delicado equilibrio con el medio ecológico circundante. Al conservarlo, se preservan a sí mismos, sabiamente, en la corriente *fría* de la civilización (Levy-Strauss), fuera de los rigores de la aceleración histórica y a salvo, como si fuera, de las penalidades que en otras culturas causa el fluir implacable del tiempo que todo lo corrompe, corroe y extermina. Sumergidos, aparentemente, en la naturaleza, el arte que producen no es naturalista, sino que, como su propio sistema mental *silvestre* y mítico, está regido por las más rigurosas estructuras de geometría y simetría (80). Tan sólo algunos de estos pueblos nos son familiares y tienen contactos sistemáticos con el mundo moderno. Entre éstos los más destacados son los shipibos (79), en las cercanías de Pucallpa, que manufacturan cerámica y textilera de gran perfección, pero quienes después de décadas de vinculación con el mundo industrial están sufriendo claramente los efectos devastadores que producen en todos los artesanos la demanda indiscriminada de la comercialización y del insaciable consumismo occidental.



TRANSFORMACION Y EXPECTATIVAS: LA APERTURA DEL MERCADO URBANO

**PRIMERA PARTE
CAPITULO 5**

Las últimas décadas han traído consigo profundas transformaciones en el arte popular peruano. Los cambios sociales cada vez más acelerados que afectan a los grupos campesinos; su sujeción a las fuerzas centrípedas que los impulsan del campo a la ciudad debido a las condiciones bien conocidas de pauperización de las tierras y multiplicación demográfica; y por ende, su incorporación progresiva al mundo moderno como consecuencia de esa otra tendencia universal de nuestros días que es el acortamiento de las distancias en todas las dimensiones (ya sean geográficas, sociales o culturales), han tenido un doble efecto en el dominio de las artes populares: a) la destrucción de sus fuentes y b) la multiplicación de sus alternativas económicas. O sea, el abandono de las antiguas tradiciones rurales a cambio de la oferta de sus productos en el mercado metropolitano, con el corolario inevitable de una aguda degradación formal en muchos de los objetos. No obstante, en el núcleo de ese proceso de decadencia aparente se vislumbra ya la apertura de nuevas opciones que surgen, como el Ave Fénix, de las cenizas inertes que dejan tras sí las actividades puramente comerciales que se han centrado últimamente sobre la producción artesanal. Veamos en qué consisten esos cambios y qué consecuencias acarrearán consigo.

El interés por las culturas nativas y por el indio como «persona» es una larga tradición en las letras y los estudios hispano-peruanos. Desde Bartolomé de Las Casas y Garcilaso, el Inca, hasta Martínez Compañón e Hipólito Unánue, el aprecio del indígena como sobreviviente de una gran civilización perdida es un lugar común. Con el Romanticismo y en artistas como Francisco Laso y escritores como Mariano Melgar o, más tarde, Clorinda Matto de Turner, se amplía considerablemente esa curiosidad en un abanico de facetas que engloban, por primera vez, una admiración por los rasgos artísticos y por la belleza melancólica de la música y de la literatura oral quechua y aymará. Pero el descubrimiento de las artes plásticas de la población campesina nativa es una conquista muy reciente. Y se debe a la pasión autoctonista del movimiento que encabezó José Sabogal. Los Indigenistas rebuscaron el país en pos de las expresiones populares; las estudiaron, las recolectaron y atesoraron; las calcularon y copiaron; y finalmente cayeron víctimas de su propia admiración por ellas. Ese proceso se inició en la década de 1920, después del retorno de Sabogal de Méjico (1922). En qué medida la experiencia mejicana y el conocimiento de Rivera y Orozco, quienes se inspiraban con igual fervor en Guadalupe Posada como en el arte maya, fueron catalizadores de esa nueva dirección en las búsquedas de Sabogal, no está determinado. Su primera exposición data de 1919 y ya entonces su vocación por lo nativo estaba señalada. En la década siguiente, el interés por el arte popular peruano promovido por los indigenistas será reconocido a nivel oficial. En abril de 1931 Sabogal obtuvo, con el apoyo del Dr. Luis E. Valcárcel, la creación del Instituto de Arte Peruano como parte integral del Museo Nacional. Sus funciones serán, dice el Decreto-Ley que lo originó, entre otras la de «estudiar el arte de las culturas del Perú Antiguo» y el de «propiciar todos los esfuerzos para la conservación de las artes populares». El año si-



guiente, cuando Sabogal fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, el gobierno autorizó una Exposición Permanente de Arte Indigenista Escolar y Popular. Cuatro años más tarde, en 1936, Alicia Bustamante creó con un grupo de amigos la célebre Peña Pancho Fierro (81), que con el tiempo se convirtió en un verdadero museo de artes vernaculares gracias a la bella colección de la fundadora, y que sirvió de lugar de reunión a los artistas e intelectuales aglutinados en torno a los ideales indigenistas. El movimiento a favor de las expresiones populares adquirió su total consagración diez años después al crearse el Museo Nacional de la Cultura Peruana con el objeto expreso de albergar las colecciones reunidas en el Instituto de Arte Peruano. Este último, siempre bajo la conducción de Sabogal, fue ampliado en 1946 e incorporó entre sus colaboradores a toda la plana mayor del grupo: Enrique Camino Brent, Julia Codesido, Camilo Blas, Teresa Carvalho y a la propia Alicia.

La progresiva aceptación de las artes populares como expresión viviente de las culturas nativas entre los artistas e intelectuales, primero, y a continuación, en el nivel oficial y gubernamental, acarrió consigo la apertura gradual de un mercado para aquellos objetos en la ciudad de Lima. Si todos los indigenistas tuvieron un amor por el arte popular y se rodearon de obras de origen campesino, fueron sobre todo Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent quienes se dedicaron con auténtica pasión de coleccionistas y de *conocedores* a acumular piezas selectas de diversos lugares del país. La etapa de la adquisición sistemática de los objetos se inició en la década de 1930 y se consolidó con los viajes oficiales que Alicia Bustamante realizó por encargo del Instituto de Arte Peruano, el primero de los cuales está documentado en 1937.

Las etapas siguientes en la consolidación del mercado urbano para los objetos campesinos del Perú son bien claras. Las décadas de 1940 y 1950 presenciaron el incremento progresivo de la demanda limeña. La cerámica, la textilera, los juguetes, la artesanía en plata se convirtieron en mercadería obligada de las ferias que periódicamente se celebraban en ciertos lugares de la capital. Las más concurridas y tradicionales fueron las de Fiestas Patrias y Navidad. Paulatinamente los objetos más atractivos y valiosos encontraron su lugar en las tiendas especializadas en *souvenirs* para visitantes extranjeros. Algunos pioneros, como John Davies del desaparecido Art Center de Miraflores, vislumbraron las posibilidades de aceptación de los objetos artesanales en el extranjero. Esta tendencia es la que se acentuó a partir de la década de 1960. En 1965 se creó como organismo para-estatal la primera entidad encargada de la promoción y venta de «artesanía» en el país y en el extranjero por convenio con la Agencia Interamericana de Desarrollo (A.I.D.). La política señalada por el Ministerio de Industria (inspirada en la política de las Naciones Unidas hacia los pueblos del Tercer Mundo, que pretende capitalizar en términos económicos la riqueza cultural, arqueológica y artística de esos países) está encaminada a intensificar la producción artesanal para otorgar ingresos adicionales al campesinado de

▲ 81. Plato dedicado a la Peña Pancho Fierro. Mayólica tricoma. 1940-60. Puno.

► 82. Retablo con un Nacimiento y una reunión tradicional por Joaquín López Antay. Madera y estuco. 1940-60. Ayacucho.

las zonas económicamente deprimidas. En 1972, Artesanía del Perú se convirtió en la Empresa Pública Peruana de Promoción Artesanal (EPPA) e inició la exportación sistemática y en gran escala de objetos peruanos hacia los mercados europeos y norte-americanos. El proceso sigue en expansión en nuestros días y todo parece indicar que no se detendrá en el futuro próximo. De tal manera que puede decirse que los últimos tres lustros significaron la apertura y consolidación del comercio de exportación para el arte popular peruano.

La repercusión que este largo proceso ha tenido sobre el arte popular y sus creadores es decisiva y es parte de la historia actual. Lo sucedido con el *retablo* ayacuchano es un ejemplo muy sintomático e ilustra perfectamente la manera en que se vio afectado el arte folk por la comercialización urbana. Cuando en 1937 Alicia Bustamante realizó su primer viaje de exploración y de adquisición por la zona central no encontró un sólo ejemplar de *sanmarcos*. El género, narra Argueda, se había extinguido. Tan sólo varios años después (1943), en otro viaje cumplido por Alicia, ésta por primera vez encargó expresamente a Joaquín López Antay la confección de algunos *retablos* (82) según el modelo antiguo que descubrió entonces. Conociendo la inclinación de los pintores indigenistas por proyectar sobre los artistas populares sus propias ideas y aspiraciones, no sería extraño que el excesivo abigarramiento y valor descriptivo de las *cajas* del modelo *tradicional* producidas a partir de 1943 sea una deformación *cultista*. Pero de lo que no



cabe duda es que esos objetos fueron creados, desde su resurrección reciente, como piezas ornamentales y curiosas hechas para la ciudad, transformando su significado mágico original. Esa es en síntesis la trayectoria que ha recorrido la mayoría de los objetos del arte popular peruano; aunque en muchos otros no se produjo tan claramente la ruptura entre la manufactura tradicional y la nueva producción para el mercado limeño.

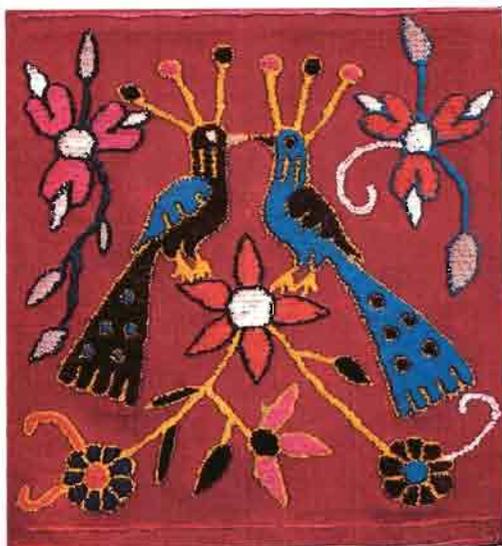
Todas las obras, sin excepción, han sufrido en los últimos tiempos un profundo fenómeno de transformación formal e ideológica al variar el público que las encarga. El efecto se hizo sentir inmediatamente. Primero, sólo a nivel interno, como producto de la conciencia que tenía el artista de que la pieza que saldría de sus manos no iba a ser contemplada por los ojos expectantes de quienes implementarían con ella antiguos y secretos rituales, sino que pasaría a decorar interiores domésticos de la gran ciudad, donde tal vez sería vista con admiración pero sin verdadero entendimiento. En esa primera etapa, la metamorfosis del objeto místico en pieza ornamental era todavía oculta, invisible para el profano, pero no por eso menos real. Más adelante no se hicieron esperar abiertas transformaciones formales acarreadas por esa nueva situación. El que adquiere ahora la pieza no está en el secreto, no es un conocedor. Es un profano a quien se le puede pasar gato por liebre y cuyo gusto foráneo se trata de satisfacer. Entonces, paulatinamente, el aspecto de los objetos empieza a variar. Cambian los ornamentos, se simplifican las formas, se inventan nuevos temas. Lo que el nuevo usuario desea son escenas anecdóticas, representaciones del mundo visible, cromatismo exagerado, imágenes pintorescas o picarescas. Toda una perspectiva que el artista folk no comparte, pero que aprende a emplear. De esa manera el arte campesino, hermético en su contenido trascendente, deja de serlo y se convierte, inadvertidamente para los nuevos clientes, en creación popular para las urbes, objetos explícitos, banales y descriptivos en su contenido y puramente ornamentales en su función. Con esa transformación empieza también el largo proceso, actualmente en curso, de la modificación sustancial del carácter y de la situación social del hombre que está detrás del objeto, del artista popular.

Desde que se inició la comercialización urbana del arte campesino han pasado más de treinta años y en ese largo lapso ha habido tiempo para que crezca una nueva generación que aprendió las tradiciones de sus mayores, pero que desde sus inicios ha trabajado para la nueva demanda. Esa generación en situación de tránsito es la que actualmente provee el arte popular en plaza. Su estado ha variado considerablemente en relación a sus padres o maestros, pero está lejos de haber alcanzado el límite de lo que podrá llegar a ser con el tiempo. En gran parte la comercialización actual, tanto en la política oficial de las empresas para-estatales como en el manejo privado, se basa en el principio errado de que el producto ofrecido debe ser barato. Lo que se presenta como *artesanía* debe tener un precio ínfimo. Y esta idea es equívoca por múltiples motivos, el primero de los cuales es que se mantiene a los creadores en un estado de inferioridad económica. La tónica ha

sido, y es hasta hoy, de procurar seguir pagándole al artista las sumas mínimas que cobraba por su trabajo cuando lo hacía para los campesinos de su propio ámbito —los cuales, es bien sabido, se mueven en una mini-economía pauperizada y no estaban en condiciones de abonar sino cantidades muy modestas por tales objetos que les eran, sin embargo, indispensables. Esa situación, con pocas excepciones, ha traído por consecuencia un triple efecto de resultados nefastos: la producción en serie, el deterioro notorio en la calidad artesanal y la alienación del artista, quien ve su propia obra con menosprecio. Naturalmente el proceso no es el mismo en todas las áreas, según veremos a continuación.

En sus etapas iniciales los artistas descubrieron que, a pesar del éxito que podían tener en los nuevos círculos ciudadanos, su labor artística seguía siendo, como antes, una actividad económica marginal que complementaba tan sólo sus ingresos principales provenientes del trabajo en el campo. Es el caso característico de un ceramista como Tíneo. Artista nato, hijo de una antigua familia de olleros, Tíneo posee el don espontáneo del escultor y con el estímulo de los visitantes limeños liberó una notable actividad creativa rompiendo antiguos moldes y costumbres e inventando todo un mundo muy personal de nuevas formas (83). Pero en vez de verse recompensado con un ingreso que correspondiera a su dedicación y esfuerzo, quienes le compraron sus obras le abonaron precios tan ínfimos que pronto se vio impulsado a abandonar la cerámica y a dedicarse totalmente a la agricultura. No obstante, ante la continua demanda, sus hijos y familiares siguen repitiendo mecánicamente las formas que él creó. Ese tipo de producción en serie y a tiempo completo es lo que el intermediario mercantil de la ciudad requiere. Para poder atender los pedidos de miles de piezas a





precios irrisorios, incita a que el artesano campesino abandone todo obstáculo en la calidad de la ejecución, en la precisión técnica, o en el amor a la obra bien hecha, con tal de que evacúe docenas de ejemplares por semana. El resultado será el señalado, de que los artistas busquen en realidad, no tanto los medios mecánicos para acelerar la producción, sino ante todo una simplificación y banalización de las formas, de tal modo que puedan hacer el mismo objeto (aparentemente) con un mínimo de tiempo y esfuerzo.

A medida que crece la demanda, los artistas se dedican cada vez con mayor frecuencia en forma total a su labor abandonando todas sus otras actividades. La última etapa en ese proceso es que tiendan a instalarse en el propio lugar del mercado. De esa manera se facilita la comercialización y el contacto con los clientes y se ahorran los largos viajes de ida y vuelta cinco o más veces al año para las ferias artesanales, y finalmente se evitan los gastos de envío y las roturas que ocasionan los transportes. El resultado es que muchos de los artesanos más activos viven hoy, ya no en sus tierras natales en las alturas de Ayacucho o de Puno, sino que radican en los barrios marginales del norte de la ciudad de Lima, donde han puesto talleres con todas sus herramientas de trabajo y se dedican, ahora sí, exclusivamente a la elaboración artesanal. Sin duda que estos cambios profundos en la forma de vida y en el nivel de dedicación a su actividad profesional acarrearán consigo, a su vez, transformaciones muy significativas en la apariencia y en el contenido de los objetos.

El proceso descrito no es el mismo en todas las artesanías, ni para todas las regiones. José María Arguedas señaló en su estudio acerca de López Antay que los grupos mestizos eran los mejor dotados para enfrentar la nueva situación surgida a raíz de la demanda urbana entre las artes campesinas. Comparó las consecuencias de ese proceso en Ayacucho —cuya población mestiza en el área artesanal es predominante— con lo que sucedía contemporáneamente en Puno, donde son los indígenas quienes se ocupan principalmente de tales tareas. Efectivamente, estos últimos se debaten entre la repetición estereotipada o simplificada de sus prototipos ancestrales y el plagio indiscriminado de modelos que caen bajo sus manos provenientes del mundo industrial. En cambio, los primeros renuevan su repertorio temático y formal, y buscan soluciones que se adaptan mejor al gusto de la clientela urbana sin sacrificar del todo sus propias preferencias y tradiciones.

La distinción entre artistas de grupos sociales con rasgos culturales (y no étnicos) diferentes y del punto de vista de su mejor capacidad de adecuación a situaciones nuevas, corresponde a una división semejante entre las diversas técnicas artesanales. Hay actividades como la de los olleros o ceramistas, que por la modestia de los recursos empleados en la producción de sus manufacturas (el barro y la madera o el estiercol para el quemado), por las exigencias del procedimiento que obliga a «ensuciarse» y manejar la arcilla húmeda, se colocan casi siempre en los niveles sociales más bajos y, por consiguiente, atraen a la población indígena. Es cierto también que,

◀ 83. *Nacimiento* por Leoncio Tineo. Cerámica. 1955-65. Ayacucho.

▲ 84. Franja bordada. Lana. Epoca actual. Chota, Cajamarca.

▶ 85. *Músicos* (pormenor). Magüey y estuco. Siglo xx. Cuzco.

con raras excepciones, los ceramistas campesinos responden de manera poco flexible y creativa a las demandas actuales. Su situación humilde induce a que se mantenga su ínfimo *status* económico; de manera que en vez de renovar sus formas, las simplifican y adulteran, como sucede con algunas iglesias de tejado actualmente en venta. Ejemplares de tamaño mediano se comercializan al precio irrisorio del equivalente de un dólar, valor que seguramente cubre apenas el barro usado para confeccionarlas. Naturalmente, en esas circunstancias la forma ha sido reducida a su mínima expresión: casi sin decorados y con un terminado tosco y rústico. No es un argumento a favor de una situación tan desdichada que el efecto final del objeto sea, aunque descarnado en cierta manera, plásticamente bello. Ese es el mérito de los ceramistas de Quinua, quienes en mejores condiciones podrían producir maravillas.

En el polo opuesto, en cambio, se encuentran técnicas como la de los materos, cuya tradición artesanal era desde el siglo pasado mucho más elevada, ya que satisfacía a las clases provincianas acomodadas y requería del artista una habilidad gráfica y ciertos conocimientos (leer y escribir, dibujar, usar modelos *cultos*, tener una comprensión de la sociedad global y de ciertos hechos históricos) que necesariamente corresponden a un nivel social mestizo. Hoy son los artistas populares más creativos y mejor adecuados a la situación cambiante del mercado. Y la forma artística que cultivan es la más vigorosa y la que ofrece mayores promesas de desarrollo en el futuro.

Los tejedores (84) se han encontrado en una situación intermedia, y los hay, sin duda, de diversos niveles sociales. En tiempos recientes, algunos de ellos han sabido también adecuarse con habilidad a las nuevas demandas y prosperar económicamente. Mestizos, aunque de origen más humilde, son también los *retablistas* ayacuchanos y sus equivalentes en el Cuzco (85, 86) o Puno, los imagineros de figuras de pasta y cola. Son los herederos menguados de ilustres tradiciones artísticas coloniales, pero cuya clientela pasó a ser en el siglo pasado el modesto campesinado marginal, antes de que la demanda reciente alterara el cuadro.

El proceso que se está viviendo ahora es, pues, complejo. Por un lado hay un estrato de artistas populares que son mantenidos, por presiones sociales y económicas, en los niveles más bajos de ingresos. Estos artistas explotados sufren una situación que es justificada con el pretexto de la conveniencia de preservar las tradiciones regionales en su estado original. Al adoptar esa actitud se desea, en realidad, encubrir la verdad elemental de que el ámbito tradicional no puede ser mantenido ya, porque no existe más como tal. La mera presencia de la demanda urbana dio un vuelco total a la situación y ha sumergido al artista folk en una nueva realidad. Por consiguiente, para poder sobrevivir como individuos creativos aquellos artistas necesitan ser incorporados a los beneficios económicos que su actividad genera.

Por otro lado, están los artesanos mestizos o en proceso de mestizaje,



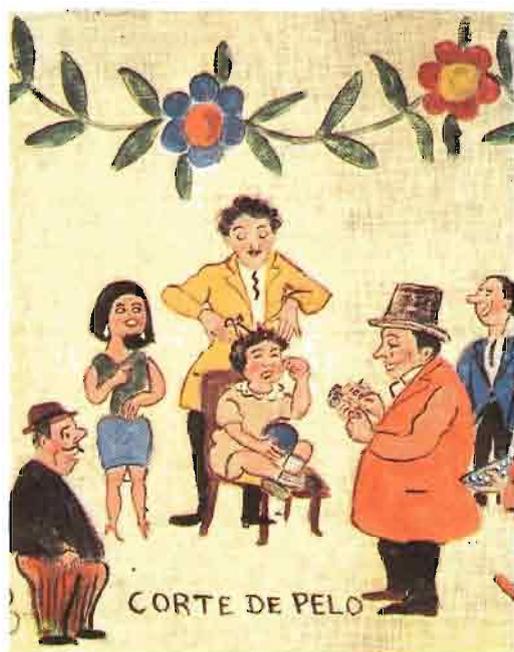
quienes saben aprovechar mejor la nueva demanda metropolitana y buscan cómo incorporarse al sistema. Se instalan en la ciudad, organizan sus talleres en los barrios marginales y paulatinamente adoptan los procedimientos y la mentalidad urbana, sin por eso dejar de producir las artesanías estereotipadas que se solicita de ellos (87). Los mejor dotados, lo hacen a la vez que abren nuevos campos de experimentación con limitadas innovaciones técnicas y que se dejan guiar por sus actuales clientes en lo que se refiere a la utilización de temas y estilos distintos.

Así como antes los artistas indigenistas orientaron a la generación de sus padres, ahora comerciantes *entendidos* proporcionan modelos y sugerencias, casi siempre extraídos de una de tres fuentes: a) la obra pictórica de los propios indigenistas (tejedores de San Pedro de Cajas); b) piezas conocidas del arte popular del siglo pasado (materos de Cochas), o c) motivos del vasto repositorio de objetos arqueológicos, difundidos en libros de divulgación (tejedores, ceramistas). Afortunadamente se puede apreciar que, a pesar de tantos buenos consejos, los artistas populares en muchos casos se

▼ 86. Comparsas de danza. Maguey y estuco. Siglo XX. Cuzco.

► 87. *El corte de pelo* por Hilario Mendivil. Pintura sobre tela. (Pormenor de una banda pintada con escenas de la *Procesión del Corpus*.) 1950-65. Cuzco.





dejan ganar por la fuerza generatriz de su propia actividad. Sus dedos, tal como lo explicó H. Focillón (1947 b) acerca de otros oficios, los llevan a realizaciones que están más allá de lo que ellos mismos pensaban hacer. Esas obras, ejecutadas con una primacía en la destreza instrumental, ganan un interés artístico oculto, un mensaje formal sugerido, que muchas veces se percibe como una promesa de futuros logros más que una realidad ya presente.

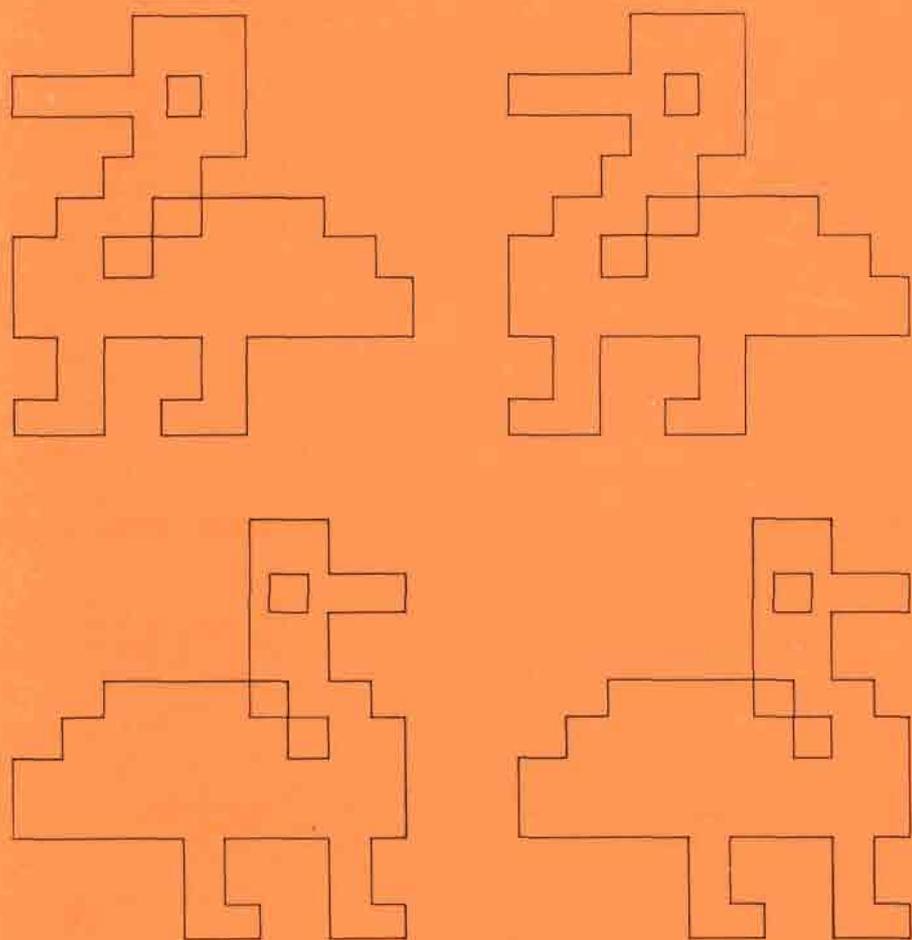
Esta situación ambigua seguramente no podrá ser eterna. Es difícil de imaginar que los artistas populares, viviendo en el campo o en la capital, pero en todo caso absorbidos por el engranaje comercial de la artesanía pintoresca para uso turístico y de decoración de interiores burgueses, podrá conservar siempre sus formas de expresión no-profesionales, sus técnicas de ejecución habituales y sus métodos de transmisión generacional, no-escolarizados. Quienes hoy día experimentan con formas nuevas procurando revitalizar estilos arcaicos y técnicas tradicionales con una temática pastoril que ya no corresponde a su realidad, caminan sobre el filo de una espada. Tarde o temprano el mundo social moderno en el cual están sumergido, les dará alcance.

No sería nada extraño, entonces, que jóvenes emprendedores de ésta o la próxima generación decidan profesionalizar sus medios de ejecución según las técnicas más aptas para la producción seriada que les ofrece el mundo occidental. En cuyo caso, se les presentarán dos rutas por delante, ambas nefastas para la situación actual: o convertirse en artistas escolarizados formados en las academias de artes o en centros de educación técnica; o terminar de transformar su producción en verdadero *arte pop* (en el sentido que le da A. Hauser al término *popular*), o sea, en una manufactura casi industrial de objetos pintorescos hechos en serie, sin otro contenido ni otra calidad artística que la que requieren las masas indiscriminadas de las grandes ciudades —*arte de bazar* y de aeropuerto.

Esos serán los casos extremos. No obstante, es patente que los sectores artesanales del campesinado y de los grupos populares de las pequeñas ciudades de provincias no se incorporarán con tanta facilidad al sistema moderno. El tránsito será prolongado. Niveles variados de mestizaje y de procesos de transculturación darán lugar a que se conserven también grupos sociales que se identifiquen con las formas artísticas de sus antepasados campesinos y, por ende, que se generen creaciones promovidas por la demanda urbana que signifiquen una reelaboración de los antiguos estilos. Es posible vislumbrar ya en las obras de algunos materos adónde podrán conducir tales experimentos.

Arte ingenuo pero hábil, que se sigue inspirando en la vida campestre, pero que también incorpora aspectos de su realidad cotidiana (o al menos de su realidad cultural provinciana), y que, sin abandonar los procedimientos tradicionales de ejecución, no deja de osar experimentar con nuevas formas y con modalidades estilísticas y temáticas más acordes con sus tiempos. Verdadero arte popular de grupos que no son ya ni los campesinos

marginados del siglo XIX, ni los ciudadanos *urbanos* del siglo XX, sino que conforman estratos sociales intermedios en busca de su posición dentro del mundo moderno y que con el tiempo tal vez sean capaces de rescatar aspectos valiosos y fundamentales de su cultura, de una cultura antigua, semilla y raíz del ser histórico latino-americano. No se trata aquí de defender actitudes de reclusión provinciana, sino de saber valorizar en su justo mérito el perfil personal y propio que algunos grupos puedan tal vez mantener en el contexto cosmopolita uniformizado que predomina en los tiempos actuales en todas las latitudes.



LA CERAMICA

SEGUNDA PARTE
CAPITULO 1

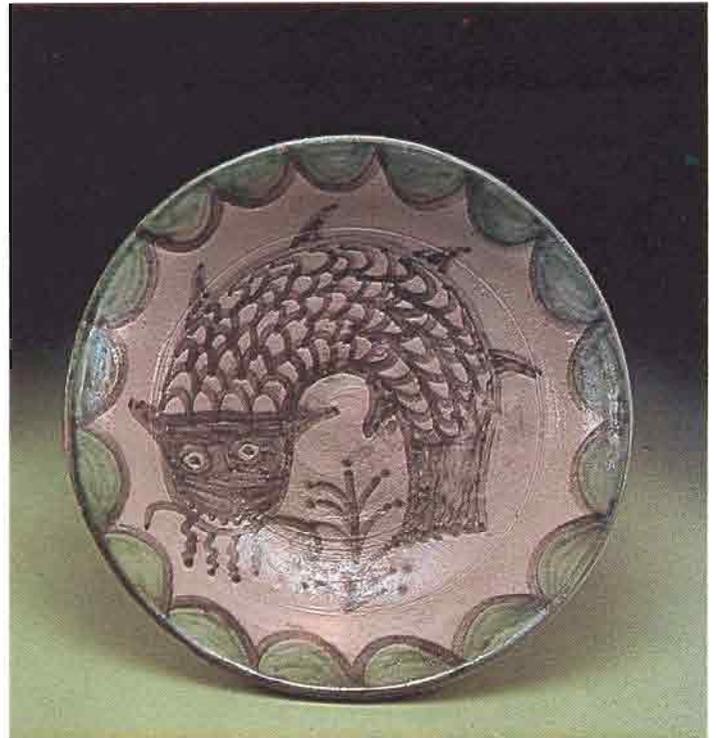
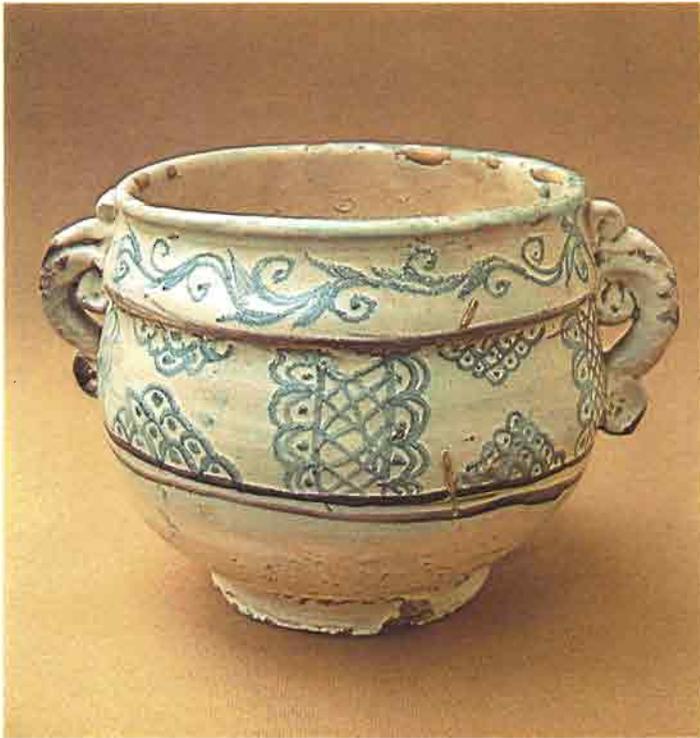


Hay técnicas artesanales que están ligadas a la historia de la civilización de la manera más entrañable y cuya presencia es de por sí, no sólo el indicio de la existencia humana en los tiempos más remotos de la historia, sino la prueba de primera mano del quehacer creativo, tecnológico, lúdico y sorprendente del hombre frente a la hostilidad de la naturaleza. Ninguna de ellas es a la vez más antigua y está más vigente en los tiempos modernos que la alfarería. En ninguna otra artesanía ha revelado tanto de sí el hombre. La huella de sus dedos húmedos en la greda queda impresa para siempre después de la cocción y es un testimonio que lo revela. No hay espectáculo más bello y misterioso que las primeras páginas escritas en arcilla por los escribas de Mesopotamia, con sus apretadas hileras de signos cuneiformes registradas certeramente sobre los pequeños cojines de barro. La cerámica ha estado, así, ligada a todas las empresas civilizadoras: a los más humildes y significativos quehaceres cotidianos, cocinar, comer, beber; a las aventuras intelectuales más osadas, que empezaron con la escritura y que aun hoy están vinculadas, por ciertas arcillas, a las avanzadas tecnologías de la electrónica; y a la perpetua renovación de sus expresiones creativas, que unen por el material a los anónimos escultores paleolíticos de Laussel, los eximios alfareros de Tanagra con la familia Della Robbia y los creadores de las porcelanas Ming; a los artesanos de Faenza, con los escultores Mochica, con Bernini y Rodin o con los ceramistas escandinavos contemporáneos. El barro es el compañero de la cultura; es su testigo y su reflejo. Y en su contacto, el hombre de la civilización tecnificada del siglo XX, cada vez que se sienta frente a un plato o coge una taza, renueva en un diálogo mudo su vinculación con el *homo faber* eterno.

La invención de la cerámica en el Neolítico fue, junto con el descubrimiento de la agricultura y la domesticación de los animales, según algunos antropólogos, el más osado avance científico jamás logrado por la humanidad, más importante que toda la utilería mecanizada y electrónica de los tiempos recientes. Es, pues, motivo suficiente para que examinemos con amor y curiosidad la alfarería que producen los olleros y los artesanos populares del Perú; artistas de ayer, de hoy y de siempre.

Es una lástima que hasta la fecha no se haya emprendido el estudio sistemático de la loza virreinal y que no se disponga sino de datos muy imprecisos acerca de la evolución de esa importante expresión artesanal. Aunque se suelen citar habitualmente dos ciudades manufactureras: Cuzco y Cajamarca, una con decoración verde sobre blanco (88) y la otra con azul sobre blanco (89), debió haber habido otros centros y una producción muy numerosa. Históricamente fue un período de especial interés. En los obradores de los alfareros peruanos convergieron las influencias dispares de la cerámica ibero-árabe (y de otros centros europeos como Italia y Holanda), la porcelana china, procedente de Filipinas vía Acapulco, y finalmente las tradiciones prehispánicas locales. Sin duda que el aporte español fue el más importante en la etapa inicial. Como sucedió en México y Guatemala, desde finales del siglo XVI debieron instalarse los primeros alfareros

◀ 88. Jarro. Mayólica tricroma. Fines del siglo XVIII. Cuzco.



peninsulares, quienes trajeron las técnicas del vidriado, de la mayólica y del torno. Ya a partir del 600 se fabricaban en América azulejos para decorar los muros de los templos. Los principales centros ibéricos que repercutieron sobre el Nuevo Mundo fueron, como es normal, Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, pero también Sevilla y Teruel. Por circunstancias que no se han precisado, y a diferencia de México, es esta última ciudad aragonesa la que dejó la influencia más perdurable en el Virreinato peruano. Hasta nuestros días, la tradición puneña de los platos pintados de verde evoca, por el colorido y por los diseños, a la cerámica turolense (92).

Ya hemos mencionado cómo durante el siglo XVIII, entre la producción más interesante y valiosa que surgió en el Cuzco, se cuentan las hibridaciones a base de las formas aribaloides precolombinas hechas especialmente para la reducida *élite* de la nobleza inca (53, 54). Después del movimiento revolucionario de Túpac Amaru II, la ornamentación alusiva a las tradiciones quechuas debió desaparecer de tales objetos (93). Pero vasijas de formas parecidas decoradas con diseños de aves y flores se continuaron haciendo en el siglo pasado y se combinaron con las formas más tradicionales de las orzas españolas y de los tiboires orientales. Todas éstas se encuentran en las dos versiones cromáticas básicas mencionadas, de verde con ribetes ocres sobre fondos blancos impuros (amarillentos o verdosos) o, mucho menos frecuentemente, de azul sobre blanco. Iguales colores ostentan las demás formas, como las vasijas de doble asa, los floreros rectangulares de altar, los grandes lebrillos y jofainas de exquisitos diseños (91), los recipientes con tapas, jarras y botellones. Así como los cántaros que anticipan los que hoy se producen en Puno: los cuencos pintados, tipo *chúa* (90), las botellas con aplicaciones de figuras en bulto, como el notable tocador de quena de la colección Enrico Poli (95), o los voluminosos danzantes de *carataca* (94).

Entre 1820 y 1850, simultáneamente con la evolución de nuevas formas en la loza urbana, tomó un renovado impulso la alfarería campesina. Como lo señala la continuidad de las técnicas prehispánicas, la tradición alfarera nativa no se vio nunca interrumpida por la implantación del dominio español. Recipientes para fines utilitarios fueron cocidos por los olleros indígenas durante los tres siglos de coloniaje. Pero la aparición en el contexto autóctono de piezas escultóricas de uso ritual y objetos ornamentales, corresponde recién a este período. En la Sierra Sur es la época del renacimiento de las bellas *conopas* de cerámica en forma de llamas y alpacas y de los primeros ensayos con imágenes de toros (96-98). Sin patas, con base plana como la de los camélidos, estas piezas poseen el vigor y la concisión volumétrica de esculturas prehistóricas. Quienes las modelaron estaban lejos de entender cómo sintetizar en el barro las formas anatómicas del animal. Sobre las fórmulas conocidas de la alpaca se establecieron las correcciones necesarias para dar a entender el volumen inmenso, la fuerza contenida, el poder oculto de la bestia sojuzgada. Pero pasarán aún muchas décadas de esfuerzo, de errores y enmiendas, antes de que los toros alcancen la forma precisa y elegante de las piezas de Santiago de Pupuja (99). El creci-



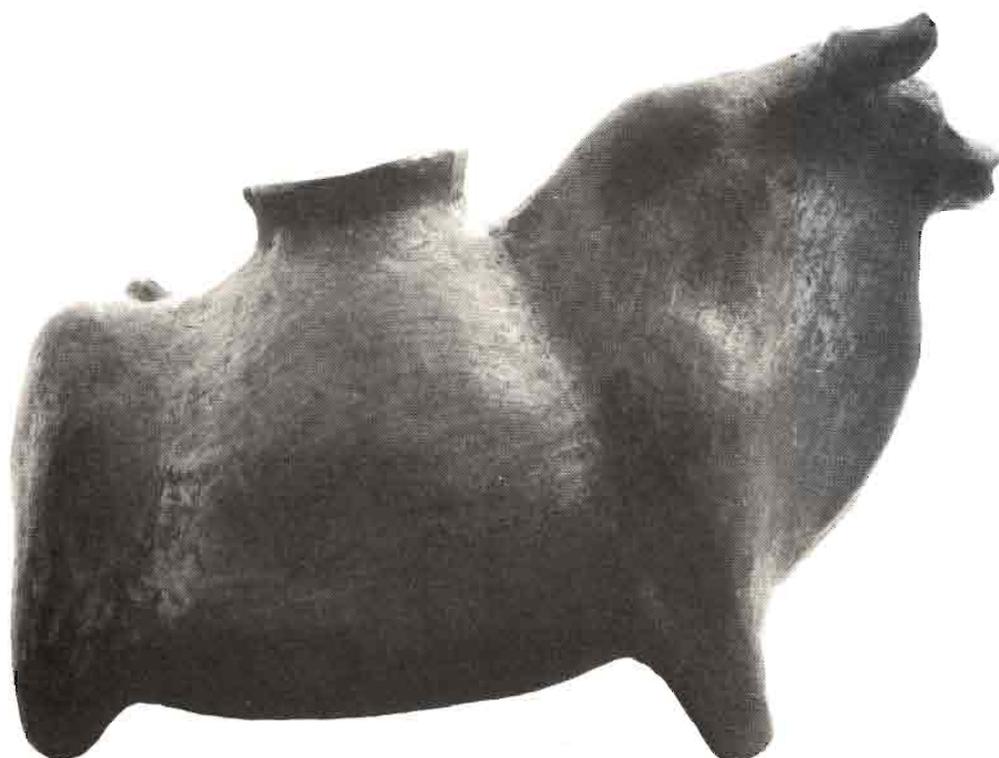
- ◀ 89. Vasija. Mayólica bicroma. Siglo XIX. Cajamarca (?).
- ◀ 90. Plato *chúa* decorado con un *suche*. Mayólica tricroma. Siglo XX. Puno.
- ◀ 91. Lebrillo decorado con un venado perseguido. Mayólica tricroma. Fines del siglo XVIII. Sierra Sur.
- ◀ 92. Plato *chúa*. Mayólica tricroma. Siglo XX. Puno.
- ▲ 93. Vasija *aribaloide* decorada con un rostro en el cuello y un águila bicéfala. Mayólica tricroma. Siglo XVIII. Sierra Sur.





◀ 94. Vasija en forma de bailarín de *carataca*. Mayólica tricroma. Siglo XIX. Sierra Sur.

▶ 95. Vasija globular con tocador de quena. Mayólica tricroma. Siglo XIX. Sierra Sur.



- ◀ 96. *Conopa* en forma de llama. Cerámica. Siglo XIX. Sierra Sur.
- ◀ 97. *Conopa* en forma de toro con base plana. Cerámica. Siglo XIX temprano. Sierra Sur.
- ◀ 98. *Conopa* en forma de toro con breves patas modeladas. Cerámica bruñida. Siglo XIX. Sierra Sur.
- ▶ 99. *Toro de Pucará*. Cerámica vidriada. Siglo XX. Santiago de Pupuja, Puno.

Secuencia de *conopas* en formas de llamas y toros que señala algunos de los hitos en la evolución del «toro de Pucará». Las versiones más primitivas tienen la base plana como los modelos prehispánicos y un perfil casi indiferenciado. La fascinación de los artistas con la fuerza y el misterio del animal se hace evidente en cada nueva solución al problema de su representación. Véanse también las figs. 47-52.

miento progresivo de las patas, que emergen primero como simples muñones diminutos en la base, es un indicio diagnóstico de la antigüedad de las piezas. Al lado de su desarrollo, se perfila la cabeza, toman forma las astas, se modela el cuerpo y señala la cola. Así, progresivamente, se encuentra el modelo ideal tantas veces repetido en el futuro.

La importancia enorme que la figura del toro va a tomar en las artes populares peruanas es más que una simple transposición de costumbres hispánicas. Como lo da a entender la tradición oral quechua en cuyos mitos y poesías aparece con igual frecuencia, el toro no es sólo un reemplazo del camélido en las artes plásticas. Esa primera suplantación se explica, como ya se ha mencionado, por la transformación de la economía ganadera de la cual desaparecen las llamas en el siglo pasado. Pero su incorporación al mundo autóctono corresponde también, primordialmente, a la evolución del pensamiento sincrético quechua, que encuentra en el poder del toro un sustituto del lugar que ocupaba el temible puma en su cosmos ideológico. Toma de él su carácter acuático y subterráneo, sus relaciones con los ritos



▼ 100. *Conopa* en forma de gallo. Cerámica, bruñida. Siglo XIX. Cuzco.

► 101. *Conopa* en forma de toro con un cóndor sobre el lomo. Cerámica parcialmente vidriada. Siglo XIX. Sierra Sur. Representa al animal de las celebraciones del *Yawar-fiesta* o *Cóndor rachi* en las cuales el ave es amarrada encima del toro para oponer ambas bestias en un combate sangriento que concluye con el sacrificio del cóndor.



de la fertilidad y su identificación (a veces antagónica) con el Amaru. Han pasado siglos desde el día en que por primera vez el pequeño Garcilaso de la Vega contempló admirado, junto con una muchedumbre de indios, cómo dos bueyes araban un campo cerca del Cuzco. Desde entonces los animales astados ingresaron progresivamente a la mitología quechua y se incorporaron con mérito propio en los mitos y leyendas de los pueblos andinos.

El toro de oro habita el fondo de las lagunas y sale en las noches resplandecientes de luna para comunicar su poder al mundo; emerge para pelear y amar; para impartir los dones de la vida y los terrores del más allá; para entablar combate con el cielo y volverse a sumergir. Emisario de los reinos tectónicos, es el señor de las fuerzas ocultas. Igual lo fue en Creta, en las religiones del Cercano Oriente y en el culto de Mitra, el héroe solar cuyos ritos subterráneos dedicados al sacrificio del toro casi desplazaron al cristianismo en los tiempos de sus orígenes. Algo tiene ese animal en sus ojos feroces y su estampa robusta que, a pesar de milenios de hábito y de domesticación, nunca permite al hombre olvidar su naturaleza primigenia y salvaje.

Ya en tiempos prehispánicos muy remotos, los sacrificios rituales se cumplieron por sustitución con piezas de cerámica que fueron ofrecidas a los dioses y a veces quebradas durante la ceremonia. Las numerosas vasijas fragmentadas en la galería de las Ofrendas en Chavín es la mejor prueba. Igualmente lo son, muchos siglos después, las bellas llamas de gran tamaño de cerámica de Pacheco (o Robles Moqo) del estilo Tiahuanaco. Esa tradición milenaria es la que está en el origen de los múltiples animales-recipientes creados en el arte campesino peruano. Camélidos, toros, ovejas y pumas, gallos y zorros son ofrendas que en la Sierra Sur y en Huamanga se presentan a los dioses tutelares de la tierra y del cielo, de las montañas y de los lagos —los *pongos* y los *auquis*, la *pachamama* y las *cochas*— para asegurar la protección, no sólo del ganado mismo, sino de la propia existencia humana en todas las circunstancias azarosas de la vida cotidiana. Cada quien debe aportar a la ceremonia su *conopa*, como los creyentes en la iglesia cristiana ofrecen la luz oscilante de los cirios ante el altar. Algunos de estos bellos objetos cargados con las ofrendas en chicha y coca y, a veces, con gotas de sangre de la oreja cortada de un animal real, son llevados a las alturas de la puna para ser enterrados en el seno de la montaña en acto simbólico de ofrecimiento y recepción —ingestión— del tributo piadoso. Así se explica la aparición en la cerámica rojiza y sin vidriar de la región cuzqueña de las cabezas de llamas (62), que, como ya se mencionó, repiten con notable parecido formas de estilo Tiahuanaco e Inca.

En la alfarería campesina del siglo pasado, en la región de la Sierra Sur, se reconocen dos grupos principales de objetos. Uno, de cerámica bruñida, sin vidriar, de color cobrizo con ocasionales aplicaciones de pintura blanca. Aunque no se conoce el lugar exacto de su procedencia, es común en la zona del Cuzco. La mayoría de las piezas son de dimensiones reducidas, sin duda hechas para la *mesa* de ofrendas, y están confeccionadas con una arci-



lla de grano fino. Las formas que se presentan son recipientes, jarritos, platos, vasos relacionados a los keros, *pacchas* y ocasionales modelados escultóricos (100), tales como toros parcialmente cubiertos con engobe blanco o negro (50), llamas, representaciones del toro con un cóndor sobre el lomo (de la celebración del *Yawarfiesta* o *Condor rachi*) (101) y a veces se encuentran recipientes-*conopas* de formas totalmente inesperadas como los disyuntivos zapatos o botines, ya citados (62, 63, 65).

El segundo grupo está conformado por una cerámica de arcilla más basta, de acabado total o parcialmente vidriado en color verde amarillento a base de óxidos minerales y sobre un fondo ocre oscuro. Esta modalidad es la que caracteriza a la región de Puno y es evidente su entroncamiento con los objetos producidos en el presente siglo para consumo urbano en la región de Pucará (118-120). Numerosas variantes de *conopas* en forma de camélidos se dan en esta clase de alfarería, algunas de una gran belleza por la seguridad con que están distribuidos los volúmenes y la estilización con que se representa la lana del animal. Y también se encuentran jarras puramente utilitarias con mínima decoración incisa o diversos recipientes con una o dos asas y modelados ocasionalmente con un rostro enigmático en un lado, o aun figuras femeninas de contornos redondeados, que no parecen simples jarras sino objetos rituales de extraño uso.

En las dos formas que acabamos de describir, una bruñida y la otra vi-

- ▼ 102. Plato *chúa* decorado con un pez del lago Titicaca llamado *sucbe*. Mayólica tricroma. Siglo XX. Pucará, Puno.
- ▼ 103. Plato *chúa* decorado con un toro. Mayólica tricroma. Siglo XX. Pucará, Puno.
- ▶ 104. Plato *chúa* decorado con una sirena charanguista. Mayólica tricroma. Pucará, Puno.



driada, se reconocen las dos tradiciones básicas que alimentan la alfarería peruana: la prehispánica y la occidental, cuya distribución, para uso rural y uso urbano, corresponde a grupos separados. Pero la existencia de objetos vidriados en el ámbito campesino indica que la división en dos sectores no se produjo tan simétricamente y que más bien hubo entrecruzamientos entre ambas modalidades.

El ocaso de la loza virreinal tricroma, de color verde y ocre sobre blanco, y la bicroma, en azul sobre blanco, debido a la competencia de los productos industriales importados, desocupó parte del mercado y permitió un nuevo auge de la alfarería campesina. Un sector de ésta heredó parte de la tradición virreinal en la técnica del vidriado, y una de las formas más básicas: los platos decorados de color verde (*chúas*), perduran hasta nuestros días (102-104).

El rago más notable de la alfarería campesina es, sin lugar a dudas, la singular persistencia, ya mencionada anteriormente, de las técnicas de ejecución de época precolombina y la impermeabilidad a los procedimientos occidentales en su manufactura. Si el vidriado se adoptó en el siglo pasado para algunas formas, en el presente, con raras excepciones, en toda la extensión del país la cerámica rural se sujeta a las modalidades tradicionales de las culturas autóctonas. Ni torno, ni horno cerrado, ni los procedimientos del vidriado o la mayólica se emplean aquí. Los grupos alfareros son, como lo demuestran estos rasgos, y según lo señalara G. Foster, los más conservadores de toda la sociedad rural.

En la Sierra Cental y Sur los procedimientos tradicionales son el modelado «a pulso» de objetos utilitarios y figurativos o el uso parcial de moldes en la zona de Pucará para los rostros de personajes o las aplicaciones en relieve. Para la manufactura de platos y cántaros no se emplea el torno, de utilización generalizada en otras partes del globo y cuyas rápidas revoluciones permiten producir en poco tiempo recipientes perfectamente circulares. En vez de él, el alfarero andino emplea una base de piedra lisa y sobre ella dos plataformas cilíndricas, una más grande y otra más reducida, que sirven, una, para hacer girar lentamente el objeto a medida que se modela, y otra, como punto de apoyo para la pieza húmeda y dúctil. De manera que una vez concluida la decoración se puede retirar el objeto (con base y todo) para su secado, mientras que con otra plataforma semejante se inicia el trabajo en una nueva pieza. El cuerpo de los recipientes es por lo común modelado, paso a paso, con una mano por dentro y otra por fuera para alisar y extender la pared; pero también se complementa con aplicaciones de rollos, sobre todo para los cuellos y bocas de los cántaros. En la zona de Ayacucho, el acabado final consiste en un bruñido cuidadoso y en la aplicación con pincel de pintura blanca o rojiza a base de tierras. En Puno, se obtiene un vidriado parcial verdoso con óxido de plomo o de cobre, que es colocado en las partes más destacadas. Es cierto que la demanda indiscriminada de los tiempos recientes ha contribuido a que en ciertos centros alfareros, como los establecidos en Pucará, se generalice el uso de moldes para



piezas enteras y que también se alteren los sistemas tradicionales del horneado. Los hornos usados por los antiguos centros ceramistas son por lo común del tipo «a cielo abierto»: un cráter cavado en el suelo de mayor o de menor diámetro y profundidad según el volumen de la producción. El combustible se coloca en el fondo y sobre la *cama* se disponen cuidadosamente las piezas, que se cubren al final para protegerlas del viento con fragmentos de vasijas rotas de quemas anteriores. Excepción principal a este procedimiento, que es utilizado desde Cajamarca y Piura hasta Puno pasando por Ayacucho, es la región de Huancayo, donde ocasionalmente se emplean hornos cerrados, como en el pueblo ollero de Aco.

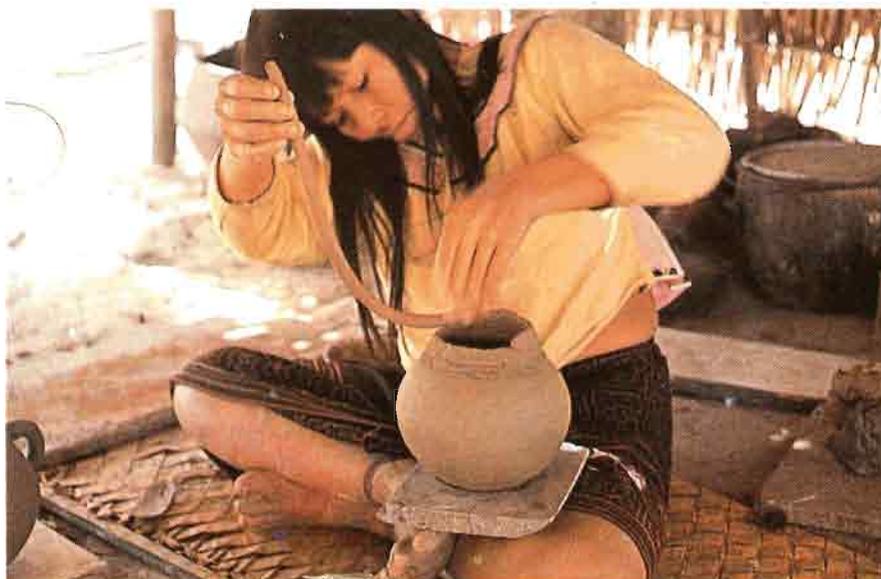
Probablemente el centro alfarero más interesante por la conservación de hábitos y procedimientos arcaicos sea, como ya lo señalamos, el pueblo de Simbilá, cerca de Piura. La técnica empleada allí universalmente para manufacturar vasijas chicas y grandes (y algunas pueden alcanzar dimensio-



nes cercanas al metro de altura) es la del *paleteado* (105). O sea, un procedimiento por el cual la masa de arcilla es trabajada por el principio de golpear la pared externa del recipiente en proceso con una paleta o mazo de madera, mientras que por la parte interna se sujeta una piedra redondeada o una bola aplanada de arcilla horneada, que recibe el impacto. La arcilla es extendida así, progresivamente, a fuerza de golpes, gracias a la habilidad del artesano quien hace girar gradualmente la pieza sobre su base. El acabado es un cántaro perfectamente circular que no tendría nada que envidiar por la exactitud de su forma a uno producido con torno. La misma técnica de ejecución fue identificada años atrás por los grandes antropólogos A. Kroeber y J. C. Muelle en la cerámica precolombina de la región de Lambayeque. Aunque los cántaros producidos en Simbilá son todos utilitarios, algunos reciben una ornamentación floral o geométrica que es aplicada por medio de un molde usado como sello y que se llama *labradora*.

Procedimientos semejantes deben haberse usado en la zona de Cajamarca antiguamente, porque en la colección de don Rodolfo Ravines se conservan *paletas* y *labradoras* muy parecidas a las de Simbilá. Hoy, sin embargo, en la región cajamarquina los olleros trabajan los cántaros de grandes dimensiones de forma aribaloide, extrañamente, con moldes de arcilla bivalvos divididos en dos secciones, una para el cuerpo con las asas incorporadas y otra para el cuello y boca.

Finalmente, en la región de la Selva la técnica más frecuente es la del enrollado (*coiling*) (106), por el cual los recipientes son construidos por disposición en espiral de largos rollos de arcilla y luego aplanados por la cara externa. El horneado es aquí aún más simple que en las otras áreas. Las piezas se queman individualmente por aproximación a varios troncos en com-



▲ 105. Elaboración de tinajas por el sistema del *paleteado* en Simbalá, Piura.

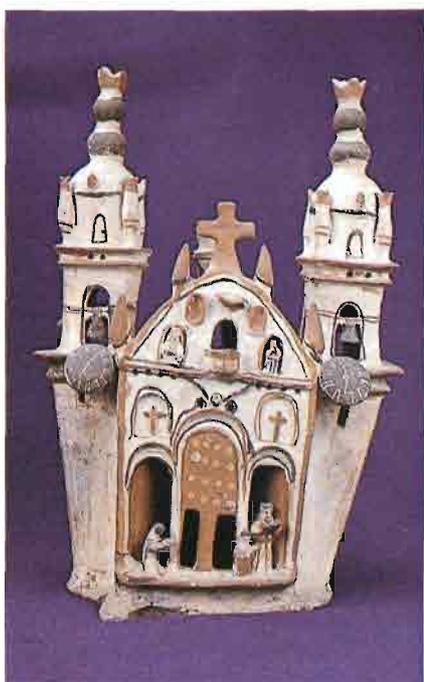
▶ 106. Aplicación del enrollado o *coiling* por una ceramista shipiba. San Francisco, Pucallpa.

bustión. La mayoría de los objetos se decoran con la fina pintura geométrica que caracteriza el estilo de los shipibos y se recubren posteriormente con una resina vegetal de gran brillo y resistencia que les otorga un acabado parecido al vidriado. Todas estas operaciones en la Selva son efectuadas por las mujeres del grupo. Mientras que en las otras regiones del país la labor principal de la alfarería es llevada a cabo por los hombres.

La alfarería campesina tiene una vasta distribución por todas las zonas rurales, sin excepción. Y en algunas inclusive, donde falta la arcilla, se recibe la visita anual de alfareros itinerantes, quienes vienen provistos con el barro seco y preparado, listo para iniciar todo el proceso en el lugar. Es la práctica usada en pueblos del Callejón de Huaylas, como Quihuay, adonde llegan cada año los ceramistas migrantes de Taricá. Pero pocos son los lugares en este sinnúmero de centros olleros que produzcan piezas escultóricas de interés artístico, de las cuales las más destacadas provienen de las áreas cercanas a Ayacucho y a Puno.

Entre los pueblos alfareros actuales, uno de los más activos y exitosos es Quinua, en Ayacucho. La que se produce allí es una cerámica de contornos curvos y de tendencia a las formas esféricas. La arcilla es de grano fino y de un color rojo oscuro con cuyas tonalidades juegan los ceramistas al combinarlo con el blanco cremoso de los engobes y de la decoración pintada. Con esos dos colores, en gran variedad de combinaciones, y alternando a veces los fondos claros con diseños rojos y otras veces los fondos oscuros con decoración blanca, obtienen sutiles modulaciones. El acabado final de las piezas es opaco o bruñido, pero nunca vidriado. Los artistas ayacuchanos crean tradicionalmente una considerable gama de formas, de las cuales las más significativas por su tamaño y ejecución son las efigies que se hacen para colocar, a modo de protección y decorado, en los techos de las casas: iglesias en miniatura y una variedad de animales-recipientes.

El uso de pequeñas iglesias de arcilla (107) obedece a una idea comprensible. Si la catedral o la iglesia parroquial es el símbolo de la presencia del espíritu divino en la tierra y el lugar donde éste se manifiesta, qué mejor amuleto para protegerse que aquella misma forma arquitectónica, en pequeño, puesta sobre el techo del hogar. De esa manera figura, flanqueada a cada lado por un recipiente en forma de animal, en innumerables casas aldeanas de los alrededores de Ayacucho. La más antigua de tales iglesias, que se conserva en el Museo de Arte y de Historia (U.N.M.S.M.) y que data del siglo pasado, forma un todo con una teja (109), o sea, que fue hecha para ser puesta en su lugar al momento de colocarse el recubrimiento de la casa. Comparado con la arquitectura a escala real, el modelo empleado es un crisol de los ideales constructivos virreinales. La pequeña estructura con sus dos torres inclinadas, sus grandes campanas y relojes horarios, el portal salido inscrito en vigoroso arco, su nave estrecha y los pináculos de sus torres, corresponde al prototipo de arquitectura religiosa peruana colonial que encontró su más definida expresión en San Francisco de Lima y en la Compañía del Cuzco y que posteriormente, en el siglo XVIII, fue adoptado



◀ 107. Iglesia de techo. Cerámica. 1950-60. Quinua, Ayacucho.

◀ 108. Iglesia decorativa. Cerámica. Epoca actual. Quinua, Ayacucho.
Pieza desmesurada de dimensiones que superan un metro de altura, ejemplo de las que se producen actualmente en Quinua como objetos ornamentales inspirados en las tradicionales iglesitas de techo.

▶ 109. Antigua iglesia de techo. Cerámica. Siglo XIX. Ayacucho. Este ejemplar es el modelo más antiguo de iglesia de techo conocido. La iglesita ha sido modelada sobre una teja, lo cual indica claramente su uso.

como el modelo de pequeña iglesia parroquial en la mayor parte del país. El gran arco protuberante sobre el portal tiene un punto de referencia en la arquitectura desarrollada en el Altiplano (Pomata, Zepita, Lampa), de la cual también proviene la idea de la torre única con escalera externa, reproducidas ocasionalmente en ejemplares más modernos. Naturalmente, la propia catedral ayacuchana sirvió de inspiración para detalles como los grandes relojes de la fachada. Es fascinante ver cómo del siglo pasado a acá el prototipo no ha variado sino en las proporciones y en ciertos detalles, aplicándose los ceramistas más bien a inventar cambios en la decoración. Las transformaciones más extremas de tiempos recientes corresponden evidentemente al gusto urbano.

Menos conocidas son iglesias parecidas que se encuentran en los techos de las casas en las alturas de Iscuchaca, en Huancavelica (110). No tan estilizados y ornamentales, estos modelos poseen una severidad grave y su forma recuerda, por sus pequeñas torres piramidales y por la larga nave angosta, a los arcaicos prototipos de las primeras iglesias misioneras construidas en el siglo XVI.

Ya hemos mencionado anteriormente la función que jugó en el Perú antiguo la ofrenda simbólica configurada en la forma de animales de cerámica con capacidad de recipientes para contener en su interior los bienes





◀ 110. Iglesia de techo. Cerámica. Siglo XX. Iscuchaca, Huancavelica.

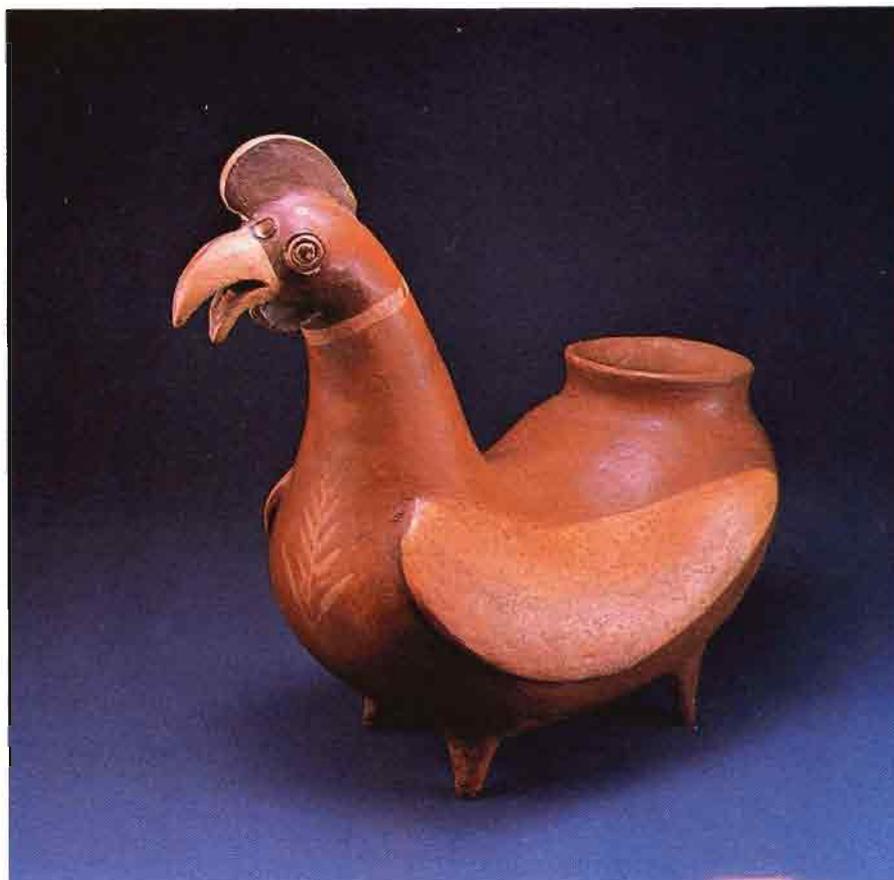
▶ 111. Recipiente de techo en forma de gallo. Cerámica. 1940-60. Quinua, Ayacucho.

sacrificados a los espíritus. En la Sierra Sur, tales objetos se desarrollaron muy claramente partiendo de los prototipos de los *ultis* incaicos. En Ayacucho, aunque falten las etapas intermedias de su evolución, los animales de techo de arcilla tampoco están muy lejos en su morfología de los modelos precolombinos y en general del concepto del *huaco*, o sea, del recipiente figurado que desde los más remotos tiempos del Primer Horizonte arqueológico pan-peruano fue utilizado para fines rituales. La solución al problema estructural propuesta por los alfareros ayacuchanos, es bella y funcional. No se traiciona en ningún momento la forma inherente al material. El barro cocido ofrece su mayor resistencia en superficies lisas, curvas o elípticas. Obedeciendo a esa lógica las generaciones de alfareros huamanguinos han creado un repertorio de tipos en que, sobre cuerpos ovalados parecidos, se alternan, a partir del cuello, cabezas estilizadas en las cuales se reconoce la fauna familiar de su mundo: pumas (114) y toros, llamas y gallos (111), zorros, ovejas y perros. Las patas no son sino cuatro pedúnculos que apenas interrumpen la base plana, y algunos ornamentos perfectamente

asimilados al contorno orgánico del cuerpo, complementan la identificación de la especie: las alas de las aves, las manchas del jaguar, la gualdrapa y las espigas de la fertilidad del toro. Desde que se empezaron a hacer estas piezas para el consumo urbano, han surgido pocas variantes, como la de las *Jarjachas* (llamas de seis cabezas) (113), cuya forma se inscribe con perfecta armonía en el estilo tradicional.

Con el mismo respeto a los principios del material se crean en Quinua unos personajes identificados como *chunchos* (112), cuya forma se aproxima a la de una botella con un asa al lado de la boca y que es la figura de un músico que toca una *antara* y porta un fruto o una rama en la mano izquierda. Su decoración pintada con motivos vegetales en el cuerpo hace pensar en un espíritu silvestre (una especie de dios Pan andino), tal vez descendiente en el folklore oral de las antiguas divinidades Huari de la agricultura.

Entre las más encantadoras esculturas de Quinua se hallan los grupos de músicos (115). Trompetistas, tamboriles, saxofonistas vestidos con arcaicos uniformes militares, estas pequeñas bandas son la mejor demostra-





- ◀ 112. Botella en forma de «*Chuncho*». Cerámica. Epoca actual. Quinua, Ayacucho.
- ◀ 113. *Jarjacha*. Cerámica. Epoca actual. Quinua, Ayacucho. La *jarjacha* es un espíritu maligno con aspecto de animal de seis cabezas, cuya forma adquieren, después de muertos, los culpables de incesto.
- ◀ 114. Recipiente de techo en forma de puma. Cerámica. 1940-60. Quinua, Ayacucho.
- ▶ 115. Dos músicos. Cerámica. 1900-1930. Quinua, Ayacucho.



ción de la habilidad creativa de los escultores mestizos huamanquinos y de su inteligente asimilación de las formas occidentales. Según noticias proporcionadas por un informante, estas figuritas animadas son el obsequio a que se hacen acreedores quienes costean la orquesta en las festividades comunales. No obstante, también estos personajes son recipientes escultóricos, verdaderas botellas abiertas por el sombrero.

En tiempos más recientes se han desarrollado nuevas ideas para dar satisfacción a la demanda urbana. Sobre plataformas rectangulares o en pequeñas figuraciones arquitectónicas se representan Nacimientos, yuntas de bueyes y otras escenas. Surgidas a veces de manera algo forzada, estas piezas no son siempre lo mejor de las creaciones ayacuchanas. En cambio la mayoría de las vasijas, jarras, cuencos y lebrillos obedecen a formas profundamente sentidas y largamente pulidas por el uso. Una de las más originales, la *papaya*, es un modelo de perfil rotundo y de ingeniosa solución para el almacenamiento de agua fresca en un recipiente aparentemente cerrado

por todos sus lados. Todos estos objetos tienen sobre la superficie roja oscura de su engobe, elegantes y sencillos trazos en color blanco con motivos florales.

Es normal que cada cierto tiempo en un pueblo de alfareros, surja alguno de talento excepcional. Si esa circunstancia coincide con una época de cambio y de apertura de nuevos mercados, aquel artista tendrá la oportunidad de volcar su habilidad y el mundo de su fantasía en las figuras de arcilla que saldrán de sus manos. Esa es la historia de Leoncio Tineo, el más notable escultor popular del Perú moderno. Formado en el taller familiar, donde su madre producía pitos para niños en diversas formas, Tineo empezó a hacer variaciones cada vez más osadas sobre el tema del silbato. Era éste un campo en el cual el ceramista tenía libertad de jugar con las formas. Ninguno de los otros géneros hubiera consentido desviaciones pronunciadas de los prototipos establecidos. Es por eso que aun las piezas más elaboradas y de considerable tamaño creadas por Tineo posteriormente, como el *San Jorge* (116) aquí reproducido, no dejan de tener en algún lugar oculto la boquilla del instrumento infantil.

El segundo mundo iconográfico en que incursionó Tineo con notables resultados fue el de los *Nacimientos*. Sin la plataforma convencional que limita considerablemente las obras de sus colegas, Tineo crea unos prototipos de la Sagrada Familia y de los animales del pesebre, cuyo sosiego e ingenuidad concuerdan perfectamente con la escena. De las figuras de ángeles músicos y campesinos que acompañan el Nacimiento, pronto saldrán otros conjuntos que se independizan y que paulatinamente describirán, en los ojos sin malicia del artista, la sociedad rural que lo rodea. No se sabe qué admirar más en Tineo, si su visión bonancible y contemplativa de la realidad o si la habilidad con que plasma las simples figurillas en que se expresa, siempre fiel a un sentimiento exacto de las posibilidades del barro en que trabaja, preciso y compacto en las formas que modela con amor. Tineo es sobrio en el lenguaje que emplea y escueto en el desarrollo de los volúmenes; no consiente jamás un alarde, un gesto que desentone. Auténtico hombre de su cultura, conserva vivas todas las virtudes de la tradición quechua de cortesía y recato.

Si la alfarería ayacuchana parece pulida por siglos de mestizaje, combinación de ondulantes formas barrocas y *leitmotifs* autóctonos, en la cerámica de las alturas de Puno se percibe el tono cristalino y las formas más rígidas de la tradición india. La misma arcilla con que son trabajados los objetos tiene un grano más basto, una consistencia más áspera. El antimonio, los óxidos de minerales con que se las recubre le dan reflejos metálicos y colores fríos, ocres, amarillentos o verdosos, como la tierra de puna, árida y secada por el viento y el sol. Así es el ámbito de Santiago de Pupuja de donde venían antiguamente los ceramios escultóricos, o de Pucará y de Checca, a 3.800 metros de altura, donde se manufacturan ahora.

Sin duda la pieza más célebre de las que se producen en Puno es el llamado *toro de Pucará* (118), de cuyos orígenes ya hemos mencionado la rela-

► 116. *San Jorge* por Leoncio Tineo. 1950-60. Quinua, Ayacucho. Excelente ejemplo de la sencillez con que el escultor ayacuchano ha sabido resolver un planteamiento plástico complejo. Como un rezago, se mantiene escondido en la base de la pieza un pito.





- ◀ 117. Modelo de iglesia. Cerámica vidriada. 1940-60. Pucará, Puno.
- ◀ 118. *Toro de Pucará*. Cerámica. 1940-60. Santiago de Pupuja, Puno.
- ◀ 119. Botella ornamental con figura de bebedor. Cerámica parcialmente vidriada. 1940-60. Santiago de Pupuja, Puno.
- ◀ 120. Botella en forma de caballo y jinete. Cerámica vidriada. 1940-60. Santiago de Pupuja, Puno.
- ▼ 121. Jarra matrimonial o *apajata*. Cerámica vidriada. 1940-60. Santiago de Pupuja, Puno.
La frondosa decoración de estas jarras se refiere a la prosperidad y a la fertilidad que se asocian a los ritos nupciales.
- ▶ 122. Tocadora de *tinya*. Cerámica. 1940-60. Santiago de Pupuja, Puno.
- ▶ 123. Una vaca con su becerro por un miembro de la familia Flores. Cerámica. 1940-50. Acora, Puno.



ción con los recipientes-efigies prehispánicos. El etnólogo J. C. Spahni (1966) señaló la vinculación de la iconografía actual de los toros de cerámica con una fiesta extinguida llamada del *señalaco*.

La decoración aplicada al animal, los rosetones en relieve, los *buallcos* u ojalcs de su pecho, su lengua salida, corresponderían a la aparición del becerro en aquella fiesta en honor de la Pacha Mama y celebrada el 3 de mayo en conjunción sincrética con la fiesta de la Cruz. Aunque tal afinidad pudo existir, no deben tomarse muy al pie de la letra explicaciones que proyectan sobre el arte popular intenciones representativas que aquél no posee. Lo cierto es que el *toro de Pucará* en su forma actual es el resultado de una larga evolución de cuyos antecedentes se conocen bastantes etapas, y que ciertamente presenta al animal en su aspecto decorado más bello para el propósito ritual. Fuerte y conciso, inmóvil en una dignidad majestuosa, el toro como lo conocemos ahora es el que por los años 1940-50 se usaba en la zona. Desde entonces se paralizó su evolución espontánea y el modelo se repite o adultera para su envío a la capital.

Muchas otras piezas se producen tradicionalmente en la zona para satisfacer necesidades de la vida social local. Las *apajatas* (121) o jarras matrimoniales son algunos de los más bellos y complejos de estos objetos. Son jarras de cuerpo convexo y boca expandida sobre las cuales se ha agregado gran cantidad de figuras en bulto de músicos, alegres personajes y animales, y que ostentan en lugar central una pronunciada cabeza escultórica de toro. Son usadas, según la versión de un informante del lugar, para contener los obsequios de bodas que se entregan a una pareja de recién casados. Estos deberán guardar las jarras recibidas de parientes y amigos, y llegado el momento en que se case un miembro de la familia que lo obsequió, devolverán la *apajata* con un nuevo contenido. Forman parte, pues, de uno de los sistemas de reciprocidad tan frecuentes en la cultura autóctona. Existen varias otras jarras ornamentales que poseen sin duda usos semejantes para otras ocasiones sociales, como las que están decoradas en la parte superior con un hombre sirviendo un vaso de bebida, o las que adoptan una forma de caballo con jinete, cuyo sombrero sirve de tapa. Todos esos objetos utilitarios, hechos con un sentido muy seguro de la forma y cierta efervescencia ornamental que recuerda en alguna medida las iglesias talladas de los alrededores del Lago, están vidriados con colores oscuros para impermeabilizarlos.

Entre las piezas utilitarias decoradas cabe destacar, sobre todo, las *cbúas* (102-104), platos hondos, pintados con diversos motivos en su interior con colores verdes y ocre sobre fondo claro, y de terminado vidriado. Estos cuencos, que se producen en tamaños medianos y grandes, son los únicos sobrevivientes de la antigua loza virreinal. Conservan de aquellos tiempos la misma gama cromática, la forma y algunos diseños simplificados, en todos los cuales recuerdan vivamente a la cerámica de la región de Teruel, en España. En los tiempos modernos abundan dos motivos ornamentales en estos platos, los peces del lago Titicaca, una especie de bagre



llamado *suche*, y bellos toros diseñados en perfil, ambos combinados con motivos vegetales.

También se han hecho en Puno iglesias de cerámica. Algunas, pequeñas y de estructura irregular; otras, de grandes dimensiones, de acabado vidriado y de una concepción arquitectónica que recuerda más a una abadía medieval (117), que a la arquitectura de la región. Son modelos fantásticos con fachadas de doble piso y tímpanos triangulares, torres exagonales, gran crucero sobresaliente (en lo cual tienen vinculación con las primitivas iglesias del siglo XVI de Juli) y rematado éste con cúpulas de tres cuerpos que parecen otras torres.

Al lado de estas obras mayores, los ceramistas puneños tienen una considerable producción de figurines y de juguetes. Hombres y mujeres músicos tocando *tinyas* o instrumentos de viento y tratados con una notable síntesis formal para sugerir el sombrero y la vestimenta (122). Y gran variedad de caballos, con o sin jinetes, toritos, gallinas, pavos, llamas o alpacas en cuyas siluetas estilizadas parece contemplarse la misma familia de formas inventada miles de años antes por los ceramistas de la Grecia primitiva, donde surgieron, entonces como ahora, del mucho repetir, un número limitado de temas sin un propósito de representación realista.

Un caso realmente excepcional es el de una familia de ceramistas apellidados Flores radicada en una región cercana a Acora, en Puno. Uno de sus miembros ha sido el autor de unas vacas y pequeños becerros esculpidos en arcilla con un conocimiento tan certero de la anatomía y del movimiento real de los animales, que son sorprendentes.

El grupo de la vaca con su ternero (123) aquí reproducido es tan vivaz y está ejecutado con tanta facilidad en la estilización de las cornamentas y en la actitud general, que cabe preguntarse si este artista no tuvo una instrucción más formal o si al menos no llegaron a sus manos modelos que pudo imitar. Según datos que recogimos a comienzos de esta década de un miembro de la misma familia llamado Marcelino Flores, se modelaban toros, vacas y caballos de cerámica para la fiesta de Santa Bárbara (4 de diciembre) que se celebra en Acora. Los animales llevados a cabo expresamente a pedido nuestro están claramente relacionados a los bellos ejemplares del Museo de San Marcos, provenientes de la colección Alicia Bustamante, aunque algunos denotan también la participación de otra mano en la ejecución (124).

Cajamarca tuvo en otros tiempos una actividad alfarera intensa. Hasta el día de hoy se conservan numerosos olleros en diversos pueblos cercanos a la capital del departamento. Pero a diferencia de las regiones del Centro y del Sur, Cajamarca no recibió a tiempo el interés renovador de los artistas limeños, a pesar de ser la tierra natal del fundador del Indigenismo. Cuando éstos llegaron, ya estaban casi extinguidas las pocas formas escultóricas de la zona. No obstante, se conservan algunas piezas en colecciones del país que dan cuenta de la alta calidad que en una época tuvo la cerámica local (126). Recientemente también se están llevando a cabo algunos progra-



mas de educación técnica con el propósito de revivir las actividades artesanales de antaño. La arcilla de la zona es de color blanco y cuando está bien horneada, como sucedía en las piezas antiguas parecidas a la jarra aquí reproducida, da lugar a una cerámica dura que se asemeja al gres. Las obras son terminadas con diseños alegres en color café o ligeramente vidriadas con *almártaga*, o sea, óxido de plomo. Las formas más comunes que han sobrevivido son zahumadores en forma de pavo, jinetes a caballo (125), yunta de bueyes, y se evoca la tradición de unos toros gruesos y decorados en los flancos con espigas en relieve.

La alfarería más fina que se produce actualmente en el país, es sin lugar a dudas la que hacen las eximias alfareras shipibas de la región de Pucallpa. No habiendo pasado por la etapa de sojuzgamiento virreinal o de la pauperización republicana, los shipibos mantienen sus antiguas técnicas artesanales y procedimientos decorativos, muchos de los cuales están estrechamente relacionados a prácticas de la época prehispánica. Ultimamente se da





◀ 124. Toro por Marcelino Flores. Cerámica. 1973. Acora, Puno. Menos perfecto que las piezas de la figura anterior, este toro posee una notable vivacidad de expresión. Estas obras indican una transformación en las efigies de animales manufacturadas para servir de ofrendas rituales: han perdido la función de recipientes habituales en las *conopas*. Es una innovación aportada por el gran artista Flores de Acora, la cual no tuvo mayor acogida, a pesar de la excepcional calidad plástica de sus esculturas.

▲ 125. Jinete guitarrista. Cerámica. 1940-60. Cajamarca. Como en la cerámica escultórica del Sur, esta obra es un recipiente, botella o *conopa*, cuya asa pronunciada señala su verdadero uso.

▶ 126. Jarra. Cerámica 1920-40. San Marcos, Cajamarca. Obras como ésta, en que se aunan con perfecta armonía la funcionalidad del recipiente con la hermosa decoración pintada, pueden hacer lamentar la rápida degradación que han sufrido las formas artesanales en el campo por falta de estímulo a la calidad.

entre ellos, como en muchos otros lugares, una baja en la calidad técnica por la necesidad de suplir cantidades cada vez mayores a precios que no justifican el esfuerzo.

Pero en tiempos anteriores, algunos de los platos más delicados se trabajaron con tal perfección que las paredes de esas vasijas se asemejan casi a la porcelana por la dureza de su cocción y su ínfimo espesor. Aunque la mayor parte de su cerámica consiste en cuencos, ollas, platos y tinajas (129) de diversos tamaños, las cuales pueden alcanzar grandes dimensiones y repiten la ya familiar forma aribaloide de los Incas, también producen tradicionalmente algunas vasijas figuradas. Representan éstas personajes masculinos y femeninos (131-132), en los cuales la combinación del estilo geométrico con los rasgos naturalistas del rostro alcanzan un notable nivel de contraste, y que revelan la existencia de una humanidad cuya visión del mundo y de la realidad es tan alejada de nuestra propia concepción.

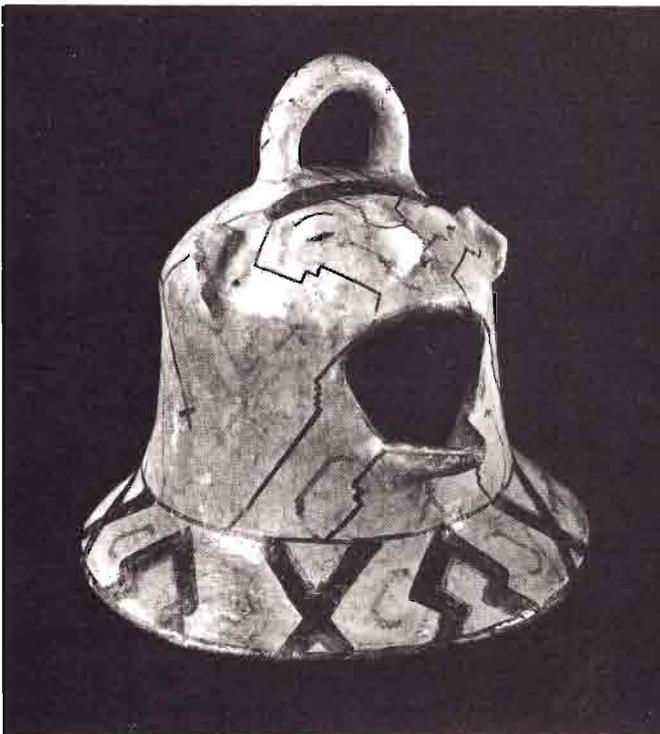
Ultimamente se ha dado en el Cuzco el caso especial de un artista con formación profesional, quien creó adrede un estilo inspirado en una temática campesina a fin de establecerlo como un género más en los renglones



del arte popular comercial. Se trata de Edilberto Mérida, quien es imitado actualmente en su manera de trabajar por un número considerable de ceramistas. Su estilo, de un expresionismo grotesco, produce figuras gesticulantes con extremidades desproporcionadas y rostros contorsionados, que pretenden señalar en tonos patéticos el drama de la población indígena. Su filiación artística es bastante clara en su derivación de las obras tempranas de Ruiz Rosas, en el Perú, y de los aspectos más declamatorios del muralismo mejicano, así como del expresionismo en general. Cuando se aplica a una descripción menos estridente de personajes del ámbito rural, sus esculturas pueden alcanzar un acento de auténtico vigor (127).



- ◀ 127. Chacarero por Hilario Mendivil. Cerámica. Epoca actual. Cuzco.
- ▶ 128. Bracero en forma de cabeza humana. Cerámica pintada. 1940-50. Shipibo.
- ▶ 129. Tinaja. Cerámica pintada. 1940-50. Shipibo.
- ▶ 130. Trípode. Cerámica pintada. Siglo XX. Shipibo.





◀ 131. Recipiente en forma de hombre. Cerámica pintada. Siglo XX. Shipibo.

▶ 132. Recipiente en forma de mujer. Cerámica pintada. Siglo XX. Shipibo.



MATES Y CUERNOS

**SEGUNDA PARTE
CAPITULO 2**



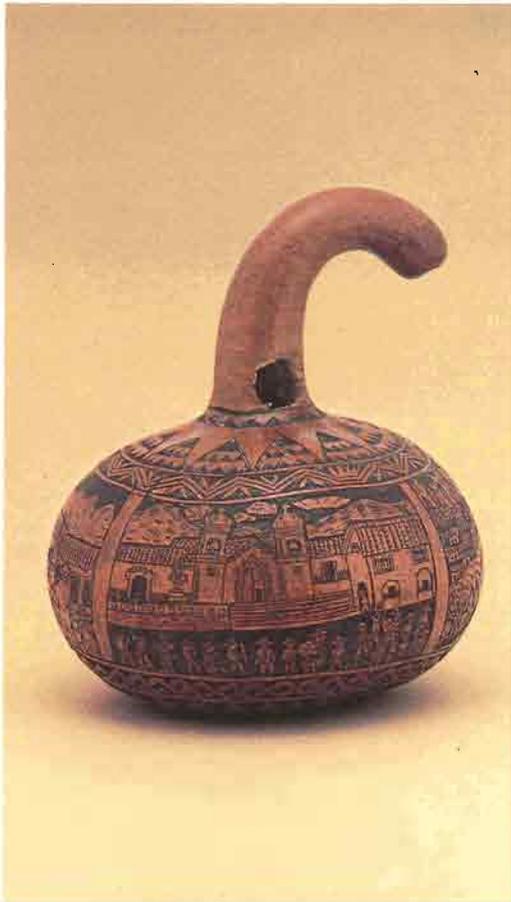
Si la cerámica está ligada a la remota época de la revolución neolítica y acompañó al hombre desde entonces en las etapas más inspiradas de su aventura, la humilde calabaza, seca y endurecida, ha sido desde mucho antes la compañera de sus orígenes titubeantes, perdidos en la noche de los tiempos. Fueron sus formas y su textura impermeable las que sirvieron de inspiración a los inventores de la alfarería. Y hasta el día de hoy, la concavidad irregular y ligera del cuenco de la calabaza es la vajilla de millones de hombres modestos, quienes depositan en ella su comida o calman con su ayuda la sed.

Su material económico, liviano, resistente a los golpes, ha servido para que se la incorpore en los interiores domésticos de todos los niveles sociales; y la belleza de su superficie pulida pronto invitó a que los artistas ejercitaran sobre ella su habilidad. Ha sido pintada, grabada, esgrafiada, tostada por el fuego, cubierta con lacas, calada e incrustada con piedras y conchas por infinidad de pueblos. En América su distribución es universal. Con el nombre de *jícara*, la calabaza se utiliza en Méjico decorada con delicadas capas de color a la laca que la recubren por dentro y por fuera y que, esgrafiadas parcialmente o pintadas, revelan alegres diseños florales. En el Perú, con mayor respeto por la belleza y la textura de su materia, se ha ensayado sobre su superficie el trazo de ornamentos burilados y sombreados al fuego. Una de las primeras obras de arte conocidas que se atribuyen al hombre antiguo del Perú es precisamente un *mate* burilado hallado en Huaca Prieta en estratos precerámicos de excavación arqueológica (4000 a. C.).

Desde entonces hasta nuestros días los artistas de estas tierras no han dejado de trabajar la superficie reluciente y tersa del fruto generoso de la calabaza. En Paracas, cuya cerámica del estilo Necrópolis es una réplica por el color y la forma de los mates, se han encontrado ejemplares incisos y quemados que admiran por la complejidad de su diseño (133), sólo comparable a los propios bordados de los mantos de aquella cultura. Y más adelante, en infinidad de usos, no sólo como cuencos o recipientes, sino como sonajas, flotadores, remates de bastón, cetros, pequeños caleros o *isbcupuros*, saleros, taza de té, costureros, trompetas y azucareros, han recibido ornamentos en los más variados estilos durante toda la extensión de los tres grandes períodos de la historia peruana. Ya Huamán Poma narró en su «Crónica» que en la época del inca Tupac Yupanqui había «pintores que pintaban en paredes... y en mate».

El fruto comestible de una planta reptante común llamada en latín *laganaris vulgaris*, la calabaza recibe en este país y otros de América meridional el nombre quechua de *mate*, por extensión del uso generalizado que adoptó de servir de taza para beber la infusión de la hierba del mate. Crece en climas cálidos y secos, por lo cual es común en los valles costeros en el norte del país y en algunas quebradas protegidas de la Sierra o Ceja de Montaña. Especies distintas de la planta proporcionan una variedad considerable en las formas y dimensiones de los frutos, algunos de los cuales no exceden de pocos centímetros y otros, enormes, sobrepasan el medio metro de diáme-

◀ 133. Sonaja (?). Mate inciso y quemado. Cultura Nazca. (300 a. C.-500 d. C.) Costa Sur.



tro. Cuando la forma no es adecuada al propósito que se le desea otorgar —botella de cuello curvo, recipiente de doble cuerpo— amarres de tela colocados mientras el fruto está aún verde, permiten moldearlo al gusto del usuario. Desde tiempos prehispánicos los indios del antiguo Perú usaban «mates y vasos hechos en la misma mata», escribió, refiriéndose a esta costumbre, el extirpador de idolatrías P. Arriaga. El mismo autor informa acerca del uso que se le daba al mate en ritos paganos, motivo por el cual hasta el día de hoy es reputado por sus propiedades especiales para la magia. El demonio atrae a quienes quiere perder haciendo bailar un matecito sobre la superficie de un lago, narra una antigua crónica Agustina, según la transcripción que da el destacado estudioso y coleccionista de mates, el Dr. Arturo Jiménez Borja (1948). La excelente disposición que poseen las calabazas secas para flotar en el agua, permitió también que, amarrados a la cintura de los bañistas, se les utilizara para ayudar a nadar, como se ve en algunas acuarelas de Pancho Fierro; o que se construyeran verdaderas embarcaciones con gran cantidad de mates encerrados en una red. «Cada redada es una balsa —escribió Bernabé Cobo en 1653—, encima de la cual ponen la gente que ha de pasar, y los balseros o bogadores van a nado... tirando della...» Tal es exactamente la escena representada en una pintura cuzqueña del siglo XVIII de la *Virgen de Cocharcas* (Colección del Banco Wiese) a cuyo lado figura una inscripción algo borrada que se refiere a las calabazas.

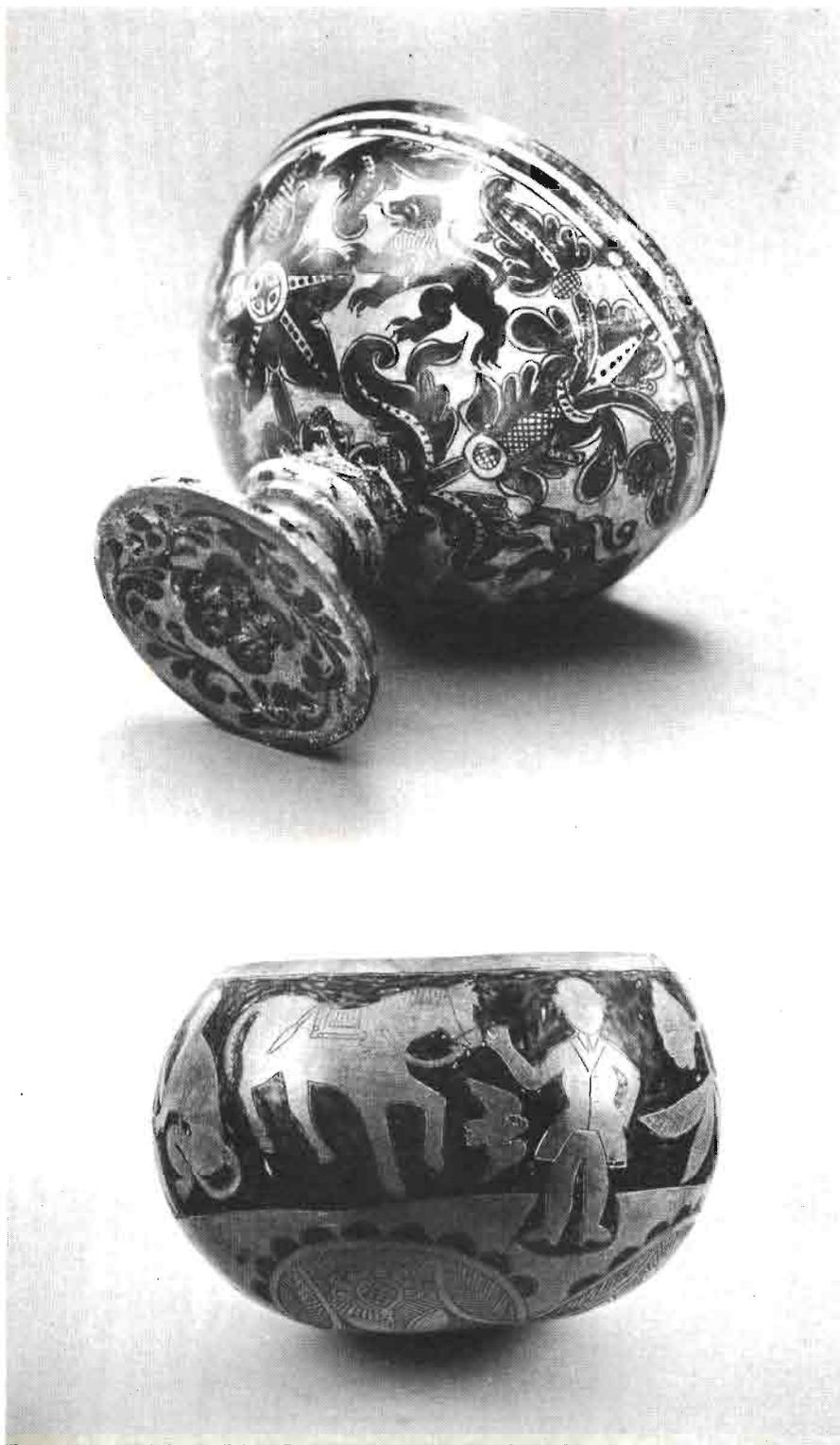
La técnica básica con que se decoran los mates es uno de los fenómenos de sobrevivencia cultural más antiguos e ininterrumpidos que se han dado en nuestro medio. Como se explicó anteriormente, la excepcional duración del uso tradicional de tales técnicas, desde tiempos anteriores a la invención de la cerámica hasta nuestros propios días, se debe esencialmente a que los procedimientos de ejecución, como tales, no implican contenidos ideológicos, y de que, por consiguiente, independientemente de los cambios históricos drásticos producidos en la región, aquellos métodos pudieron continuarse utilizando sin crear resistencia de los grupos dominantes de turno. Merece, pues, que se contemple con interés el gesto preciso y seguro con que los materos de nuestros días demuestran su habilidad en las ferias artesanales, sabiendo que detrás de esas operaciones sutiles se perfila una actividad transmitida de padres a hijos durante milenios por unas doscientas generaciones.

El principio aplicado al trabajo es sencillo. Una vez seco el fruto de la calabaza, limpiado y pulido, se traza sobre su exterior con un lápiz o un instrumento punzante el diseño con que se va a decorar. En seguida, con un buril esas mismas líneas son reforzadas en profundidad y grosor. Para diferenciar aún más las figuras del fondo, éste es o rayado con trazos delgados y paralelos, como en el sombreado de un grabado en cobre, o desbastado íntegramente creando un fondo de textura mate distinto al terminado brillante de la piel del fruto. Finalmente, a las zonas que se desea sombrear para hacer resaltar el efecto del dibujo, se les aplica superficialmente un ti-

▲ 134. Mate *puro*. Burilado y quemado. Siglo XX. Ayacucho.

► 135. Cofrecillo en forma de ánfora. Mate burilado y quemado. Siglo XIX temprano. Ayacucho.





◀ 136. Recipiente con pedestal. Mate esgrafiado y pintado. Siglo XVIII.

◀ 137. Mate burilado y con el fondo del diseño quemado. Inicios del siglo XX. Huaraz.

▼ 138. Botella. Mate burilado y quemado. Siglo XVIII.



zón ardiente. El calor tuesta el exterior del fruto y según la intensidad de la combustión y la presión ejercida se obtiene una gama variada de tonalidades, desde ocres anaranjados hasta marrones profundos, casi negros. J. Spahni (1969) narra que al querer aprender la técnica se vio desanimado cuando su informante, Eulogio Medina, le explicó que había once modos distintos de soplar la brasa para obtener otros tantos grados de intensidad tonal. Véase, por ejemplo, el bello mate con pedestal de Ayacucho (135) donde el diseño ha sido realizado con valores muy sutiles de quemado. En la tradición virreinal continuada en Huanta, los fondos rayados o desbastados son teñidos de negro para hacer resaltar las escenas del dibujo. Para eso se aplica un tinte oleoso a base de negro de humo, el cual, como en los grabados en cobre, queda adherido a las rayas incisas y al fondo descarnado, mientras que se limpia con facilidad de las zonas lisas.

Durante la época colonial, los mates decorados deben haber sido objetos comunes en los interiores domésticos, aunque no tan numerosos como los usados en tiempos precolombinos o, más tarde, en el renacer artístico del siglo XIX. Fueron empleados como saleros, como tazas para beber el mate y en otros usos en la mesa, donde se presentaban engarzados en delicados soportes y rebordes de plata repujada (139). También fueron apreciados como cantimploras y botellas para uso de soldados y viajeros debido a su ligereza y su resistencia a los golpes, en lo cual son muy superiores a la loza. Una botella de aquellas, decorada con escenas de cacería (138), se conserva en el Museo de la Cultura. Pero lamentablemente son muy contadas las piezas que se conservan de aquellos tiempos; sólo los pequeños mates y saleros se encuentran con cierta frecuencia. Por eso es tan notable la bella serie de mates con base de pedestal de madera de la Colección Poli, cuyo excelente estado de conservación se debe a que estuvieron durante siglos guardados en un claustro conventual (135, 136). Miles de obras semejantes, que no recibieron tan buen cuidado, debieron haber perecido dada la facilidad con que la calabaza, siendo una materia orgánica blanda, es atacada por las polillas xilófagas. Estos objetos con su intrincado diseño ornamental *mestizo* de aves, flores y leones muestran alguna relación con el estilo florido de decoración arquitectónica del siglo XVIII de la Sierra Sur. Pero unas de las piezas del mismo origen, ya señala claramente cómo se manifiestan los inicios titubeantes de las expresiones populares, entrelazados aún con los epígonos del arte provinciano: un hombre y una mujer con elegantes atuendos cumplen un ritual de cortesía social, él sujeta la mano de la dama mientras ella le ofrece un gran vaso de chicha (140). La vestimenta del personaje todavía es dieciochesca, pero el mate ya es de inicios del siglo pasado. Acenúan aún más su nuevo carácter burgués, la ausencia del pedestal y la forma rotunda del contorno, tan opuesto a las siluetas preciosas de los otros cofrecillos de la serie.

Con obras como ésta se inició el gran florecimiento de los mates decorados que caracterizó el siglo XIX peruano. Eran los objetos ideales para la expresión del nuevo interés costumbrista y para dar forma al asentamiento



▲ 139. Taza para infusión de mate. Mate burilado y quemado con aplicación de plata. Siglo XIX. Ayacucho (?).



de los ideales y modos de vida de las clases medias acomodadas, que empezaron entonces a distinguirse de la antigua nobleza provinciana. Objetos de uso, más pretendido que real, eran una página en blanco para los mensajes privados o sociales que se deseaba transmitir (141). Obsequio aparentemente inocente, permitía decir sin pronunciar palabra, insinuar sin énfasis, afirmarse gráficamente a sí mismo y a su grupo. Algunos llevan inscripciones que son muy claras: «Preguntas qué es un amor/es un deseo, en parte terrenal y parte santo.» o «Mi destino es cargar chicha/decretado está mi fin/. Muy constante con mi dueño/Don Eduardo Marroquín/Pacay°. Agto. 30 d 1890». Pero en otros el mensaje está envuelto en un misterio ingenuo, como éste dirigido sin duda a una bella doña Aurora cuya identidad no se desea revelar: «Nací de la tierra para el especial servicio a la primera *aurora* con que alumbró el eterno, el año 1888». Y no faltan las alusiones a la rebelión social cuando se representa la expedición punitiva del coronel Parra, enviado a la región de Ayacucho a fines del siglo pasado para sofocar alzamientos de comunidades indígenas. «Muera Parra», dice más de un filacterio en las representaciones de esos combates.

Los mates burilados se adaptaron tan bien a los propósitos de la nueva época, con su estilo circunloquial, sus diseños floridos y pintorescos, su baratura y utilidad doméstica, que pronto se extendieron por casi todo el país. En la Costa se hacían en Piura, Lambayeque y en Ica; en la Sierra los centros principales eran Huaraz, Ayacucho y Huancavelica, y, desde tiempos más recientes, Junín. Cada región desarrolló estilos personales, aunque todos compartían las técnicas básicas del burilado y del sombreado al fuego.

Una de las comarcas donde floreció una modalidad regional es la de Huaraz. Hoy se conservan apenas alguno que otro ejemplar de esa escuela, pero su estilo es original y muy atractivo (137). A diferencia de lo acostumbrado en la región del Mantaro, los mates huaracinos tienden al uso de figuras de grandes dimensiones, utilizan menos ornamentación de relleno y se les reconoce con facilidad por su diseño en *negativo*, donde el sombreado al fuego es aplicado a los fondos del dibujo en vez de realzar las figuras, como es lo habitual en otras regiones.

La vasta distribución geográfica que tuvo la práctica del burilado del mate fue reduciéndose progresivamente a medida que variaban las circunstancias sociales y que desaparecía la clientela que antiguamente patrocinaba esos trabajos. Hoy, prácticamente no quedan sino dos lugares en actividad. Piura, donde se producen mates de ornamentación floral muy sencilla para una clientela regional rural o popular. Y en la Sierra, en Cochas, cerca de Huancayo, donde se ha concentrado un núcleo de artistas materos que obtienen cada vez mayores éxitos con sus bellas creaciones.

Los artistas de Cochas, sin embargo, son los recién llegados a esta expresión antiquísima, y la escuela en la cual aprendieron fue la de los tradicionales materos de la zona del Bajo Mantaro.

Los artesanos de Ayacucho y Huancavelica, en las capitales de los departamentos y en pueblos más pequeños como Huanta, Mayoc, San Mateo

◀ 140. Cofrecillo. Mate burilado y quemado. Fin del siglo XVIII. Ayacucho (?).



o Churcampa, fueron los continuadores, como en tantas otras especialidades, de la herencia virreinal en el arte de decorar el fruto de la calabaza. Se conservan pocos datos de los orígenes y de la evolución del trabajo en mate en la zona. Pero algunos especímenes fechados, cuyo estilo concuerda perfectamente con el que se practicó en la región, y la información recogida por estudiosos como José Sabogal y don Arturo Jiménez Borja, a quienes debemos la publicación de valiosos artículos en 1932 y 1948, permiten formarse una idea del proceso. El ejemplar fechado más antiguo que se conoce es de 1848 y se conserva en el Museo de la Cultura (141). Sus cuatro escenas costumbristas y románticas, entre las cuales hay un danzante de tijeras, están diseñadas en los espacios vacíos que dejan las volutas de una elegante lacería. Esta disposición y el *relleno* floral con reminiscencias de rocallas dieciochescas, lo identifican como una obra excepcional en que se combinan diversas antiguas tradiciones conjuntamente con un deseo manifiesto de modernidad en la temática narrada. Por lo demás, en su trazo se reconocen claramente ya en plena formación todos los rasgos característicos del estilo

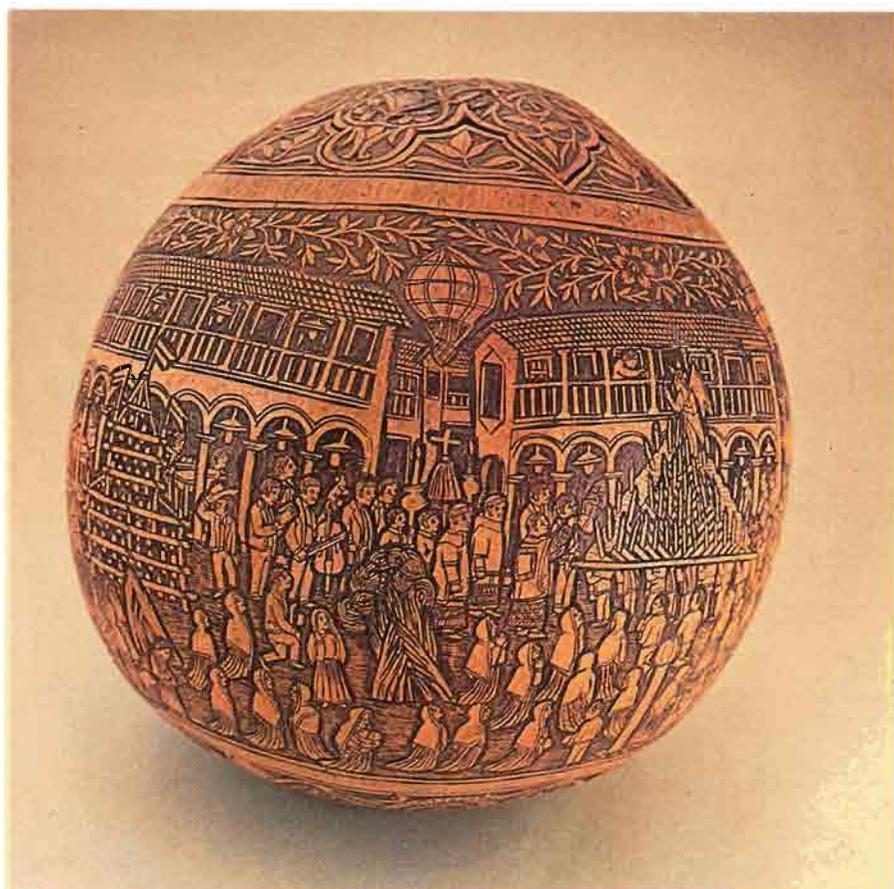
que se desarrollará en el área: la minuciosa decoración vegetal de relleno, la fragmentación en escenas consecutivas, la distribución en bandas y la integración ornamental del fondo y las figuras.

Aunque se citan diversos nombres de materos activos en el Bajo Mantaro en la segunda mitad del siglo pasado y comienzos del actual, ninguno tuvo el prestigio de Mariano Inés Flores (142), el gran artista de Huanta y San Mateo. Su fama fue primero que nada regional, de donde su renombre fue recogido, primero, por Sabogal y, años después, por Jiménez Borja. Lamentablemente hay una contradicción en los datos que aportan ambos autores. El uno afirma que «Mariano Flórez» falleció en Huancayo el año 1930; mientras que el segundo dice que lo conoció (con el nombre de Mariano Inés Flores) en San Mateo en 1948, como un anciano de edad avanzada. Cabe preguntarse si no se trata en realidad de dos personas, padre e hijo, heredero este último de la fama y del oficio de su progenitor. M. I. Flores (I) pudo haber nacido por 1850-60 y haber fallecido cuando lo indica Sabogal. Flores (II) pudo nacer como hijo de aquél, en torno a 1875-80 y ser un «anciano» en 1948. Lo cierto es que las obras que se relacionan a ese nombre son las tradicionales y más admiradas entre los mates antiguos. Sus rasgos principales son: las tapas recortadas con un contorno en arcos lanceolados y trebolados que se alternan en un diseño de inspiración árabe; la sucesión de pequeñas escenas narrativas continuadas o interrumpidas y destacadas muchas veces sobre un fondo arquitectónico que corresponde a la propia ciudad de Huanta; y la ornamentación del fondo, que literalmente envuelve las escenas en una lacería vegetal de hojas, tallos y flores y se incorpora a la composición principal. Los temas representados son descripciones llenas de humor y agudo sentido de observación de la realidad social:

- ◀ 141. Cofrecillo circular decorado con escenas costumbristas. Mate burilado, quemado y teñido. 1848. Ayacucho.
- ▶ 142. Mate azucarero. Burilado y teñido por Mariano Flores con escenas de la Procesión de Semana Santa en la Plaza de Armas de Ayacucho. Inicios siglo XIX. Ayacucho.

festejos con corridas de toros, procesiones, la entrada del Arzobispo, un matrimonio o escenas históricas, algunas copiadas de pinturas famosas (Montero, Merino, Lepiani) según el proceso bien conocido de la popularización de formas del arte de *élite* (143). Es admirable el estilo gráfico tan seguro de estos mates y la inigualable habilidad de los artistas para distribuir las composiciones sobre superficies curvas irregulares.

Esta última destreza se debe, naturalmente, a muchos años de práctica y al entrenamiento desde la más tierna infancia en el taller familiar. No obstante, no puede dejar de observarse que interviene en ese proceso aun otra tradición mucho más honda y extensa. La que se desarrolló desde los tiempos prehispánicos más antiguos en el arte de la cerámica decorada de uso ritual y, más tarde, a lo largo del Virreinato, en los diseños, aún por descifrar, de los keros y en los mates actuales. El espectador debe saber *leer* la composición cinéticamente, haciendo girar el objeto en la mano e interpretando una a una las imágenes a medida que se presentan a sus ojos, a la vez



que las relaciona con las que vio anteriormente. Es ése un hábito artístico especializado, tanto para el creador como para los espectadores y que se ha convertido en una tradición cultural muy desarrollada en el ámbito peruano.

En Junín, según datos proporcionados por Sabogal, el arte del burilado es reciente. Habría sido aprendido a comienzos de siglo por campesinos de Cochas Grande y Cochas Chico cuando los materos huantás llevaban sus productos a la feria de Huancayo, donde se vendían en la plaza de Huamamarca. Es muy posible que haya sido así. Aunque es más probable que los propios materos del Bajo Mantaro se instalaran en aquel tiempo en Junín para beneficiarse con el activo mercado comercial de Huancayo. Esa fue la historia de la familia Medina (144). Ciertamente las tradiciones artesanales sufren extrañas mutaciones y migraciones. En el lapso de una o dos décadas regiones antes florecientes decaen y otras nuevas surgen. Así sucedió con los ceramistas de Santiago de Pupuja y de Checca; es lo que ocurrió también con Mayoc, donde en 1969 ya no quedaba un sólo matero.

Cochas, en cambio, es hoy el lugar que concentra el mayor número de artistas del buril. Desde temprano desarrolló un estilo muy personal que se caracterizó, en su primera etapa, por grandes figuras de trazo estilizado densamente sombreadas al fuego sobre fondos claros (146), y por una segunda modalidad de mates cuya superficie fue coloreada previamente en



◀ 143. Mate azucarero decorado con copias de pinturas académicas del siglo XIX. Burilado y teñido. Siglo XX. Bajo Mantaro.

▲ 144. Mate decorado con músicos campesinos. Burilado y quemado por Viterbo Medina. Epoca actual. Cochas, Huancayo.

▶ 145. Mate pintado de Piura con una decoración burilada sobrepuesta en Cochas por Sanabria. Pintado al ácido, burilado y quemado. Siglo XX. Piura y Cochas, Huancayo.

▶ 146. Mate azucarero decorado con materos trabajando en su arte. Por Jesús Bernardino. Burilado y quemado. Siglo XX. Cochas Chico, Huancayo.

tonos violáceos o verdes y luego burilada con dibujos en una escala más reducida. Como la zona de Huancayo no es propicia para el cultivo de la calabaza, los artistas deben comprar los mates de la Costa Norte. Ocasionalmente adquieren alguno que ya tiene una decoración floral aplicada al ácido y les agregan, en su propio estilo, un diseño al buril con escenas serranas (145).

En los últimos años se han desarrollado aún nuevas modalidades entre los artistas de Cochabamba. Primeramente, el llamado *estilo de Ayacucho*, que imita en las dimensiones de las figuras y en el procedimiento del teñido de los fondos con color negro, la manera de trabajar de Huanta y Mayoc (149). Y segundo, los mates escultóricos, en los cuales en vez de usar el fruto como superficie para diseñar, se escogen las calabazas más adecuadas para imitar en bulto, gracias al agregado de algunos toques de sombreado al fuego, animales, pájaros, peces o graciosas figuras humanas (148).

En tiempos recientes la imitación del *estilo de Ayacucho* ha despertado entre los artistas de Cochabamba una competencia desatada para ver quién alcanza mayores grados de miniaturización. Con instrumentos cada vez más finos y una paciencia sutil, los talladores agregan volutas sobre volutas de lacería, flor sobre flor y figura sobre figura, al extremo de que se hacen difíciles de ver las escenas y que para contrarrestar ese inconveniente algunos artistas aplican fondos de tiza blanca en vez de los tradicionales tintes negros. Esta emulación de un ideal imaginario, o en todo caso largamente sobrepasado—ya que los mates antiguos nunca pretendieron tal grado de pequeñez—, probablemente se originó en los consejos otorgados con buena intención por clientes o intermediarios. Muchas de las obras así producidas tienen un auténtico atractivo, el encanto de un fondo de tapicería medieval salpicado con escenas bucólicas, en parte reales y en

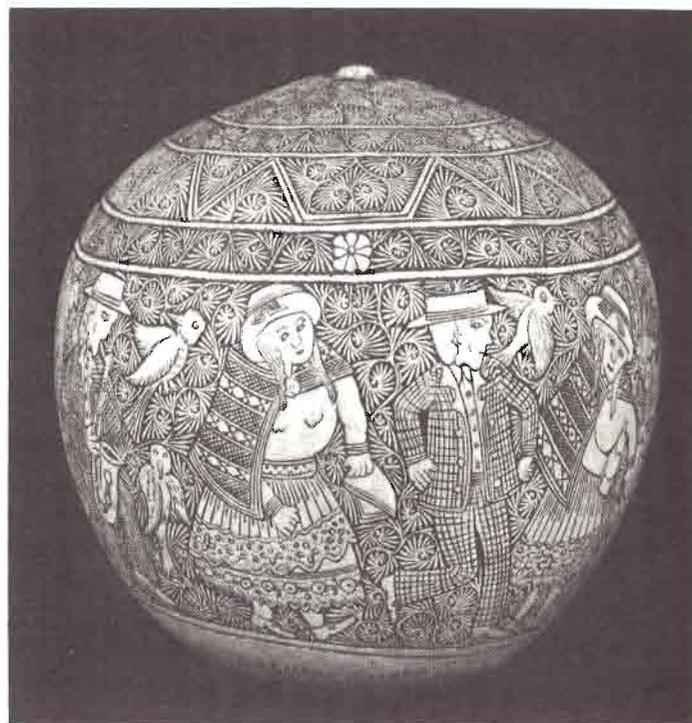
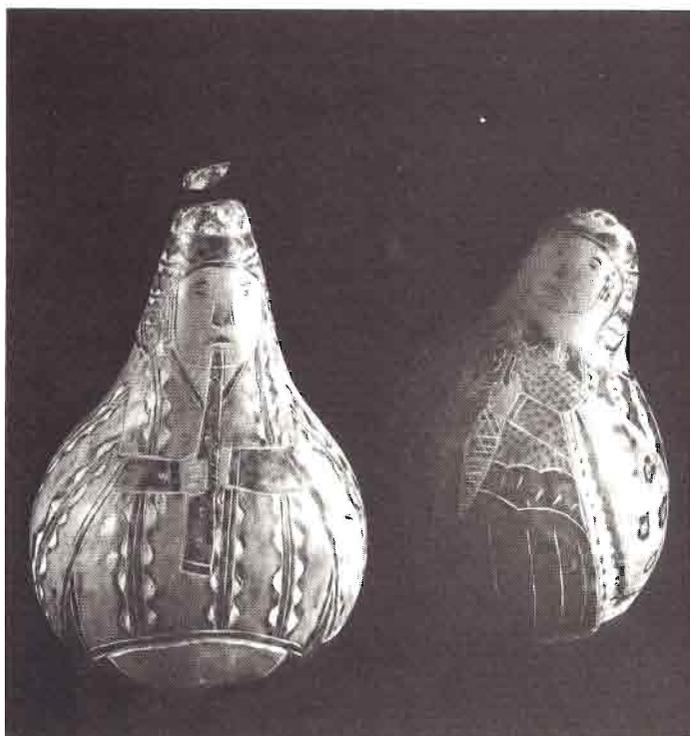




- ◀ 147. Plato decorado con escenas campestres y una fiesta religiosa. Mate burilado y teñido. Siglo XX. Alto Mantaro.
- ▶ 148. Pareja de músicos. Mates burilados y quemados. Epoca actual. Cochas, Huancayo. La forma de la calabaza es empleada aquí escultóricamente en esta última renovación del viejo arte de los materos.
- ▶ 149. Mate *azucarero* con escenas de vida rural, por Francisco Sanabria. Burilado y teñido. Epoca actual. Cochas, Huancayo.
- ▶ 150. Mate *azucarero* con escena de trilla por Delia Poma. Burilado y teñido. Epoca actual. Cochas, Huancayo.
- ▶ 151. Mate *azucarero*, con escena de danza por Flórencio Sanabria. Burilado y teñido al estilo de Ayacucho. Epoca actual. Cochas Grande, Huancayo.

gran parte invención artificiosa de una Arcadia andina. Sin embargo, frente a esos alardes de minuciosidad inspirados, al parecer, por el gusto de un público costeño, criollo, amante de lo pequeño y de lo *chiquito*, no puede dejar de recordarse el vigor más certero de las composiciones de antes con sus grandes figuras y su trazo definido. En todo caso, las familias de excelentes artistas como los Medina, los Osore, los Seguil, los Dorregaray, los Sanabria, los Aquino y tantos otros están obteniendo un perfeccionamiento cada vez mayor de sus medios técnicos en un ambiente propicio que estimula su creatividad y les permite obtener ingresos adecuados en proporción al esfuerzo que realizan. Que el hermoso arte que cultivan pueda alcanzar realizaciones todavía más perfectas en la ejecución y más francas en la expresión de su realidad, dependerá en último término de que sectores ilustrados del público estimulen su fantasía y les exijan que den lo mejor de sí, más allá de los *clichés* indianistas o pastoriles, impulsándolos así a una exploración sincera de su ámbito personal y social. Todo parece indicar que ése es el camino por el cual se encaminan y que los mates decorados seguirán siendo en el Perú la expresión artística popular más moderna y vigorosa, como lo ha sido en los últimos cinco mil años.

Uno de los últimos lugares donde aun se decoran los mates de uso cotidiano, es la región de Piura. Antiguamente allí, como en los demás centros





materos del país, se elaboraba la ornamentación de la calabazas con el sistema habitual del buril y del fuego. Hace algún tiempo ese sistema laborioso fue sustituido por una técnica más rápida y más ágil. Preparada la superficie para la aplicación del diseño, éste es dibujado sobre el mate directamente con un pincel embebido en ácido. Secados al calor, los trazos adquieren un tono ocre en todo semejante al que se obtiene por aplicación del tizón.

Naturalmente, ese procedimiento sencillo y sin esfuerzo dio por resultado un estilo de ornamentación totalmente distinto al tradicional (152). El pincel fluye con asombrosa facilidad; con pocos trazos se pueden diseñar figurillas caricaturescas; y, sobre todo, es posible inscribir largos textos y rimas populares sin el procedimiento moroso de tener que recortar cada letra al buril.

Los mates de Piura mejor decorados poseen un encanto popular y una gracia *criolla* incomparables (153). A las rimas llenas de ingenio, se agregan los dibujos delicados, arcaicos en su trazo jocosos y elegantes en su ingenuidad. Dicen algunas de esas poesías:

*Amor que te aborreció
no lo vuelvas a querer cigarrito
que se apaga
no lo vuelvas a encender soy calabacito
mochumano*

o:

*Del río Jequetepeque
Nació el gran Manolete
fuece a morir Andalucía
porque según dicen aya
mucho se le quería.*

o aun:

*Arriba de ese cerrito
tengo un palo colorao
donde cuelgo mi corbata
cuando estoy enamorado.*

- ◀ 152. Mate tipo *poto* decorado con una sirena. Pintado al ácido. Siglo XX. Piura.
- ◀ 153. Mate tipo *poto* decorado con un ciclista. Pintado al ácido. Siglo XX. Piura.
- ▼ 154. Mate tipo *puro*. Burilado y teñido. Epoca actual. Cochabamba, Huancayo.



Es una lástima que en los últimos años esa producción haya disminuido considerablemente, al extremo de que ya casi no salen de los talleres norteños sino mates con una mínima ornamentación floral en el borde superior. ¿No será posible que los pocos artesanos piuranos que aun conozcan esas artes, lleguen a comprender que un mercado nacional e internacional ansioso de novedades los espera y estaría dispuesto a adquirir sus obras?

Entre las expresiones más perfectas y bellas que surgieron a mediados del siglo pasado, se cuentan, sin duda las cuernas o vasos confeccionados en cuerno de toro y decorados con gran esmero con diseños costumbristas (16), en los cuales figuran personajes de clase media y militares en todo semejantes en su trazo al mate fechado en 1848 (Museo Nacional de la Cultura). Los personajes están rodeados de un mundo fantástico de animales, flores, sirenas y ornamentos de lacería (157) y en la parte superior corre una inscripción que identifica al propietario. Todos los vasos conocidos hasta la fecha de ese estilo son obra de un mismo artista activo por 1872. Su técnica de ejecución es la de los mates ayacuchanos: incisión con fondos rayados y aplicación de tinta negra para resaltar las figuras.

De época algo más tardía —y distinto tratamiento— son los *chifles* o botellas cerradas de asta de buey. A diferencia de los anteriores, están trabajados con una talla profunda que se vuelve escultórica en el extremo angosto del cuerno (155). Esa misma técnica de relieve pronunciado sin aplicación de tintura, es la que se empleó en todos los cuernos decorados —vasos o chifles— que se ejecutaron posteriormente en la zona de la Sierra Central (156).



◀ 155. Chifle o botella de cuerno. Tallado y burilado. Finales del siglo XIX. Bajo Mantaro.

▼ 156. Vasos de cuerno. Burilados. Inicios del siglo XX. Bajo Mantaro.

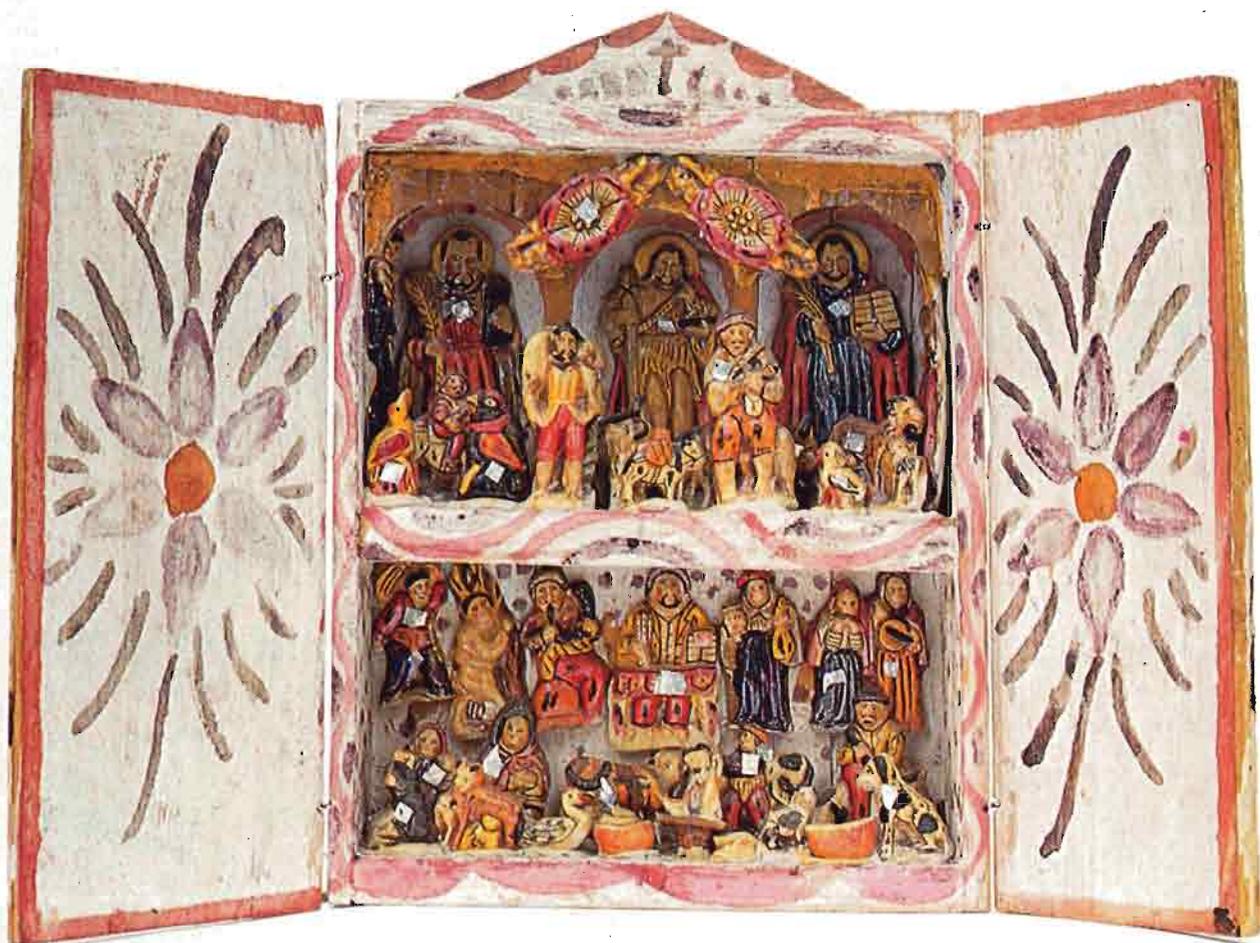
▶ 157. Vaso de cuerno decorado con el tema colonial tradicional de la sirena guitarrista. Burilado y teñido. 1872. Bajo Mantaro.





RETABLOS E IMAGINERÍA

**SEGUNDA PARTE
CAPITULO 3**



Hace casi cuarenta años, en 1941 ó 1943, Alicia Bustamante descubrió, admirada, en un viaje por Ayacucho unas pequeñas cajas de madera pobladas por un abigarrado mundo de figurillas de yeso. En esa misma fecha encomendó a uno de los artistas que todavía sabía hacerlas algunas de aquellas obras de imaginaria, y las llevó triunfalmente a Lima. De esa manera llegaron los primeros *retablos* a la capital. El nombre de *retablo* que les dio Alicia tuvo buena acogida, a pesar de que quienes los usaron y quienes los habían hecho hasta entonces los conocían como *Sanmarcos* o *Cajas Sanmarco - Sanlucas*. Hoy se denominan *retablos* a todas las cajas decoradas con figuras provenientes de Ayacucho, sea cual fuere su tema.

Originalmente los *sanmarcos*, sin embargo, no eran sino de una clase y artífices como Joaquín López Antay los hacían especialmente para una clientela: los pastores y campesinos de las comunidades indígenas distribuidas al sur de Huamanga hasta lugares tan distantes como Puno y más lejos aún (21, 158). El contacto con esos clientes remotos se establecía por intermedio de los arrieros ayacuchanos, quienes recorrían todas aquellas rutas con sus recuas de mulas.

Al abrirse las portezuelas de un *sanmarcos* tradicional, se encuentra el interior de éstas decorado con brillantes flores pintadas que aluden al mundo celestial. La caja misma está dividida en dos niveles: el superior (que se considera el primero) está habitado por cinco santos en relieve, todos ellos relacionados a patronazgos de animales (San Marcos con el león —pero identificado como patrón de las «reses»— San Lucas con el toro, San Antonio con el asno, San Juan con la oveja, Santa Inés con la cabra), además del cóndor y algunos otros animales y figuras pastoriles. En el piso inferior, está representada la *pasión*: el castigo de un indiecito ladrón, quien es mandado azotar por el *patrón* y en torno al cual se hallan los principales personajes y animales de la vida del campo agrupados en una *reunión*.

Esta descripción revela que el *sanmarcos* no es, como puede parecerlo a primera vista, un pequeño altar cristiano portátil. Todo lo contrario. El uso heterodoxo de algunas figuras de santos y los numerosos elementos de la vida pastoril, señalan su verdadero significado. El *sanmarcos* es la expresión más compleja y completa que se conoce de la ideología sincrética del campesinado indio peruano. «El sanmarco —escribió Emilio Mendizábal, su más detallado estudioso— es una *huaca*, un objeto sagrado». En él se congregan los protectores de las especies autóctonas en la forma del cóndor y otras aves, mensajeras del Espíritu de la Montaña (Apu), y los protectores, o sea las *huacas* propias, de los animales europeos, que vienen a ser los santos citados y cuya función es hacer posible la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, donde todas las demás bestias ya poseen sus correspondientes *huacas*.

Menos claro es el significado del nivel terrestre o Hurin Paccha. La *pasión* del indiecito, ¿tendrá acaso el propósito oculto de simbolizar un sacrificio humano, como en los antiguos cultos propiciadores de la fertilidad? Si es así, el ritual se manifestaría aquí asimilado al sacrificio del Redentor

◀ 158. *Caja sanmarcos* por la familia Núñez con representación de arrieros y pastores en el piso superior y la «reunión» tradicional abajo. Pasta y madera. Siglo XX. Ayacucho.

(en su *Pasión*) y en la forma iconográfica de un *Cristo de la Columna*. Tales pueden ser los senderos tortuosos de la mentalidad sincrética, que necesita expresarse según los principios de la *disyunción*. En este caso la disyunción operaría bajo el embozo de un doble disfraz indispensable para disimular el contenido vedado: por un lado, la ficción del juicio y del castigo impuestos, en realidad, por una fuerza superior («Esa tinta pluma manda... que agarren a un ladroncito» dice López Antay, al describir una *caja sanmarcos*); y por otro lado, la víctima figurada en la forma pre-establecida del Mesías azotado.

La sospecha de que la *pasión* sea, según el sentido cristiano del término, un sacrificio, se refuerza con la descripción que hace López Antay de la esposa del ladrón, quien también es representada «malograda», «roto la cabeza» o sea, en buena cuenta, sacrificada, muerta.

Sea como fuere, los *sanmarcos* son los testimonios más notables del mundo mítico de la población quechua. Su uso es múltiple. Como objeto mágico tiene muchas aplicaciones. Como *huaca* auténtica, su poder de comunicación con los espíritus divinos de la montaña, de la tierra y del trueno lo convierten en un instrumento ritual muy socorrido. Cada vez que es necesario entablar diálogo con las fuerzas sobrenaturales se recurre a él. Preside la *mesa* en la ceremonia de la marcación del ganado, que es la sobrevivencia de una antigua fiesta pagana propiciatoria de la fertilidad; se le emplea para invocar al *pongo* para ceremonias menores de adivinanza o de curación y también se le usa en diversas fiestas agrícolas. «El Sanmarcos se saca —dijo López Antay— para la herranza, pero también para el llamamiento del pongo a los cerros, también para la cosecha».

El origen de la forma artística del *sanmarcos* también es complejo. Está compuesto de elementos de muy variadas fuentes, todos los cuales fueron asimilados por los pastores indios para integrarlos en la imagen de la *caja* tal como la conocemos hoy. Sus raíces se encuentran principalmente en dos géneros artísticos. a) Los pequeños trípticos religiosos que se hacían en Ayacucho con materiales tradicionales como el alabastro o el estudio dorado (159). Representaban Nacimientos o las habituales devociones de la Virgen y de Santos. Ellos otorgaron el modelo de la caja cerrada con dos portezuelas usada para el culto. b) Por otro lado, el sistema iconográfico empleado en las cajas se originó en los epígonos del arte cuzqueño virreinal. Comparadas las pinturas del ámbito campesino (14, 196) producidas en la región del Cuzco en el siglo pasado, llama la atención la gran similitud que tienen en la temática y en la distribución de las imágenes con los *sanmarcos*. Poseen los mismos santos rígidos en la parte alta y parecidas escenas pastoriles en la zona inferior; incluso en una de ellas se ha representado al «ladronzuelo» amarrado al árbol. A su vez aquellas obras primitivas se originaron en los talleres de los pintores cuzqueños coloniales, quienes fueron los primeros en inventar para uso campesino todos los motivos tan repetidos en aquellos lienzos. (Véase el Capítulo 5.)

A finales del siglo pasado, simultáneamente con la progresiva extinción

► 159. Tríptico con representación de la Virgen de la Purificación y varios Santos. Pasta y madera. Inicios del siglo XIX. La mayoría de estos trípticos provienen de Chucuito (Puno), aunque fueron ejecutados probablemente en Ayacucho.





de la pintura campesina de la región cuzqueña, algunos arrieros probablemente llevaron modelos de aquellas obras a los talleres de los imagineros huamanguinos para encomendar piezas parecidas. De esa circunstancia surgieron, sin duda, los *retablos* en la forma que nos son familiares. Al comienzo se esculpieron según la tradición de los Nacimientos, en *pedra de Huamanga*. Véase, por ejemplo, el antiguo *sanmarcos* tallado en relieve en una sola pieza de alabastro con sus tres niveles diferenciados: los santos, la *pasión* y la *reunión* y con un cóndor y un puma en el borde superior (160). Pero ese material debe haber sido demasiado oneroso y su ejecución lenta. De manera que se desarrolló la técnica simplificada de la pasta de yeso a base de harina de papa, los moldes ocasionales y el acabado a la anilina brillante.

Cuando Alicia Bustamante las descubrió, las *cajas sanmarcos* eran un género virtualmente extinguido. Los arrieros habían sido casi totalmente desplazados por los camiones, y con su desaparición quedó cortado el vínculo entre los artistas y la clientela andina. Desde sus primeros contactos con los *escultores* (es el calificativo que López Antay otorga a su profesión), Alicia les sugirió que hicieran nuevas modalidades de caja. Les propuso una noción inusitada para ellos: en vez de repetir los estereotipos habituales de animales y santos, cuyo significado mágico ella probablemente no apreció, les recomendó que, a semejanza de los artistas citadinos, modelaran escenas de la vida cotidiana. Así surgieron los *retablos* con la temática banal o pintoresca tan conocida: bailes, corridas de toros, peleas de gallos, Nacimientos, sombrereros y tantos más con la suerte muy dispar que corrieron en cuanto a su interés plástico (161). «Artes del hartazgo», según el calificativo implacable de André Malraux, que «han nacido de la muerte» del arte popular.

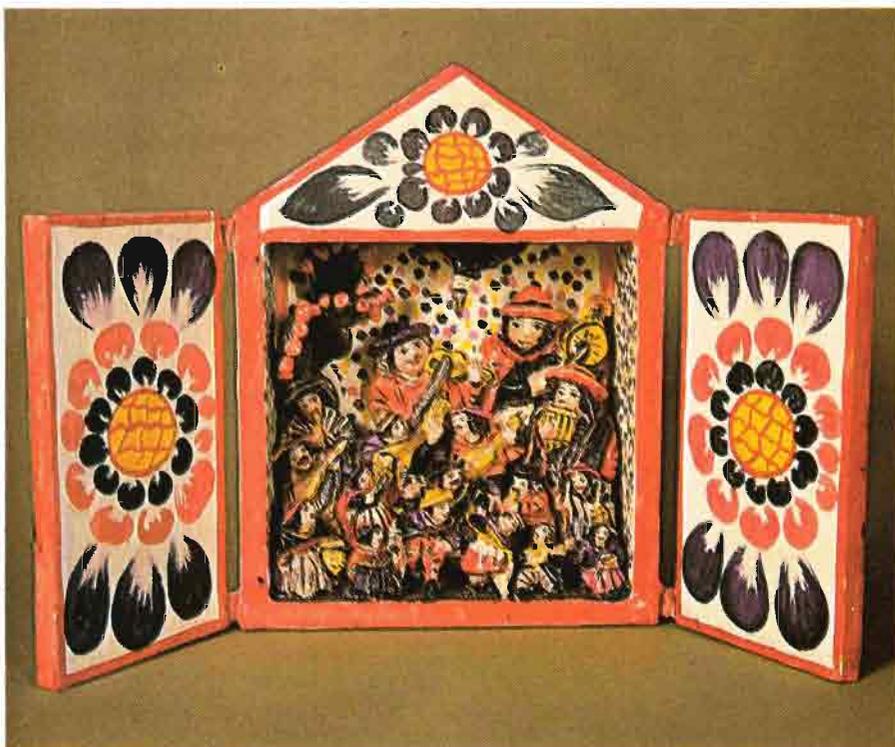
Había entonces aún un buen número de imagineros en Ayacucho. López Antay fue el más celebrado por su habilidad en adaptarse a las exigencias de la nueva clientela capitalina y, sobre todo, por la admiración que le profesó José María Arguedas. A su lado trabajaban con semejante destreza artistas como Julio y Jesús Urbano, Jesús Palomino, Lucas y Felcitas Núñez. Desde entonces ha surgido una nueva generación de imagineros, adaptada a las circunstancias distintas del mercado. Algunos de ellos, como Florentino Jiménez, saben extraer el mejor partido del antiguo arte e inventan vigorosos temas populares perfectamente amoldados a los límites de las *cajas* (162).

Sólo ocasionalmente los antiguos *escultores* representaban a *Santiago* en las *cajas de sanmarcos*, a pesar de la posición crucial que éste ocupa en la cosmología andina. Ese santo a caballo es la figura central, en cambio, de las crudas pero bellas esculturas en yeso que se hacían en Huancayo para los mismos fines mágicos. Destacan en ellas, con una rotundidad y sencillez primitivas, varias imágenes santas dominadas por un cóndor y que presiden una *reunión* campestre animada con músicos y poblada por hatos de ganado (164).

▲ 160. *Sanmarcos* poco común tallado en una piedra y dividido en tres niveles. En el nivel inferior se reconoce a los arrieros, quienes fueron los portadores de estos objetos. Relieve en alabastro. Finales siglo-XIX. Ayacucho.

▶ 161. Retablo con una pastora hilandera. Pasta y madera. Época actual. Ayacucho.

▶ 162. Retablo con representación de músicos campesinos. Modelado en pasta por Florentino Jiménez. Época actual. Ayacucho.





En Huancavelica, que comparte varias tradiciones artísticas con Huamanga, también se confeccionaron *sanmarcos* según el modelo ayacuchano. Pero las piezas de imaginería más bellas creadas en esa zona son unas figuras de *Santiago* (163) elevadas contra una cruz, a cuyos pies, en una composición de excepcional armonía, se agrupa un conjunto de pastores y músicos, agitados por la aparición del santo, y algunos animales que reposan apacibles en su ignorancia.

Los propios talleres ayacuchanos producían, al lado de los *sanmarcos*, pequeñas cajas de *San Antonio*, patrón de los asnos y de los arrieros, que éstos cargaban consigo en sus largos viajes. Otra forma preferida de los imagineros huamanguinos son las *cruces de la Pasión* (11), hechas en madera y decoradas con el rostro de Cristo rodeado por los instrumentos de la Pasión.

La imaginería cultivada por los artistas ayacuchanos deriva de antiguas tradiciones artesanales virreinales. El trabajo en estuco, pasta, tela encolada o aun en *papier maché* son técnicas ampliamente difundidas en los obradores religiosos de la Colonia, que sobrevivieron con mayor o menor suerte en las artes de uso doméstico y religioso del siglo pasado. El tema más socorri-



◀ 163. Santiago protector del ganado. Pasta modelada. Siglo XX. Huancavelica.

▶ 164. Santiago con *reunión* campestre. Yeso modelado. Siglo XX. Huancayo.

do de los imagineros fue el Nacimiento. De origen eclesiástico, el culto de la Natividad se introdujo paulatinamente como una celebración familiar en las casas de todos los niveles sociales.

Como en Nápoles y en España, en los países americanos la escenografía de los Pesebres se hizo con los años cada vez más compleja y descriptiva. Dio lugar, así, a que se incorporaran paulatinamente figuras familiares de la realidad cotidiana. No sólo acompañaron a la Sagrada Familia, los pastores y los reyes de las Epifanías, sino toda la comparsa del mundo social. Y al lado del buey y del asno tradicionales, la escena fue invadida por cuanto animal doméstico y silvestre se conocía en la región. Ese interés pronto desbordó el mundo limitado de los *Belenes* y dio lugar a representaciones costumbristas, como las figuras llenas de dinamismo de los jinetes *Morochucos* (165).

Junto con Ayacucho, el gran centro de la imaginería popular heredero de las tradiciones virreinales fue la ciudad del Cuzco. Desde finales del si-



◀ 165. Morochuco a caballo. Modelado en pasta y madera. Siglo XX. Ayacucho.

▶ 166. Comparsas de Nacimiento con una campesina cuzqueña en vestido típico y un «cumillo» o sirviente jorobado que lleva el típico tocado inca y orejeras. Modelado en pasta y tela encolada. Ca. 1800. Cuzco.

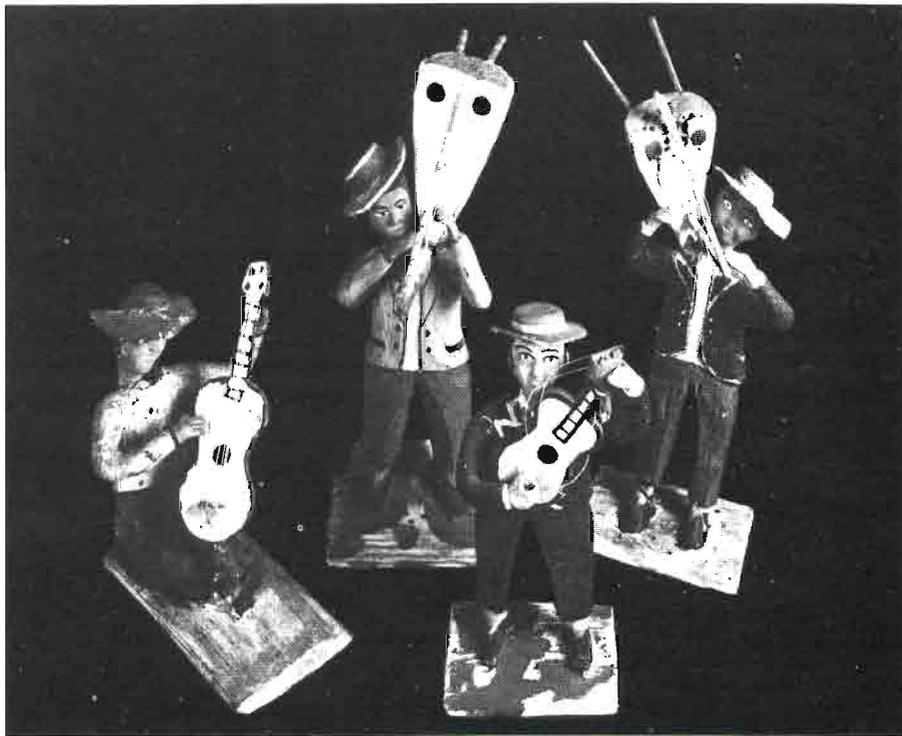




glo XVIII aparecen imágenes de Nacimiento de notable poder descriptivo y excepcional elegancia en la Ciudad Imperial. Entre los pastores y pastoras portadores de ofrendas, se distinguen imágenes de campesinas indias en sus vestidos típicos y los enanos de la realeza inca (*cumillos*) con obsequios de oro (166). Al complejo de la Navidad se agrega la fiesta nativa del *Santiratikuy* con aporte de imágenes religiosas de todas las zonas circundantes al Cuzco.

Paralela a esa tradición hubo aún una corriente de imaginería de temática inca para la nobleza quechua proveniente del siglo XVIII y de la cual quedan rarísimos vestigios (167). Finalmente, el interés de los tiempos actuales estimuló la aparición de imagineros que representan, independientemente de los Pesebres, pequeñas figuras de pasta con todos los personajes del mundo social: danzantes, comparsas enmascaradas, el comisario (168), el tinterillo, etc.

De esas tradiciones surgieron unos hábiles artistas populares perfectamente adaptados a la nueva demanda: el malogrado Hilario Mendívil y su esposa Georgina. Con materiales efímeros y dúctiles: papel, anilina, purpurina, cola, han construido un mundo de fantásticas figuras religiosas. Totalmente eclécticos en su gusto, que combina las elegancias manieristas (casi caricaturales con los larguésimos cuellos de sus figuras) con los dorados y las volutas barrocas, los Mendívil dan una versión popular y teatral de la



- ◀ 167. Inca en vestimenta imperial. Modelado en pasta y tela encolada. Siglo XVIII. Cuzco.
- ◀ 168. Comisario. Modelado en pasta. Siglo XX. Cuzco.
- ◀ 169. Músicos. Modelado en pasta y maguey. Época actual. Huancayo.
- ▶ 170. *Virgen de la Leche*. Modelado en pasta y tela encolada por Hilario Mendivil. Época actual. Cuzco.



gran tradición del arte religioso virreinal (170). Extrañamente, esas construcciones despiertan no sólo el entusiasmo de la modernizada burguesía limeña, como es natural, sino también la inesperada adhesión de intelectuales de vanguardia encandilados por los oropeles coloniales de nueva factura.

La Feria de Huancayo creó la demanda para toda clase de objetos artesanales y costumbristas. Entre ellos también surgieron pequeñas figurillas de pasta y maguey, trabajadas por manos populares con auténtica vena creativa y gran poder de observación. Usados como simples ornamentos o como comparsas de Nacimientos, los músicos (169) indios, pastores y demás personajes creados por los artistas huancas son una sincera y directa expresión de las costumbres populares locales.

ALABASTRO Y CANTERÍA

**SEGUNDA PARTE
CAPITULO 4**



Ayacucho

El alabastro, esa bella piedra de matices ebúrneos, ha sido un material predilecto de talladores *cultos* y populares en diversas regiones del país. Como sucede en otras naciones del Continente, el material y las pequeñas esculturas que se confeccionan con él tienden a tomar la denominación del lugar de donde provienen y éste, por lo común, está predeterminado por la existencia de canteras en la vecindad. Así, en Méjico, por ejemplo, en vez de referirse a la piedra con su nombre correcto, para disgusto de Francisco de la Maza, se habla del *tecali*. ¿Qué sería, se preguntó aquel autor consternado, si las canteras hubieran estado cerca de Chalchicomula?

Como es sabido, las canteras más célebres del Perú se encuentran en la vecindad de Ayacucho, la antigua ciudad de Huamanga, y del Lago Titicaca. De tal manera que nuestros alabastros reciben los nombres de *piedras de Huamanga* y *piedras de Lago*. Según el sabio Raimondi y el escritor Juan de Arona, las canteras principales están, concretamente, en Pomabamba, provincia de Cangallo, en la hacienda Aguarto, en Pampas, y las mejores en Recuay; y otras existen en Puno. No todas producen la misma calidad de alabastro. Las de Ayacucho otorgan un material «alabastrino» más blando y menos translúcido que el alabastro auténtico. La piedra de Puno es más dura y amarilla y se suele llamar también *berenguela*. Finalmente se habla de un alabastro menos puro en su color, más grisáceo, que se conoce como *ala de mosca*.

Los yacimientos cercanos a Ayacucho ya fueron explotados para la talla de pequeñas esculturas en remotos tiempos prehispánicos. Y sobrevenida la Colonia se continuó su empleo desde los años iniciales, apenas consolidada la producción artística. En 1626, cuando Bernabé Cobo visitó la ciudad pudo observar que «En la diócesis de Guamanga hay un gran cerro lleno de vetas de finísimo alabastro blanco como la nieve, de que se labran imágenes en bulto pequeñas, muy curiosas y estimadas dondequiera que las llevan; y es tan blanda esta piedra, que remojada en agua la labran con un cuchillo». Con el tiempo no decayó la estima en que se tuvo a la piedra. En 1709 el poeta limeño Miguel Sáenz Cascante escribió que los dientes de Filis parecen «por lo suave y lo blanco/piedra de Guamanga en flor». Y en el siglo siguiente, en la época del florecimiento popular de ese arte, en las *Rimas del Rímac* de Juan de Arona se canta a una «Esbelta jarra de alabastro blanca,/.../Del ágata mejor de Huamantanca». Es, pues, una antigua tradición en la que se sustenta la escultura en alabastro ayacuchano.

Durante el Virreinato el material sirvió para tallar, sobre todo, obras de contenido religioso. Se conservan magníficos relieves policromados de buena factura y con detalles regionales que datan, según lo indica el estilo, de inicios del siglo XVII. Una serie famosa, aunque posterior, es la que se conserva en el convento de Ocopa. Y aunque son mucho más raras, también se conocen algunas tallas en bulto de pequeñas dimensiones de aque-

◀ 171. Joven con guitarra. Alabastro. Siglo XIX. Ayacucho.

llos tiempos tempranos: un *Cristo de la Columna*, una *Virgen Inmaculada*, el *Niño Jesús*.

La segunda mitad del siglo XVIII presenció la aparición de una temática anecdótica y profana en las artes suntuarias del Virreinato, así como los inicios de un género descriptivo en la temática religiosa. Ambas modalidades obedecieron a un cambio en la mentalidad y a las nuevas circunstancias sociales reinantes en las colonias americanas. Son los ecos del absolutismo ilustrado y, más adelante, del enciclopedismo francés que despierta la curiosidad por la realidad local. Ese fue el ambiente propicio para la aparición de las primeras figuras ornamentales en *pedra de Huamanga*. Muchas figuras *galantes*: jóvenes con mandolinas, damas recostadas sobre fondos y bases rocaillescas, corresponden a esa sensibilidad; aunque es evidente que un buen número de aquellas figuras de estilo dieciochesco fueron talladas en pleno siglo XIX, años después de haber pasado la vigencia de la moda del rococó en los círculos artísticos de la *élite* (171). Fueron esas expresiones provincianas de un género cortesano menor (172), las que sirvieron de caldo de cultivo para la emergencia, en las próximas décadas, de un arte propiamente popular.

De la manera más ecléctica se utilizaron, entonces, en el siglo pasado, en Ayacucho, modelos arcaicos de la centuria anterior y se empezaron a explorar simultáneamente los nuevos gustos de la época y la realidad social circundante. Se inició, así, el florecimiento de la cantería popular en alabastro. Como sucedió en otras técnicas, también en la talla en Huamanga uno de los géneros más importantes para alimentar ese desarrollo fueron las comparsas de los Nacimientos. En cierta manera el alabastro era el material predilecto de los Pesebres. La ilustre tradición virreinal, con sus numerosas esculturas, justificaba esa herencia y esa preferencia. De ese modo Ayacucho se convirtió en un centro de actividad cuyas obras se difundieron por gran parte del territorio y se encuentran dispersas, hasta el día de hoy, en las ciudades principales del país en todas las latitudes, desde el Cuzco y Cajamarca hasta Lima. La fama justificada que distinguió a estos artistas, indujo a que algunos de ellos empezaran a firmar sus obras, como lo hizo en 1854 el maestro M. Teruel en un *Nacimiento* de la afamada colección Jaime Bayly (1965). Antonio Raimondi, quien pasó por Ayacucho algunos años más tarde (1858), anotó que los talladores más destacados eran: Juan Suárez, en Ayacucho, y Buenaventura Roca, en Huanta, cuyas obras lamentablemente aun no se han podido identificar. Las descripciones que algunas décadas más tarde dejaron Mariano F. Paz Soldán (1862) y José de la Riva Agüero (1912), quienes calificaron a los escultores de «hombres del pueblo que sin ilustración e instrumentos hacen preciosas figuras» y de «plebe mestiza, ingeniosa y bien parecida», dan a entender claramente que los artistas pertenecían a clases sociales populares y que no tuvieron acceso a una educación escolarizada.

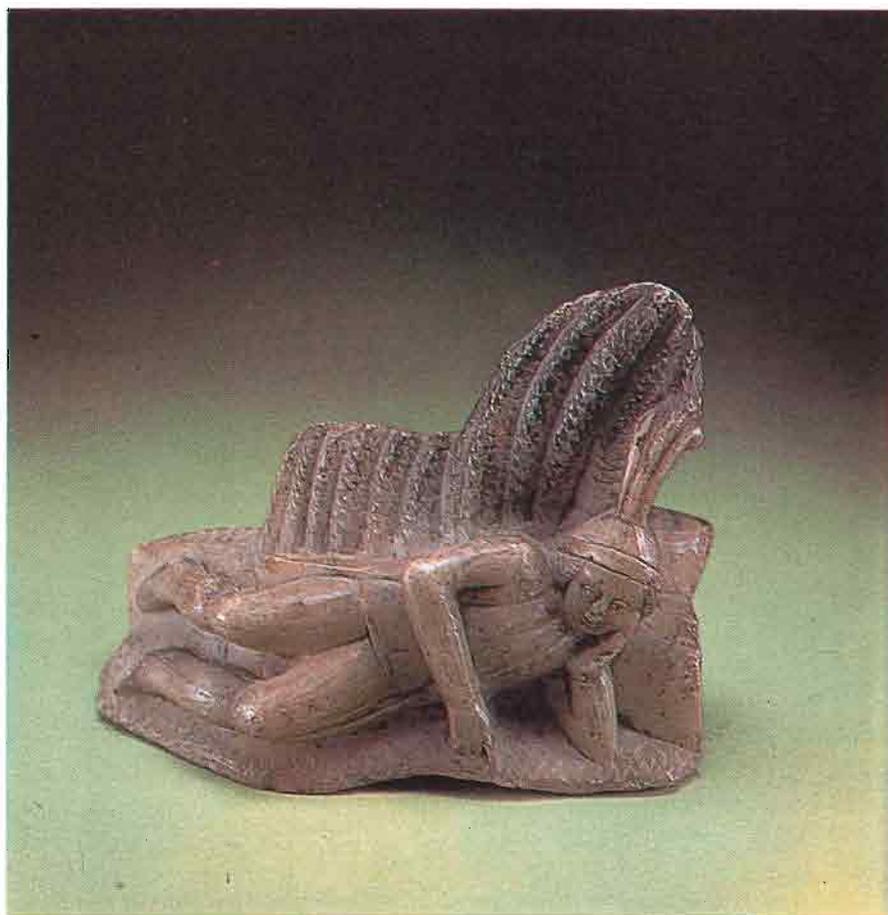
La clientela para la cual trabajaron esos imagineros era variada: desde la pequeña burguesía provinciana, hasta los niveles más acomodados de la

► 172. Joven echado. Alabastro. Ca. 1800. Ayacucho.

clase media y las clases altas de Lima. Según los gustos europeizados de la época, la *huamanga* se convirtió muchas veces en un sustituto nacional de las porcelanas y de las figuras de *biscuit* que decoraban los interiores de las familias de mayores pretensiones sociales. No es de extrañar que muchas imágenes copiasen literalmente el aspecto y la temática de los modelos en porcelana, como sucedió con las célebres *pregoneras* («town cries») de Chelsea. Tanto aquellas figuras, como las más originales e interesantes que representan músicos locales con un arpa al hombro y otros temas del ambiente peruano, demuestran claramente distintos niveles de calidad en la ejecución. Las hay de una precisión y finura admirables. Son piezas originales en su combinación de motivos, como el *Joven romántico* con un gran loro en las rodillas (173), o excepcionales por la facilidad con que resuelven la distribución de la figura en el espacio, como el *Guitarrista galante* (171) del Museo. Pero también hay otras, la mayoría, que están trabajadas más bastamente, con volúmenes pesados y líneas gruesas para un público de gustos más medianeros y populares.

Casi todas las pequeñas esculturas están terminadas en una de dos técnicas: en el procedimiento a la cera o encaústica o en el sistema más tradicional del policromado, que diferencia las carnaciones de los drapeados, estos últimos *estofados* con el método de la escultura española en madera con fondos de oro y colores sobrepuestos que son esgrafiados después de secos para hacer valorizar el oro. A medida que avanzó el siglo, el uso de los colores se volvió cada vez más parco y raro. Se prefirió el tratamiento refinado de la cera, que destaca la hermosa cualidad translúcida y marfileña de la piedra, con limitadas aplicaciones de color verde.

En la época de mayor florecimiento hubo varios centros en actividad, además de Ayacucho. Arona cita a Recuay, donde, dice,



se encuentra el alabastro de mejor calidad. Otros autores se refieren sobre todo a Arequipa, donde se trabajó con piedras de Puno y cuyas obras se habrían difundido a Moquegua. Y finalmente, se menciona a la propia capital de la República, donde pudo haber llegado el alabastro en bruto para ser tallado por artistas del lugar.

Entre los géneros más notables cultivados en *pedra de Huamanga*, pero del cual quedan apenas vestigios, debe destacarse el retrato del natural (177). Raimondi mencionó con admiración la habilidad de «individuos, sin principio alguno de dibujo», capaces de «modelar la fisonomía de una persona que se le presente». De igual mérito son las pequeñas figuras que recrean tipos sociales de la realidad local: los *pregoneros* (de gallos, de frutas, de flores), los músicos con instrumentos regionales, pastores, indios y hombres del pueblo acompañantes de *Nacimientos*, o los que reflejan costumbres locales y universales: el dentista (176), el cirujano, el zapatero y demás oficios. Otro género de iconografía más elaborada consiste en grupos de esculturas que repiten ciertos tipos alegóricos estereotipados con notable





persistencia: la serie de *Musas* (174), grandes e imponentes mujeres representadas con los instrumentos que caracterizan su especialidad y una decoración en *rocaille*; las secuencias de *Continentes* (178), también en forma de mujeres pletóricas, armadas con complejos atributos y asentadas sobre peanas voluminosas; los *Sansones* victoriosos sobre el león; los *leones* solos o con un cordero, usados como pesados pisapapeles; y finalmente hombres y mujeres en las típicas actitudes y atuendos de los personajes *galantes* del arte francés. En igual número se siguieron haciendo imágenes religiosas: *Nacimientos* acompañados a veces por magníficos *Reyes Magos* sobre sus monturas (175); *Crucifixiones* y *Descendimientos de la Cruz* rubenianos; el *Cristo de los Dolores* o *de la Caña*; y *San Jorge con el dragón* en relieve, que es muy popular; así como las habituales *Virgenes Inmaculadas* y santos de diversas órdenes.

El aislamiento en que cayó Ayacucho en el presente siglo y los cambios producidos en la composición social y, por consiguiente, en el gusto de la clientela, ocasionaron una rápida decadencia de la *pedra de Huamanga*. De-

◀ 173. Joven con un loro. Alabastro. Siglo XIX. Ayacucho.

▲ 174. La musa Polimnia. Alabastro policromado. Siglo XIX. Ayacucho.



- ◀ 175. Los Reyes Magos. Alabastro. Siglo XIX. Ayacucho.
- ◀ 176. El dentista. Alabastro policromado. Siglo XIX. Ayacucho.
- ◀ 177. Un vendedor. Alabastro. Siglo XIX. Ayacucho. Los rasgos individualizados del personaje indican que probablemente sea un retrato.
- ▶ 178. Alegoría de Asia. Alabastro policromado. Siglo XIX. Ayacucho.



caimiento del cual no fue salvada, como sucedió con las artes de gusto campesino, por el renovado interés aportado al arte popular por los artistas indigenistas. En la actualidad se están ensayando algunos programas de ayuda para estimular un renacimiento de la artesanía del alabastro y ya se ven los frutos de algunos de estos esfuerzos (179); pero dada la complejidad del arte y la falta de modelos tradicionales en que apoyarse, se percibe aún cierta desorientación entre sus cultivadores.

Puno

Ayacucho fue el centro del alabastro tallado para uso urbano de tradición virreinal. Arte religioso, suntuario y costumbrista hecho por artesanos mestizos en una pequeña ciudad de provincias, su carácter es diametralmente opuesto a lo que fue y es hasta hoy la producción de Puno y de su campesinado indígena. La *piedra de Lago*, el alabastro puneño, es igualmente atractivo y bello como el de Huamanga, aunque algo más duro. Fue usado en tiempos virreinales en forma de lajas delgadas, en vez de vidrio, para cu-

▼ 179. Músicos campesinos. Alabastro. Epoca actual. Ayacucho.

▶ 180. *Illa* en forma de toro. Alabastro. Siglo XX. Puno.

▶ 181. *Illa* en forma de una llama con crfa. Alabastro. Siglo XX. Puno.



brir los altos ventanales de las iglesias, cuya luz se convierte a su paso por la piedra en un torrente de color ámbar, que evoca los reflejos dorados de las iglesias cubiertas de mosaicos de Rávena o de las oscuras capillas románicas que usan el mismo sistema.

Pero Puno ocupa un lugar destacado en las artes de la cantería debido a la remota tradición, que se conserva imperturbada hasta nuestros días, de pequeños amuletos labrados en piedra por el campesinado indígena. Todo da a entender que esa vigorosa producción artística es una supervivencia de costumbres de tiempos Prehispánicos asociada a prácticas mágicas. El día que se emprendan estudios sistemáticos de esos objetos notables, se comprobará, sin duda, su larga trayectoria vinculada a otras formas artísticas en cerámica, metalurgia, textilera o lapidarias de las civilizaciones nativas. Cuál fue el destino de las artes campesinas durante el Virreinato no es aún muy claro. Tejidos, objetos utilitarios, nunca fueron interrumpidos en su manufactura indígena. Pero estos pequeños amuletos de alabastro, sin duda, fueron perseguidos y prohibidos por la iglesia. Si existieron, tuvieron un *status* clandestino, una situación de marginalidad que correspondería a una virtual hibernación artística. Como en todas las demás expresiones, fue el siglo XIX y la momentánea disolución institucional de la República emergente, lo que permitió la explosión creativa de las numerosas formas líticas originadas en el campesinado.

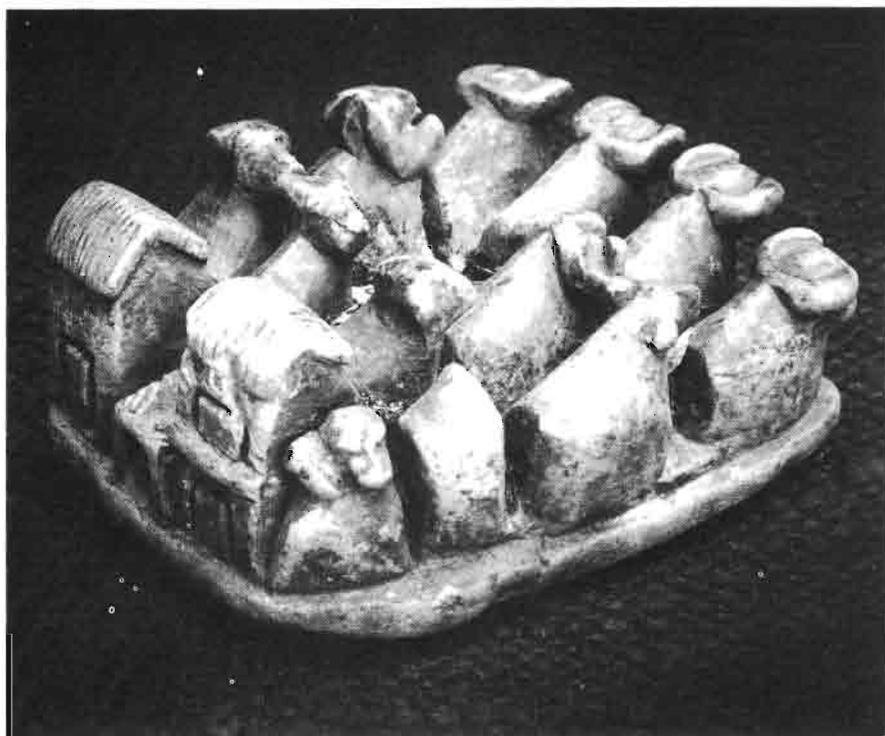
La contemplación de los cientos de pequeños amuletos en piedra que se ven en las ferias, sugiere que muchos de entre ellos no son obras de talladores profesionales sino que provienen de una expresión comunitaria, no especializada, cuyo carácter corresponde al sentido profundo de la naturaleza de la *illa*. O sea, de un objeto mágico que debe sus poderes a la extrañeza y a la belleza espontánea de la forma natural hallada por un individuo privilegiado. La intervención de la mano del hombre se limita a una mínima acentuación de rasgos ya inherentes en el objeto (180, 181). La *illa* es una revelación, el descubrimiento de poderes sobrenaturales que se hacen presentes espontáneamente en la piedra por la similitud que adopta ésta con una forma biológica: un animal, un hato, una hembra preñada. No es obra humana. La *illa* anticipa al arte moderno en el uso para fines artísticos del azar. Y tiene sus antecedentes precolombinos bien conocidos en el poder mágico que se atribuía, por ejemplo, a las piedras bezoares de ciertos animales. Las piedras, hijas de las montañas, son para el hombre andino (como para todos los pueblos adoradores de piedras, aerolitos, menhires, pirámides, obeliscos, y de la piedra simbólica del apóstol Pedro) objetos sagrados, que a veces no toman sino la forma elemental y pura de una *apacheta* y otras veces se elaboran al extremo de complejidad del barroquismo de una piedra de Saihuite.

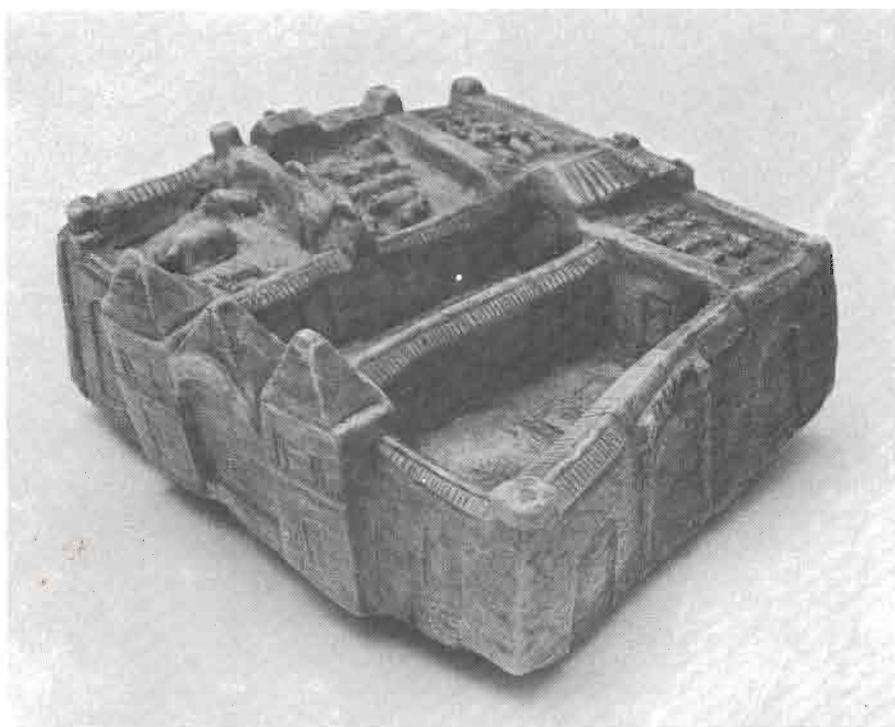
Otras formas, en cambio, como las llamadas *chacras* y *mesas*, corresponden a una hechura más intencional y elaborada. Su aspecto indica que son obras de artífices especializados, quienes ocasionalmente producen objetos fuera de serie de notable belleza plástica. Piénsese, por ejemplo, en la miste-



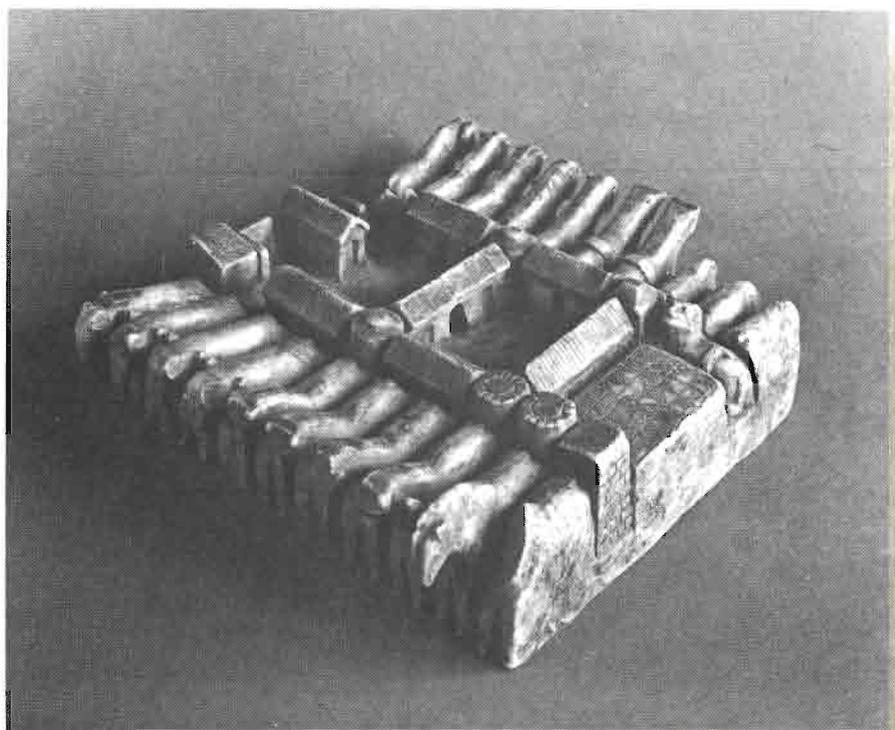
riosa *chacra* con el pórtico flanqueado por dos torres y un volumen de gran castillo medieval, dividida en el interior por una calle angosta y con sus patios rebosantes de ganado (186); o aquella otra con grandes toros en formación que parecen cadenas de montañas amenazadoras y con dos chozas más pequeñas que los propios animales (182). La forma más común es la que agrupa a los animales en el exterior en hileras cerradas, como si protegerían al rancho de estructura rectangular que se encuentra al centro (185). Sólidas, geométricas, perfectas en su concepción ordenadora del cosmos, las *chacras* son objetos simbólicos que traducen ante las fuerzas motrices del universo y para la ceremonia del *pago* a la Pacchamama, el mundo cerrado del bien comunal: las casas, los rebaños, la tierra, la realidad toda del mundo pastoril y rural.

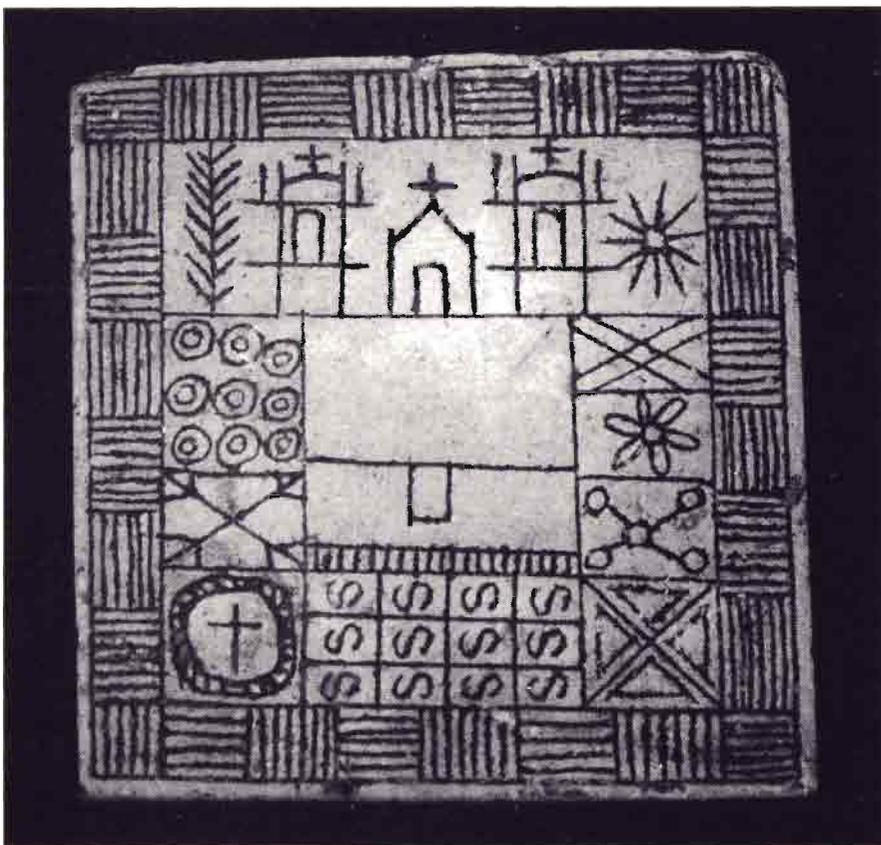
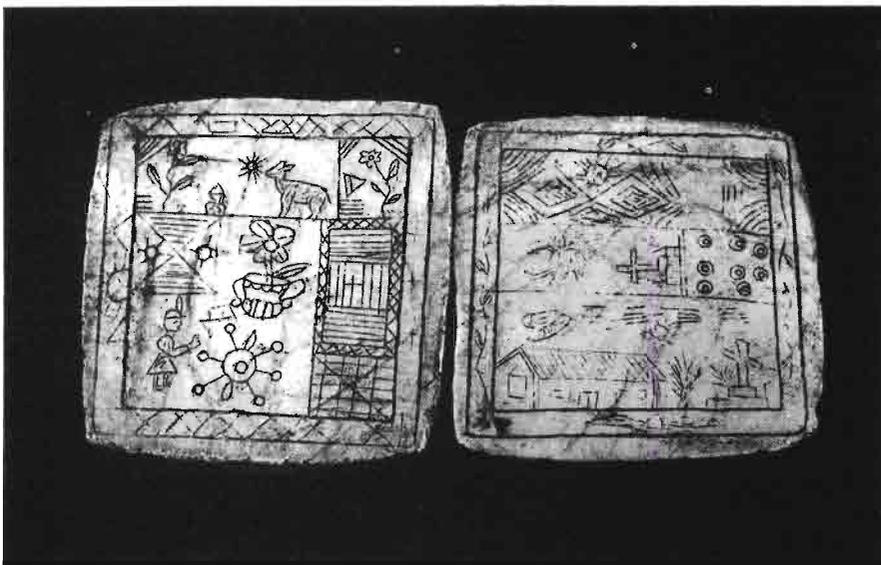
Ese mundo, hijo del esfuerzo del hombre, es el producto de su mano infatigable, creadora, civilizadora en su labor diaria, cultivadora de la tierra, domesticadora de fieras, protectora del ganado generoso; verdadera fuerza propulsora del destino humano, la mano merece la veneración y su ofrecimiento ritual a los dioses. Así lo comprendieron los sabios artistas campesinos que han creado algunas esculturas de excepcional belleza y profundo significado con ese tema: la mano que contiene todos los bienes de la chacra en su palma (184); la mano entrecerrada de donde emerge la forma misteriosa del carnero de largos cuernos retorcidos (189).





- ◀ 182. *Chacra*. Alabastro. Siglo XX. Puno.
- ◀ 183. *Mesa* con diseño de Cristo crucificado. Alabastro inciso. Siglo XIX. Puno. La imagen ha sido traducida al lenguaje geométrico de los símbolos mágicos.
- ◀ 184. *Mano chacra*. Alabastro. Siglo XX. Puno. Esta escultura sugiere que el destino de la obra del hombre (el ganado, la casa, las plantaciones) está en su mano. El dibujo inciso representa un toro, una llama y una mujer que levanta un *kero* con chicha para brindar por la fertilidad del ganado.
- ▶ 185. *Chacra*. Alabastro. Siglo XX. Puno. Síntesis simbólica y ordenada de los bienes campestres, utilizada para evocar a la *chacra* en los ritos propiciatorios.
- ▶ 186. *Chacra*. Alabastro. Siglo XX. Puno.





Chacras e illas son esculturas en bulto. Las *mesas* son verdaderas *quilcas*, piedras grabadas con diseños mágicos que encierran en sus trazos herméticos los secretos de la vida y de la muerte, del mundo de arriba y de abajo, de la iglesia y de la hacienda, del amor y de la fortuna (187, 188). El destino de la existencia humana encerrado en líneas misteriosas de perfecta geometría y rodeado por un recuadro de rayas alternadas que delimita y define el cosmos. Son confeccionadas para uso exclusivo del *pago*, el único que sabe leerlas y aplicar su fuerza escondida a los fines requeridos. A veces el trazo no es el laberinto pictográfico del cosmos, sino la imagen del Crucificado, reducida a su esencial geometría piramidal de líneas rectas y asociado quién sabe a qué concepto sincrético (183, 42).

Todas estas obras, bellas en el arcano de sus proyecciones simbólicas, poseen el carácter secreto de la magia y comparten las dimensiones esotéricas del amuleto. Con excepción de algunas *chacras* más grandes, es un género artístico que cabe en la palma de la mano y en el bolsillo. El vigor y la monumentalidad que pueden poseer no está en su tamaño. La mejor manera de apreciarlas es en la proyección magnificada de una buena fotografía. Esa es tal vez su debilidad como obra de arte... y su salvación momentánea de caer aún más en el circuito masivo del comercio artesanal.

◀ 187. *Mesa*. Alabastro inciso. Siglo XX. Puno.

◀ 188. *Mesa*. Alabastro inciso. Siglo XX. Puno. El misterio de los trazos mágicos y del ordenamiento simbólico de la realidad según las coordenadas de lo sobrenatural.

▶ 189. Mano con carnero. Alabastro. Siglo XX. Puno. La mano creativa del hombre parece alumbrar un carnero.



LA PINTURA POPULAR

**SEGUNDA PARTE
CAPITULO 5**



La pintura está muy lejos de ser una expresión artística preferida por las clases populares o campesinas. Otorgarle una importancia desmedida a los raros casos en que se presentan tales obras es una típica exageración de los medios intelectuales de la ciudad. Es cierto que el interés por la pintura proviene de antecedentes ilustres: del Renacimiento y en gran parte del arte holandés del siglo XVII. Fue en el ambiente burgués y protestante de los Países Bajos, donde se desarrolló la costumbre de apreciar a la pintura como un medio de exaltación estética en los interiores domésticos. En ese ámbito crecieron los géneros que hasta hoy, después de todas las peripecias del arte contemporáneo, se consideran como los prototipos pictóricos: el paisaje, el bodegón, el vaso de flores o el retrato burgués. Todas aquéllas son formas artísticas cargadas de implicaciones intelectuales, motivadas por una actitud contemplativa frente a la naturaleza (que los campesinos nunca comparten), y estructuradas según un sistema racional y geométrico de representar el espacio. Para el campesino, en cambio, el lenguaje de la pintura es un complemento o un objeto de uso: una obra de contenido mágico, una modalidad de pictografía conmemorativa o demostrativa, pero nunca un motivo de mera contemplación estética. El arte popular se expresa con mayor frecuencia y más holgura en otras formas que incluyen el relieve, el volumen o la elaboración del color en superficies planas, como en la textilería.

En este sentido, no se van a tratar muy en detalle en este libro a las expresiones pictóricas. Primeramente, como se ha indicado, porque no son características del campo y de la provincia. Y segundo, por la razón opuesta de que el material que habría que cubrir para describir la pintura popular del ámbito metropolitano es demasiado voluminoso y requeriría, más que unas cuantas páginas en esta obra, que se le dedicara un volumen íntegro. La nuestra es una civilización de la imagen y en todos los niveles de la ciudad moderna se producen variantes pictóricas y gráficas, algunas de gran interés. Desde las acuarelas y estampas costumbristas o los grabados con caricaturas políticas del siglo pasado, hasta los *grafitti* de las paredes y las historietas y *chistes* actuales, pasando por los anuncios de tiendas de ejecución artesanal (190), los paisajes decorativos de los restaurantes o *jardines* tradicionales, las insignias y decorados de camiones y omnibuses o los panfletos y afiches políticos, se trata de un mundo gráfico vasto e inexplorado, del cual no podríamos ni trazar los contornos más someros en estas páginas. De manera que nos vamos a limitar a la mención de los antecedentes virreinales y a señalar las expresiones más notables del ámbito rural y de los estratos populares de las ciudades provincianas, haciendo referencia al fenómeno capitalino tan sólo como antecedente de lo que sucederá en el interior del país.

Como ya lo señalamos en relación a los otros géneros, el siglo XVIII presenció una doble transformación en el arte colonial. Primero, la incorporación de escenas costumbristas en el arte religioso cuzqueño, como parte de la extensión del culto y sus motivaciones a niveles más populares.

◀ 190. Anuncio de frutería. Pintura al óleo por Mario Billombi. Epoca actual. Lima.



Las pinturas de iglesia aceptaron en su contexto verdaderas escenas descriptivas con campesinos indios y escenarios naturales (198). Esa tendencia, que no rebasó un cierto límite en el arte cuzqueño, fue bien recibida y amplificada en lugares más alejados donde la situación de los talleres pictóricos y del público era mucho más provinciana. Se dan en esas localidades obras de artistas lugareños quienes, puestos entre su falta de recursos técnicos y su deseo de expresión, inventaron osadamente un sistema plano y estilizado de figuración que anticipó la pintura campesina sobre yeso del siglo XIX, aunque sin asumir el estricto principio de frontalidad de aquellas obras. Las puertas de un retablo que narran los milagros de una advocación de la Virgen, hoy perdida, son un ejemplo excepcional y tienen el interés aun más valioso de estar fechadas en 1760. (Dice la inscripción debajo de los ángeles músicos: «*Sptieme, 16 de 176 a.*») (191, 192).

Por otro lado, desde el segundo tercio del siglo se desarrolló en el Cuzco un arte suntuario en el cual intervino la pintura para decorar biombos, muebles, baúles o instrumentos musicales, y donde el arte pictórico se libe-

ró por primera vez totalmente de la temática religiosa. En esas obras son comunes las escenas de la mitología clásica (los dioses con sus atributos, Diana y Acteón), los temas del Antiguo Testamento como pretexto para escenas galantes (Sansón y Dalila, David y Betsabé), ilustraciones de cuentos o leyendas (como un hermoso baúl pintado) (193), o el motivo preferido de la cacería (194).

Aún cabe señalar que al lado de estos géneros artísticos hechos para la sociedad dominante, se debe recordar el complejo considerable de objetos suntuarios de la nobleza inca. Hasta 1782 esta *élite* mimada, pero excluida del poder (J. Rowe, 1954), pudo mantener un arte mandado hacer especialmente para decorar sus viviendas. Hay ejemplos conocidos de muebles taraceados, cerámica vidriada, textilera, pinturas con retratos de Incas, Ñustas y personajes de la nobleza, y finalmente pertenecen a ese grupo los numerosos keros policromados. Las escenas pintadas sobre los vasos de madera de esa época corresponden al «estilo libre» de la clasificación de J. Rowe (1961). Una forma de representación gráfica que plasma los grandes temas del pensamiento y la leyenda histórica Inca en un estilo de origen occidental, pero simplificado por las restricciones de la técnica de aplicar resinas de color plano en relieves vaciados (*champlevé*) y por la propia tradición formal de los keros. Las escenas representadas, a veces de notable contenido descriptivo (195), están figuradas con respeto por la ley de frontalidad y una total aceptación de las limitaciones del plano curvo del recipiente. Nunca hay una sugerencia de profundidad, aunque a veces, como en el caso aquí reproducido, pueda usarse más de un registro horizontal. Los espacios en blanco, en esta etapa de la evolución de los keros, están totalmente recubiertos con simples ornamentos de relleno. A pesar de esos rasgos, los keros no son, sin embargo, una forma propiamente popular.

◀ 191/192. Milagros de la Virgen y ángeles músicos. Puertas de un trípico. Oleo sobre madera. 1760. Sierra Sur.

▶ 193. Escena cortesana satírica representada por enanos. Pintura que decora un baúl de cuero. Siglo XVIII. Ayacucho.

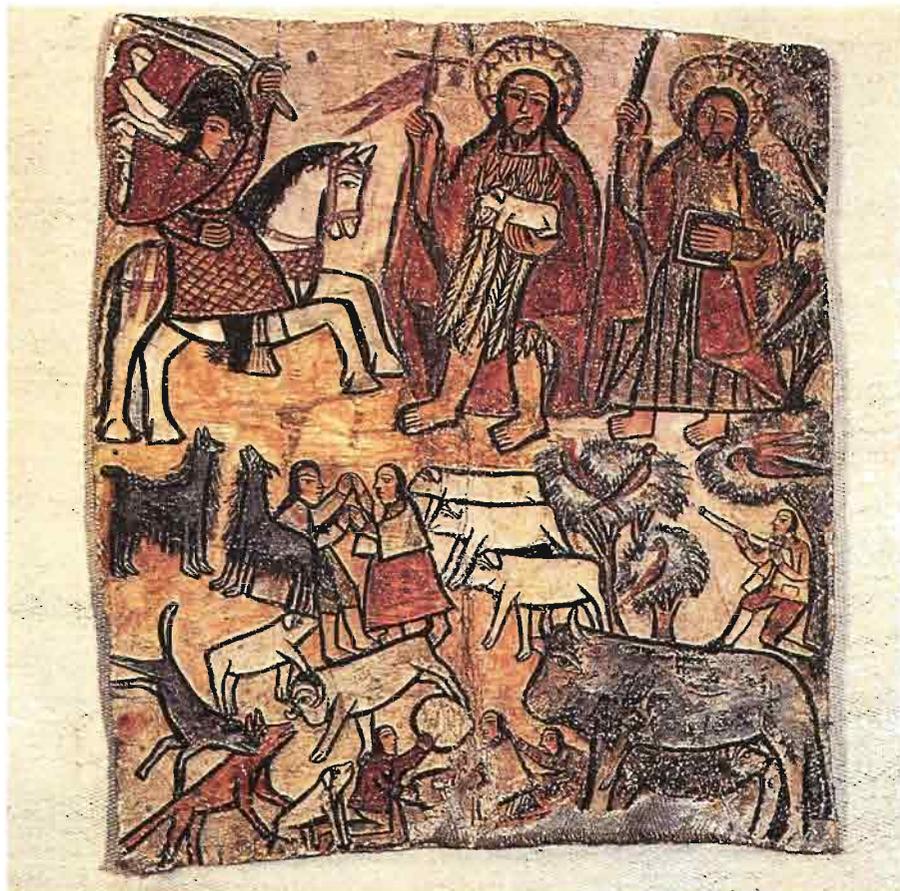
▼ 194. Cacería. Pintura decorativa de un mueble. Siglo XIX.





Fuera de la nobleza inca, no fueron asumidos en su aspecto ornamentado por ningún grupo campesino o urbano. Cuando después de 1782 fueron prohibidos la lectura de Garcilaso, la vestimenta típica y los objetos incas en la ciudad, su uso considerablemente simplificado pasó al campesinado indígena y fueron despojados de toda decoración gráfica pintada. Como última metamorfosis en el ámbito citadino, asumieron una decoración pictórica más libre, pero siempre plana, en un kero en forma de copa decorado con una alegoría de la Independencia. En la escena pintada destaca un gran sol estilizado debajo del cual figura el General San Martín pisando a un soldado español caído. Todo hace sospechar que también la familia de clase media propietaria de este objeto era descendiente de la nobleza inca y que dio expresión en la escena representada a su satisfacción por la caída, largamente esperada, del poderío español (27).

No cabe duda que la excepción más significativa al desinterés del campesinado por la pintura se encuentra en las obras al temple sobre sarga enyesada que fueron cultivadas en la región rural del sur andino a lo largo del siglo pasado (14, 196). Su gran semejanza con las *cajas sanmarcos* en lo que se refiere a la disposición de las figuras en dos o tres niveles, en concordancia con la cosmología quechua, y la propia iconografía empleada (santos patrones de los animales domésticos y silvestres), permiten deducir que su función, muy lejos de ser la de imágenes de piedad hechas para decorar un rincón de la vivienda campesina, era, como la de los propios *retablos*, una función mágica (la misma pintura es considerada como una *huaca*) y su uso probablemente estuvo limitado a algunos individuos privilegiados que sabían cómo emplearla para invocar las fuerzas sobrenaturales. De lo que no hay duda es que estas obras, hermosas en su rústica rotundidad, corresponden muy exacta-



mente a los requerimientos artísticos de la población campesina nativa, como lo señaló claramente el malogrado antropólogo Emilio Mendizábal Losack, el primer estudioso que identificó correctamente estas obras en la detallada monografía que escribió acerca de los *sanmarcos* ayacuchanos. La obra de Mendizábal fue escrita entre 1957 y 1959 (publicada en 1964) cuando las pinturas recién empezaban a difundirse entre algunos coleccionistas limeños, y en ella ya indicó que éstas provenían, como hoy se ha confirmado, de las provincias meridionales del departamento del Cuzco, en zonas colindantes con Puno y Arequipa (Canas, Espinar). En la década siguiente los lienzos campesinos recibieron amplia difusión entre el gran público al ser incluidos en tres exposiciones acompañadas por sus respectivos catálogos impresos e ilustrados, en el Museo de Arte de Lima (1965, 1968) y en el Museo de Arte y de Historia (Universidad de San Marcos, 1970) (F. Stastny). En el Museo Sanmarquino algunas de aquellas piezas están expuestas permanentemente, identificadas en su posición histórica: o sea, como obras de arte campesino

del siglo pasado derivadas de los epígonos de la pintura cuzqueña y como antecedentes directos de algunas formas del arte popular actual. Recientemente esas mismas obras han merecido un valioso ensayo de Pablo Macera en que se aclara la historia social del arte andino en esa etapa.

El estilo de los lienzos campesinos deriva, a la vez, del muralismo desarrollado durante la Colonia en las iglesias de la región, así como de la fuente más diversificada de la pintura cuzqueña sobre caballete. De los murales provienen los factores técnicos de la pintura al temple y del trazo simplificado de las figuras contorneadas en negro. Mientras que otras tendencias latentes en el género mural, fueron reforzadas en esas obras por el proceso de *primitivización* característico de los núcleos campesinos lejanos. Es lo que sucedió con el respeto de los artistas rurales por el plano, en cuanto a una virtual prohibición de sobreponer una figura sobre otra (salvo cuando se trata de grupos unitarios: la yunta de bueyes, la vaca con la lechera y el becerro, etc.), sin que se llegue sin embargo a una eliminación total del espacio figurado. El nivel inferior, demarcado por lo común por una línea de horizonte para separarlo del mundo celeste, está tratado como un espacio en profundidad, ambiguo en su extensión, con imágenes más voluminosas en el primer plano. Interfiere ocasionalmente con ese sistema, otro simultáneo que es típico de las artes *conceptuales*, y que consiste en señalar la importancia de lo representado por las dimensiones mayores o menores de las figuras.

El esquema iconográfico procede casi íntegramente de la pintura cuzqueña. Santiago, San Juan Bautista, San Isidro y todos los demás santos representados derivan, sin transición, de los modelos cuzqueños habituales, aunque sus contornos se vuelvan cada vez más geometrizados y simétricos, cada vez más encuadrados en fórmulas sencillas de ser captadas en una lectura en superficie.

En lo que se refiere al mundo pastoril, de encanto innegable, éste también fue inventado en una primera etapa en un estilo más *culto* en los talleres del Cuzco. Las escenas descriptivas de las pinturas religiosas del último tercio del siglo XVIII incluían no sólo representaciones de la alta sociedad, sino también figuras de campesinos indígenas. Un buen ejemplo es el *San Eligio* (197) del Museo del Cuzco. La mitad izquierda del lienzo muestra un paisaje con personajes elegantemente vestidos, pero el primer plano está ocupado por una escena rural (198), inspirada sin duda en el espíritu de la vuelta a la naturaleza de Rousseau: un indio conduce una yunta de bueyes, su mujer, sentada en el suelo, teje en el característico telar de cintura, un niño juega con otra mujer —figuras parecidas a las que se verán con tanta frecuencia en las pinturas campesinas posteriores.

Algunas décadas más tarde, se ejecutaron en los talleres cuzqueños las primeras obras encomendadas especialmente para consumo campesino. Se conoce al menos un caso pintado al óleo en torno a 1800-1830, donde por primera vez están dados todos los elementos de la pintura pastoril en el lenguaje de un artista de la ciudad (199). Ese y otros lienzos parecidos

◀ 195. *Kero* con escena de «berranza». Pintura a la resina sobre madera. Siglo XVIII. Cuzco. Se llama «berranza» en la Sierra del Perú a la ceremonia ritual durante la cual el ganado es marcado con un fierro candente.

◀ 196. Escena de la vida pastoril y santos protectores. Pintura al temple sobre tela. Siglo XIX. Cuzco. Un zorro intruso es atacado por un perro, los pastores retozan en torno a los recipientes llenos de leche y una pareja baila cerca de dos llamas; un cazador apunta a las aves posadas en un árbol. Actos y situaciones simbólicas del mundo campestre que son protegidos por la presencia de los dioses-santos: Santiago-Illapa, San Juan Bautista y Sanmarcos.

▶ 197. *San Eligio*. Oleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Cuzco.

▶ 198. Una familia de campesinos indios. Pormenor de la figura 197. En el primer plano y simbólicamente en la base del mundo cortesano que circunda a San Eligio, el pintor ha representado el ámbito campesino: una yunta de bueyes, una mujer tejiendo con el telar de cintura tradicional, las cabañas y el corral.



acentuaron el nivel simbólico de las imágenes, desvistiéndolas progresivamente de gran parte del código de figuración mimética occidental.

La obra a que nos referimos es de excepcional interés porque señala cómo un artista cuzqueño, intrigado por la demanda que se le hizo, buscó la manera de unir en una composición elementos iconográficos para él tan dispares. Para ello recurrió al sistema que le era familiar de pintar varios temas sobre un mismo lienzo —como si posteriormente fueran a ser recortados para ser vendidos separadamente. A la derecha, representó a Santiago a caballo. En el mismo campo debió pintar a San Juan Bautista, de modo que lo representó más pequeño, como una aparición en el cielo y con un hato de ovejas, de cuya protección se ocupa, aglomerado debajo suyo en la tierra. En el lado izquierdo, satisfizo el pedido que se le hizo de representar vacas siendo ordeñadas con sus becerros y un lechero vertiendo el líquido en grandes recipientes. Esa parte, que es la más interesante del lienzo, posee la rotundidad y la osadía de la obra de un artista que está descubriendo un nuevo lenguaje. Las ordeñadoras al pie de las vacas están diseñadas con el vigor y la convicción de un hallazgo; pero su forma, demasiado implícita en lo que oculta, no pudo ser copiada literamente en el ámbito campesino sin agregársele el rostro en perfil para hacerlas más comprensibles. Finalmente, los cuatro santos (entre los cuales figura San Antonio como en las *cajas* de los arrieros ayacuchanos) fueron pintados por pares en lo alto sobre fondos separados, una vez más como si se tratara de lienzos más pequeños para ser recortados.

Esta obra representa, pues, el eslabón perdido que une a la pintura campesina con la tradición de los talleres cuzqueños. Los demás elementos que suelen aparecer en los lienzos rurales también provienen de diversos contextos de la pintura urbana: el cazador deriva de San Eustaquio o del Hijo Pródigo, las ovejas han sido extraídas de la Divina Pastora (muchas veces conservan aún las rosas en la boca), la yunta de bueyes, de San Isidro, y así sucesivamente.

A pesar de que el estudio minucioso de Mendizábal acerca del significado mágico-religioso de las cajas *sanmarcos* explica en gran medida el uso que se da a esos objetos, y que muchas de sus conclusiones se refieren claramente también a las pinturas campesinas, todavía está por hacerse un estudio detenido de la *iconología* de estas últimas obras. Mendizábal fue el primero en observar, por ejemplo, que las fechas que corresponden a las fiestas de los santos representados no coinciden con el calendario de las festividades agrícolas-ganaderas, demostrándose así el significado pagano sincrético de los *sanmarcos* y de las pinturas campesinas de las cuales aquéllos derivaron, algo que ha sido repetido posteriormente por otros autores. No obstante, el panorama trazado por el malogrado estudioso necesita ser confirmado de una manera más amplia. ¿Qué significa, por ejemplo, esa permutación disyuntiva entre los atributos y los patrocinios de San Marcos y San Lucas? Ya hemos señalado cómo el puma y el toro se sustituyen en el folklore oral. Algo semejante sucede en las representaciones plásticas. Pero un



- ▲ 199. Santiago y escena de la vida pastoril. Oleo sobre tela. Ca. 1800. Cuzco. Este lienzo excepcional, representa el eslabón perdido que vincula a la pintura campesina al templo con la escuela cuzqueña colonial. Aquí están representados por primera vez con una espontaneidad notable los temas pastoriles encuadrados por los santos protectores.

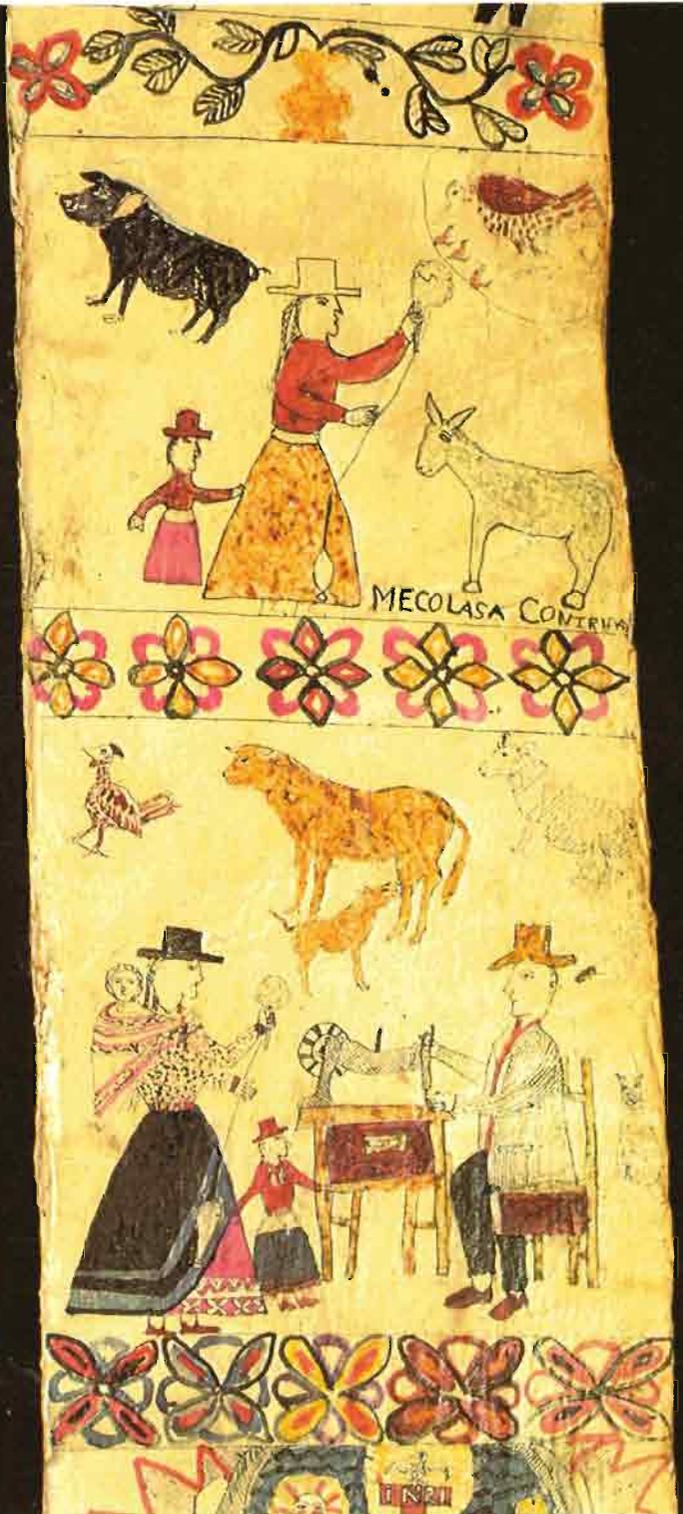
- 200. La Ascensión de Cristo y dedicatoria de la tabla a don Feliciano Chacón, y a su esposa doña Victoriana Baldión. Pintura sobre viga de madera. 1967. Sarhua, Ayacucho.

- 201. Miembros de la familia Yancce en sus quehaceres cotidianos. Pintura sobre viga de madera. Epoca actual. Sarhua, Ayacucho.

elemento *tabú* interviene en el uso de ambos símbolos y los Evangelistas son representados sin sus atributos (león y toro, respectivamente).

Igualmente será necesario aclarar el sentido simbólico del siempre recurrente combate de los perros (ayudados a veces por un pastor) contra el zorro ladrón de ovejas; o la presencia de las aves asociadas a ciertos motivos fijos; o las disputas lúdicas en torno a los recipientes de leche. Debe recordarse que toda imagen en las artes populares campesinas posee una significación. No es éste un arte anecdótico o descriptivo, como nuestros hábitos visuales nos pueden hacer creer, sino una expresión cargada de símbolos propiciatorios. Y es en ese sentido que debe ser apreciada.

No hace muchos años los antropólogos descubrieron un pueblo en las alturas de Ayacucho que ha vivido aislado del mundo moderno y que conserva, al parecer, valiosos archivos documentales y algunas costumbres inusitadas, que pronto despertaron el interés de coleccionistas y anticuarios. Cuando en ese pueblo, que se llama Sarhua, se concluye la construcción de una casa por el sistema de participación comunal, el compadre obsequia la

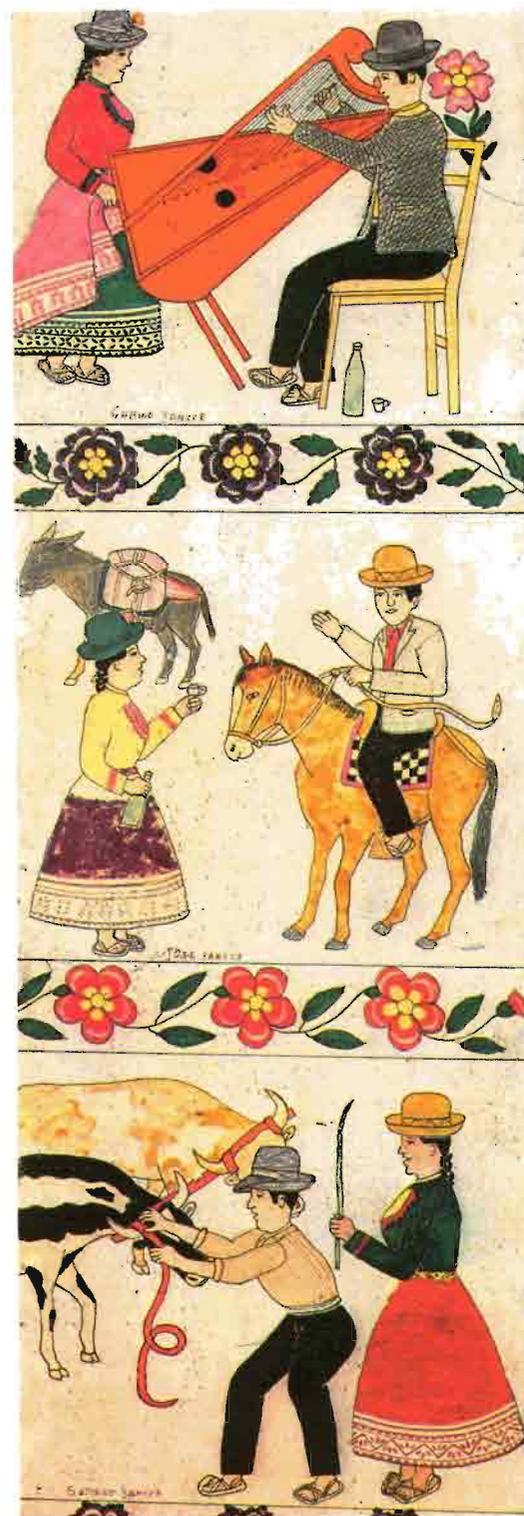


viga matriz que va a sujetar todo el techo. A modo de recuerdo, la viga es inscrita con una dedicatoria firmada por el compadre y dos testigos, y decorada con una secuencia de imágenes que representan, en los extremos, al sol o la luna, en un lado, y a la Virgen o Santos, en el otro (200). Mientras que el espacio intermedio es dividido en una serie de campos rectangulares, donde son pintados los diferentes miembros de la familia en sus tareas habituales.

Por la diversidad de estilos de las vigas que hemos visto y la irregularidad en los trazos, pareciera que las obras son improvisadas por cada donante. Algunas de ellas, por eso, están ejecutadas con verdadero primor y fantasía, como la de la familia Yancce (201), que brilla por su humor alegre, su intención jocosa y por la perfección de la línea continua, muy segura y cerrada de su trazo. Otras transmiten una seriedad grave en su esfuerzo de representación y en su visión severa de la existencia. Pero en todas ellas el mundo representado trasunta la vida del pueblo y las tareas del campo, descritas con inmediatez y en un espacio que, a pesar de los fondos blancos puros, se insinúa con toda claridad en su profundidad. Espacio social, moldeado por las relaciones establecidas por las figuras con el mundo natural y con el ámbito interior de su vida doméstica. Una última observación. Varias de esas vigas han llegado enteras últimamente a Lima. ¿Qué ha sucedido con las casas cuyos techos sujetaban? ¿No hubiera sido más fácil y correcto solicitar que se hicieran vigas nuevas para uso limeño?

En el ámbito urbano, en Lima y en algunas otras ciudades, a raíz de las transformaciones operadas por la Independencia, surgieron varias formas auténticamente populares de expresión, que sólo podremos mencionar muy brevemente. El interés por la realidad social y natural peruana dio lugar a muchas obras costumbristas. El género fue alimentado especialmente por los artistas viajeros europeos, pero encontró en Lima un representante excepcional, el acuarelista Pancho Fierro (1810-1879). Este pintó cientos de láminas animadas por su visión aguda y un pincel ágil, y en esas hojas sueltas describió y denunció los más variados aspectos de la existencia en todos los niveles sociales de la ciudad. Muy lejos de ser el único, Fierro fue el más destacado de una serie de artistas similares que practicaron la acuarela y a veces el grabado.

Aun antes que Francisco Fierro, otro mulato, José Gil de Castro (1785-1841), cultivó el retrato con dedicación de cartógrafo y logró gracias a esa extraña combinación una calidad transparente y tan irreal en su exactitud mimética, que sus lienzos son algunas de las obras más cautivantes producidas en el Continente. Su estilo es provinciano más que popular, pero en algunas de sus obras, como el *Mártir Olaya*, se aproxima al género que nos ocupa, y con toda certeza fue el modelo usado por muchos otros artistas francamente populares. El retrato pintado se convirtió en una necesidad, un deseo igualatorio, democrático, un nuevo lujo accesible a la pequeña clase media provinciana desde mediados del siglo pasado. El género, practicado a veces por artistas itinerantes, dio lugar a obras excepciona-







les en muchos lugares del país. Fieles en la apariencia, apretados en el diseño, parcos en el color, esos retratos de personajes respetables poseen ocasionalmente destellos líricos que, como en un bodegón de Chardin, radican en la misma falta de vuelo de su tratamiento. El género debió llegar a su fin alrededor de 1880-1900, cuando la fotografía empezó a atraer a las multitudes de la clase media. La última etapa, si se quiere, del retrato provinciano fue (y aun es en ciertos lugares) la fotografía coloreada a mano y enmarcada en aparatosos marcos ovalados.

Pancho Fierro fue pintor de carteles, de anuncios y de murales decorativos. Nada de esa parte de su producción se conserva. Pero muchos artistas contemporáneos y posteriores cultivaron aquellos géneros. La pintura ornamental en muros o lienzos de casas y jardines, tiendas y restaurantes al aire libre (los tradicionales *jardines*) o ubicados en lugares campestres, se practica ininterrumpidamente hasta nuestros días. Paisajes estereotipados, escenas pintorescas y descriptivas o bodegones y motivos relacionados a la especialidad del local, son la temática habitual. Un ejemplar de excepción es el *Concierto Galante* (202) que decoró la Casa Yábar del Cuzco. Vinculadas a esas obras están las divisas o anuncios de casas comerciales, cuyo antecesor más ilustre es el célebre lienzo de Watteau para la tienda de antigüedades de Gersain (1720). En torno a los epígonos de la escuela cuzqueña se desarrolló una tradición en la especialidad. Su más antiguo y notable ejemplar conocido es el aviso del *Taller de Talabartería de Mariano Peña* (Museo Nacional de la Cultura) (203). No sólo es una obra maestra de mesura y elegancia, sino que posee una composición simétrica que se ilumina a ambos lados con hermosos paisajes. El de la derecha renueva la tradición cuzqueña de los «paisajes de Flandes» con un toque de realismo en las montañas ne-

◀ 202. Concierto galante. Pintura mural que decoró la Casa Yábar. Siglo XIX. Cuzco.

▲ 203. Divisa de la Talabartería de Mariano Peña. Oleo sobre tela. Siglo XIX. Ayacucho.

vadas; pero el otro revela con toda claridad la procedencia ayacuchana de la obra en la característica perspectiva arquitectónica. Huamanga fue por excelencia la ciudad de la talabartería. Un artista *naif* del presente siglo en Cajamarca, Mario Urteaga, recuerda por la seguridad de su composición y la calidad de su trazo a la divisa de Mariano Peña.

Ya en tiempos actuales, en el Cuzco, Alejandro Villalobos, que se califica de pendonero, ha dejado numerosas divisas de chicherías, de tiendas y otras obras de circunstancias de vivaz colorido y diseño desenvuelto (204). Hoy siguen sus pasos su hija Luisa y su nieto Juan. También continúa una tradición artística familiar Pablo Mendívil, quien en el taller de su padre Hilario, aprendió a pintar grandes tocuyos con las representaciones de la *Procesión del Corpus* y el abigarrado contorno social en que ésta se desenvuelve (205).

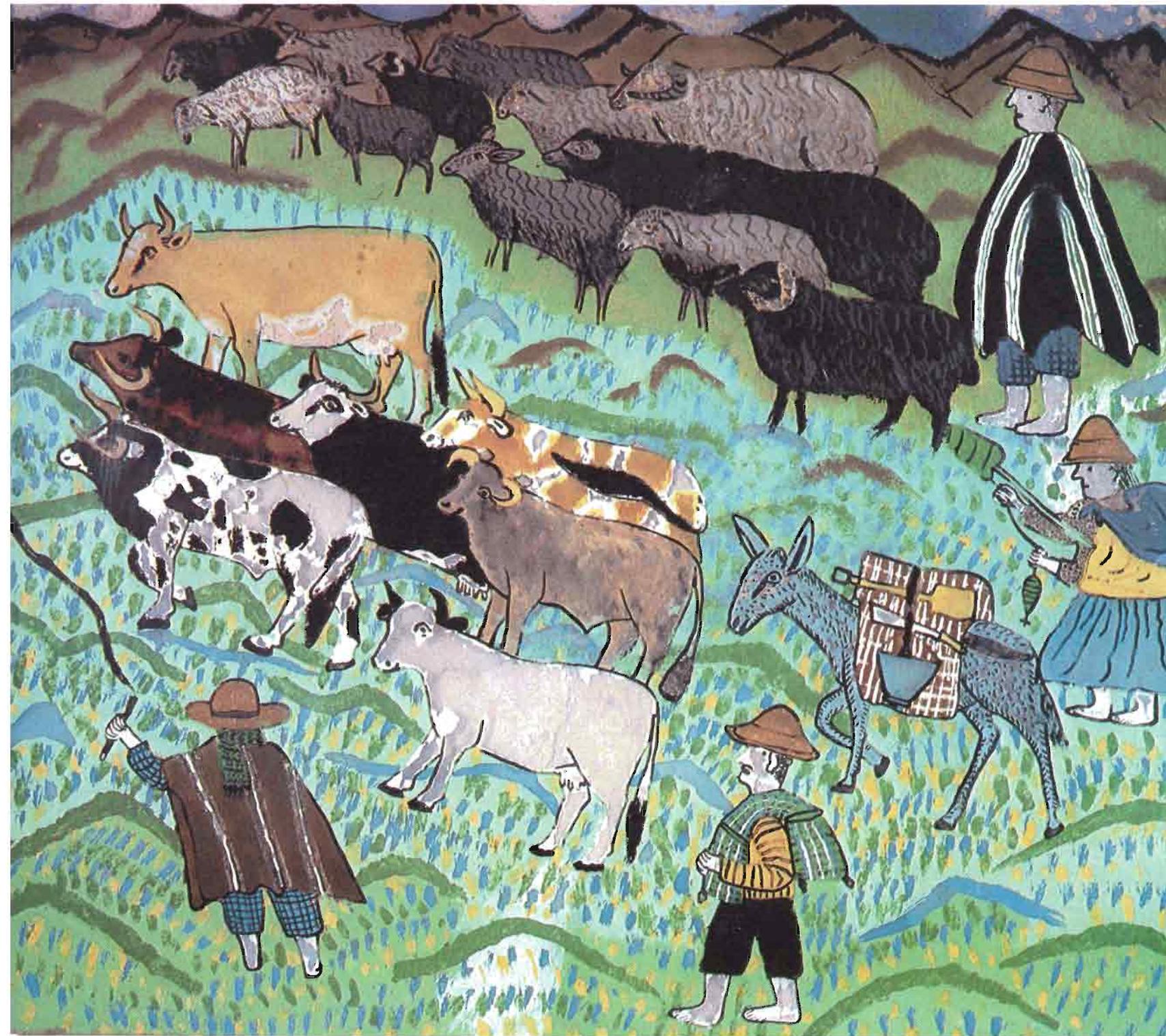
Esas obras cuzqueñas están hechas con alegría, pero sin perder de vista el gusto del cliente que las va a adquirir. Muy distinta es la hermosa pintura anónima sobre vidrio procedente de Caraz (206). En la armonía de sus colores y en su composición ingenua aunque grave, que representa al ganado como si navegara en las olas verdes de las colinas, esta pintura responde con total espontaneidad a la belleza y a la grandiosidad del contorno andino que circunda a los pastores en su lento progreso por el camino.

▼204. Divisa de la Picantería Samblenita. Pintura sobre hojalata por Alejandro Villalobos. Siglo XX. Cuzco.

▼205. Escena de la Procesión del Corpus. Pintura sobre tocuyo por Pablo Mendívil. Epoca actual. Cuzco.

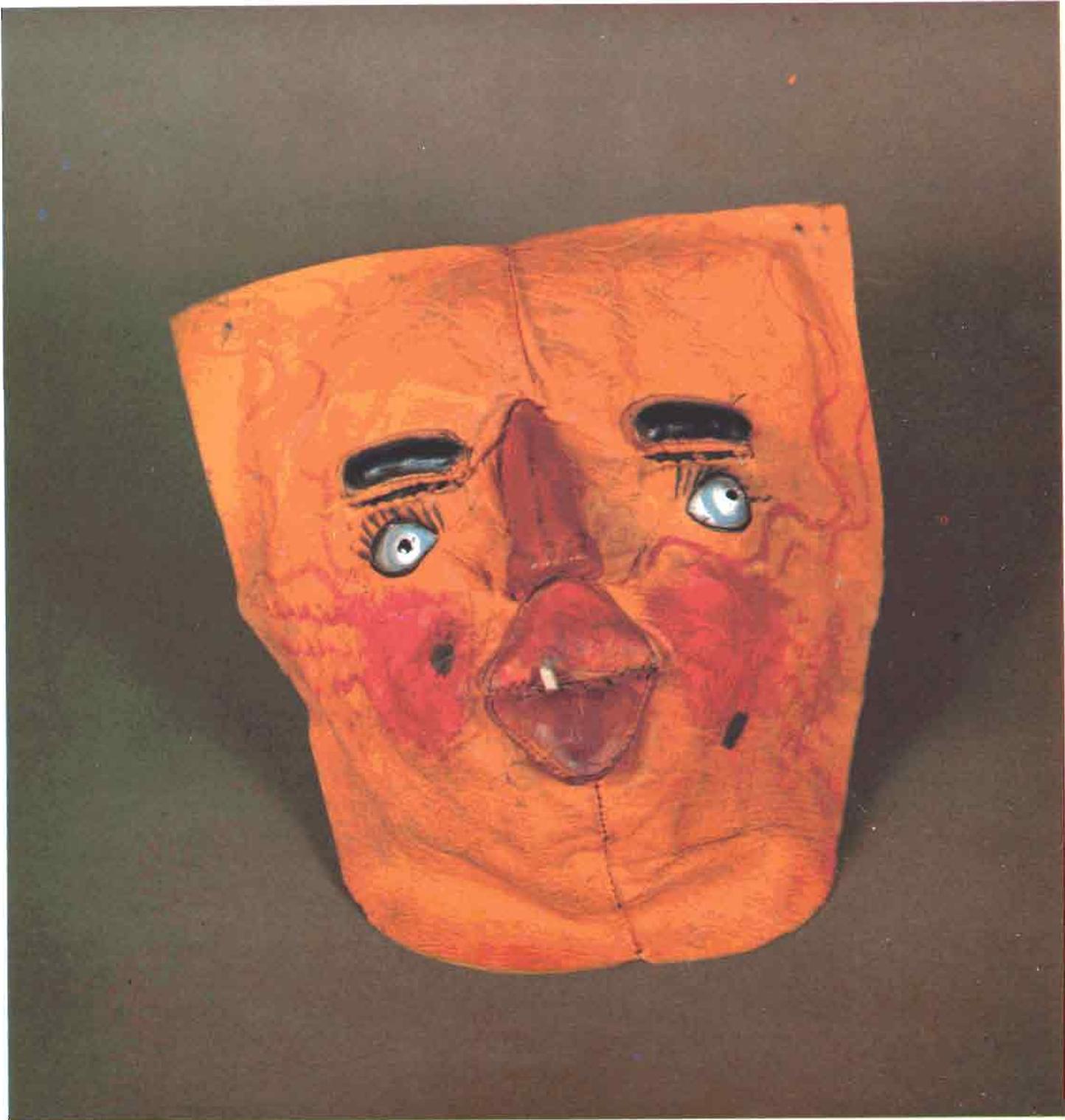
►206. Paisaje andino con ganado. Pintura sobre vidrio. Epoca actual. Caraz, Ancash.





LAS MASCARAS

**SEGUNDA PARTE
CAPITULO 6**



El hombre es un ser múltiple. Lo es como individuo, según revelaciones de la psicología, y como ser social. Su multiplicidad se expresa, en lo colectivo, por el disfraz y por la máscara. En las sociedades míticas esa identidad móvil es más aparente aún que en las sociedades modernas. Por el sistema totémico, por la magia, por las creencias panteístas en los espíritus naturales que crearon al hombre y con quienes éste está en permanente contacto, cada individuo es uno y varios seres, y puede asumir nuevos aspectos por medio de los ritos y de los juegos, por las prácticas mágicas, las danzas y las representaciones figuradas de todo orden. Nada contribuye tanto a facilitar el tránsito de una identidad a otra que la máscara. La máscara sirve a la vez para ocultar y para revelar. Oculta lo obvio, lo cotidiano, lo falso del ser aparente de todos los días; y al hacerlo revela lo invisible, descubre una faceta nueva del ser real, un aspecto del ser social que las apariencias naturales no permiten percibir. En las danzas enmascaradas la sociedad alcanza la plena identificación con las realidades de su ser mítico y el individuo sobrepasa las limitaciones de su contingencia histórica.

La confección de máscaras en el ámbito rural, no es, pues, una actividad librada al azar o al capricho del creador. Las caretas usadas en las danzas campesinas son elaboradas por artesanos profesionales, herederos de antiguas tradiciones transmitidas, por lo común, por línea familiar. Son campesinos cuya labor principal es la agrícola y que dedican tan sólo una parte de su tiempo a la creación de máscaras. Al aprender su profesión, adquieren conocimientos exactos de los sistemas de manufactura para el género de su especialidad, y sobre todo son instruidos en rigurosos esquemas formales que deben ser respetados para producir una máscara reconocible según los prototipos establecidos.

Máscaras talladas en madera, moldeadas en yeso, cocidas en badana (207), confeccionadas en hojalata o más modernamente en malla de alambre, cada una posee especialistas dedicados habitualmente a la elaboración de un solo tipo. Frecuentemente, quienes las hacen son también los mejores bailarines y participantes en las festividades. Es así que algunos mascareros sólo crean para consumo propio; mientras que otros venden sus productos en las ferias regionales y en los mercados o las envían a Lima. En la zona del Mantaro, que es una de las más ricas en variedad de máscaras, se distingue claramente a los mascareros que trabajan en malla de alambre, de los que lo hacen en badana, y a su vez éstos de los talladores en madera. El trato económico que reciben por sus trabajos es muy diferente, y algunas de las especialidades más difíciles de la talla en madera (208) ya se encuentran en riesgo de extinción por el reducido precio que se paga por tales obras.

A primera vista, el mundo abigarrado de las máscaras populares da la impresión de ser un campo de actividad donde la inspiración espontánea, la fantasía desatada, individual o colectiva, hacen suyas las formas más osadas y extravagantes; y donde los creadores folk ejercen su inventiva, libres de toda influencia extraña sin depender de los modelos predominantes del arte de *élite*. No obstante, un examen más detenido revelará en las máscaras

◀ 207. Máscara de Chuto o campesino indio de la danza de La Tunantada. Cuero. Época actual. Jauja.



una situación parecida a la que reina en las demás artes. Por un lado, hay un conjunto de prototipos de procedencia occidental derivados de los niveles sociales más altos, muchos de ellos de origen colonial; y por otro, existe un número considerable de formas autóctonas que probablemente sufrieron poca variación al menos desde los tiempos incaicos.

Durante el Virreinato, una de las actividades de los misioneros se canalizó hacia la creación de bailes que dramatizaran el mensaje cristiano de sus prédicas. Se crearon así ciertas danzas con formas hispánicas dirigidas especialmente a la población nativa con el fin de contribuir a su catequización. Tales son los bailes de *Diablos y Sanmiguelitos* de Pallasca (Ancash) o *La Legión* de La Libertad, ambos dedicados a la exaltación del Arcángel San Miguel, vencedor del demonio, y en los cuales ángeles y diablos portan máscaras adecuadas a su caracterización. Parecido es el caso de ciertas danzas de antiguo origen hispánico que se importaron como parte de la «cultura de conquista» y fueron luego adoptadas por los grupos campesinos, como la de *Los Doce Pares de Francia*, que aún se representan en ciertas regiones.

Como en casos anteriores, es necesario recordar que ninguna incorporación de elementos extraños al nivel campesino es una copia mecánica e indiscriminada; sino que también aquí se trata de modalidades sincréticas, cuyo verdadero significado no es siempre aparente. Aún pueden agregarse al catálogo de estas formas los *Corcovados* de Huamanga, que imitan españoles en vestimenta del siglo XVIII, los *Parlampanes* de la zona de Huaral con máscaras de calabaza (mate) recubiertas con tela, que fingían de «tunantes y bufones», los diversos *Morenos* (Juli, Moquegua) y *Negritos* (Mantaro, Cuzco, Cajamarca) y los *Diablos, Diablitos y Diablicos* de las más variadas regiones: Cajamarca, Lambayeque, Piura, Puno, Ancash.

Más numerosas son, sin embargo, las máscaras de clara inspiración precolombina. Sus nombres son quechuas y lo inusitado de sus formas indica que son supervivencias nativas, transformadas a través de los siglos, sin duda, pero de raíz inca o preinca.

En las modificaciones que sufrieron las danzas y los disfraces asociados a ellas influyó, primeramente, la censura religiosa derivada de la agresiva política de extirpación de idolatrías de la Iglesia católica. En segundo lugar, hubo un tamiz político cuya acción más rígida, después de la conquista inicial, se impuso en el siglo XVIII a raíz de las rebeliones indígenas, y que cubrió los aspectos más variados de la cultura nativa. Tal vez por eso, la gran mayoría de las máscaras y danzas de tiempos prehispánicos conservadas se refieren a animales cuya apariencia es imitada por el bailarín. Es posible que en aquellas formas, las autoridades vieran poco riesgo de contaminación ideológica. Una de las excepciones son los *Huacones*, que se utilizan hasta la fecha en el Valle del Mantaro (aunque en forma occidentalizada de origen disyuntivo) y cuya antigüedad está atestiguada por la descripción de Bernabé Cobo, quien a comienzos del siglo XVII escribió acerca de ellos que «de los bailes más generales y usados que hacían (los nativos), es uno el

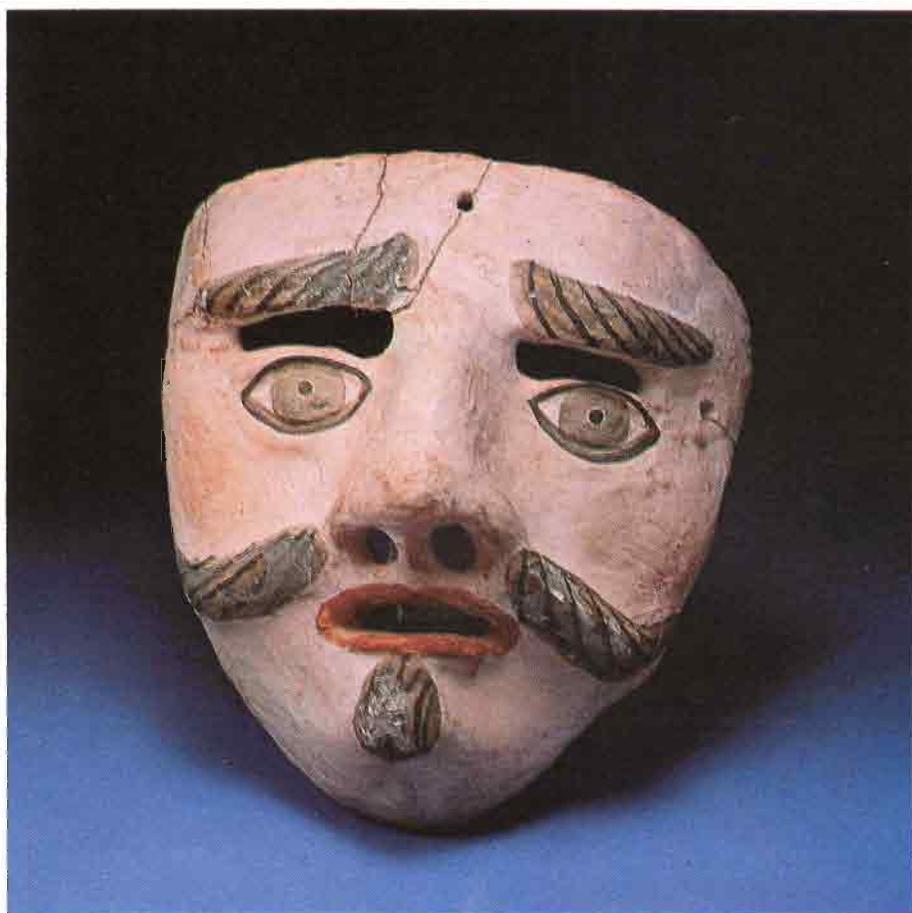




que llaman Guacones...». Otras son los *Auquis* (209) de Junín y Huancavelica, hermosa figuración en cueros enteros y crines de los espíritus misteriosos de las montañas. Igualmente ingresan a esa categoría los *Llameritos* de Juli, que imitan a los conductores de rebaños de auquénidos. Entre las caretas de aves y animales se distinguen el *Cuisbo* (Santiago de Chuco) que es una avecilla, el *Gavilán* de Angasmarca, en La Libertad, el *Tigre* (Juli), los *Osos* (La Libertad), los *Loros* (La Libertad, Ayacucho y Puno), ya ilustrados en las acuarelas de Martínez Compañón, y el *León* (Yunguyos, Puno) que integra la danza de los *Sicuris*.

En ciertos casos no puede dejar de sospecharse la influencia de orígenes geográficos más remotos. Los célebres *Diablos* (216) de la región de Puno, no cabe duda, se inspiraron en modelos de dragones chinos, cuyos diseños también fueron incorporados en la ornamentación de tapices cuzqueños del siglo XVIII.

Y aunque la confección de máscaras es un arte anónimo que rara vez da lugar a una expresión personal, existen algunas excepciones que salen



◀ 208. Máscara de hombre con bigotes. Madera. Siglo XIX. Valle del Mantaro (?).

◀ 209. Máscara de *auquish*. Siglo XX. Valle del Mantaro.

▲ 210. Máscara de *kachampa*. Yeso moldeado y pintado. Siglo XX. Cuzco.

▶ 211. Máscara de Tucumán. Yeso. Siglo XX. Sicuani, Cuzco.



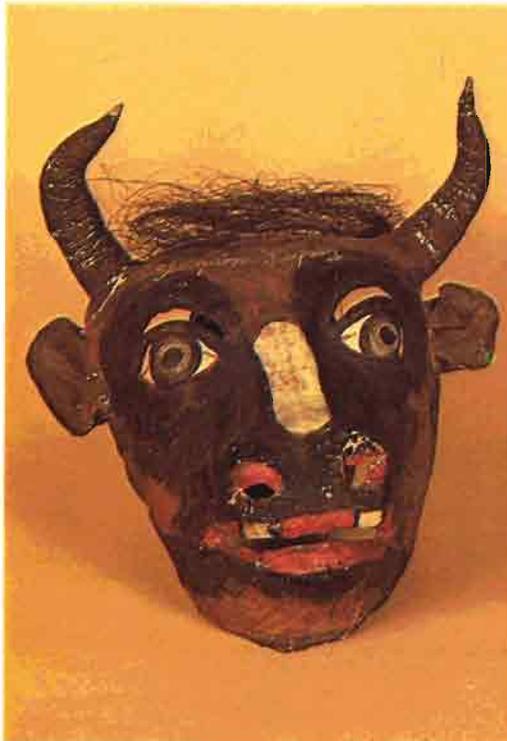


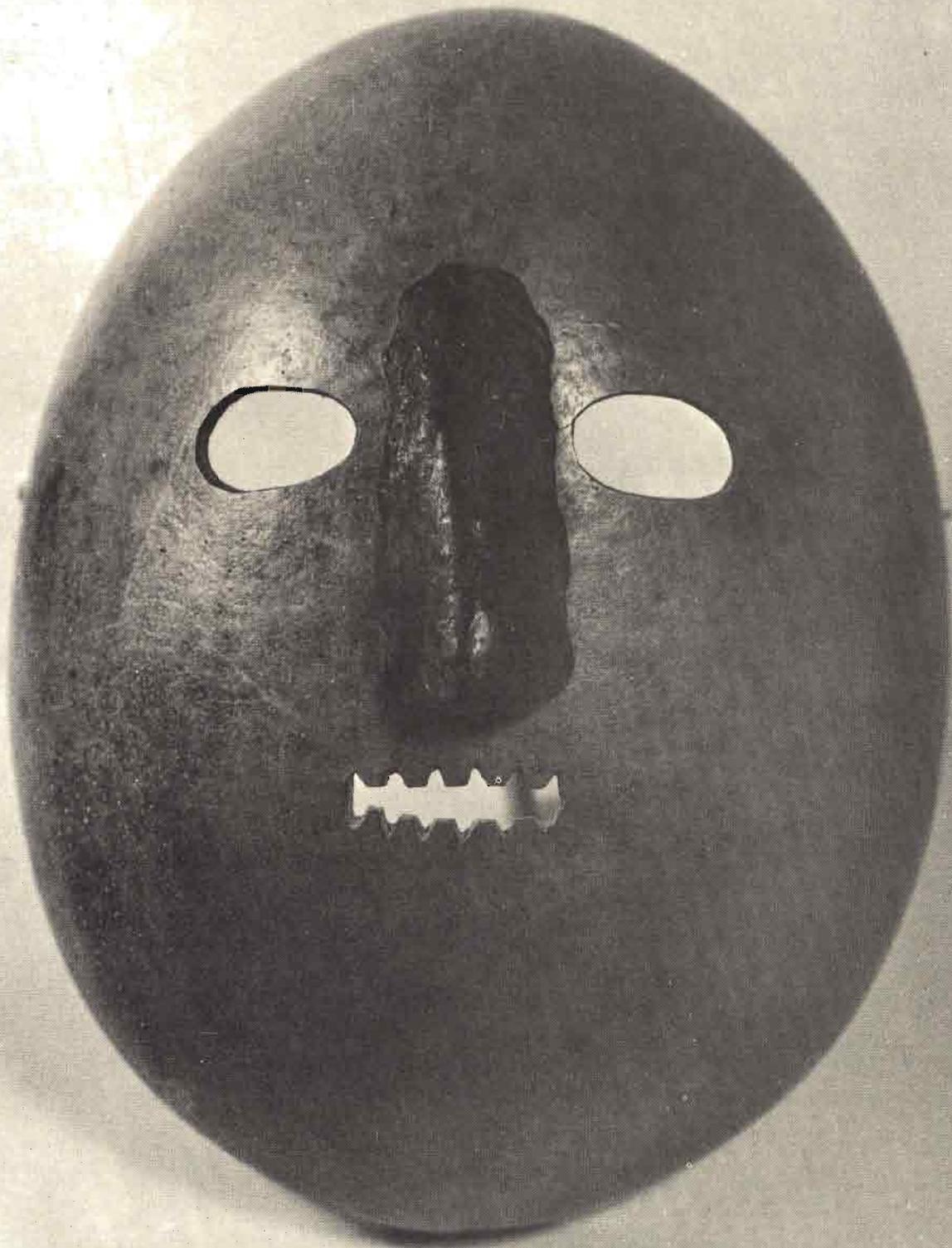
de esa regla. Así, cuando López Antay confeccionó la mascareta de la *Vaca* (217) para la danza de su región. O cuando H. Mendivil creó un *Gallo* (215) fuera de serie para Alicia Bustamente.

De los pueblos misteriosos de la selva también se conocen algunas máscaras. Destacan por su vigor impresionante las de los indios Piro hechas de barro (218), y las que con una sencillez esencial hacen los indios de Yurimaguas con el corte de tres agujeros en una tutuma (219). Todas ellas son de excepcional rareza porque su uso está limitado a una sola ceremonia, después de la cual son desechadas.

- ◀ 212. Máscara de *auqui*, espíritu de la montaña. Cuero y crines. Siglo XX. Ancash.
- ▲ 213. Máscara de *huanco* o guerrero. Siglo XX. Huari, Ancash.
- ▶ 214. Máscara de *sajra* o demonio. Hojalata. Siglo XX. Juli, Puno.
- ▶ 215. Máscara de Gallo por Hilario Mendivil. Yeso. Epoca actual. Cuzco.
- ▶ 216. Máscara de la Diablada. Yeso y alambre. Siglo XX. Puno.
- ▶ 217. Máscara de Vaca. Cuero pintado por J. López Antay. Epoca actual. Ayacucho.
- ▶ 218. Máscara. Barro. Siglo XX. Tribu de los Piro. Selva Sur, Perú.
- ▶ 219. Máscara recortada en una tutuma. Siglo XX. Zona de Yurimaguas.







LA TEXTILERIA

SEGUNDA PARTE
CAPITULO 7



Datos aportados por investigaciones recientes han permitido descubrir ciertas facetas realmente sorprendentes acerca de la función y del significado que tenían los tejidos y las vestimentas en el antiguo Perú. Ya los arqueólogos habían observado la insuperable calidad técnica de la textilera prehispánica y su excepcional mérito artístico. Era un hecho aceptado que el genio creativo de los hombres andinos de tiempos precolombinos, había encontrado su máxima expresión en la textilera. Antes que arquitectos, escultores, ceramistas u orfebres, fueron principalmente tejedores. Ningún otro arte, ninguna otra técnica se plegaba mejor al temperamento y a las preferencias expresivas de aquellos pueblos que el trabajo del telar. La minuciosidad, la perseverancia, la dedicación infatigable, el esfuerzo acumulativo y comunal, la afición al detalle y a la escala reducida, pero también el don innato de la combinación de colores, el amor al cromatismo elegante, mitigado o brillante, y la traducción matemática de complejos diseños en secuencias de trama y urdimbre, son los requisitos de un buen tejedor y son los que reúnen, aún hoy en día, los tejedores peruanos.

A los hallazgos de la arqueología, se han agregado nuevas interpretaciones que han revolucionado totalmente la imagen que se tenía de la antigua textilera andina gracias a los estudios de etnohistoriadores como John V. Murra, cuyos conceptos se reflejan también sobre las obras de los herederos contemporáneos de esas técnicas artísticas. Según esa novedosa visión, los tejidos no fueron para los antiguos peruanos otros objetos más de los tantos creados por los artesanos de la época, sino que fueron los más destacados y más cotizados que poseían. Tal vez sea difícil para una persona de nuestros días entender exactamente cuán importante podía ser la textilera para un habitante del Tahuantinsuyo, porque no existe nada en nuestra cultura que se le pueda equiparar. Para imaginarlo tenemos que pensar en una serie de objetos y de alguna manera considerar que todos ellos pudieran estar reunidos en uno sólo. Algo que sea a la vez el bien económico máspreciado, como el dinero actual, con el cual se pagaba el tributo al Estado y los servicios recibidos o rendidos, y que tenga simultáneamente una serie de otras propiedades y funciones: que posea el esplendor de una belleza incomparable, como las obras de arte más admiradas; que encarne los símbolos religiosos y mágicos, como un amuleto de poderes ocultos; que tenga una utilidad inmediata de uso, como sucede con los vestidos; que sea una pieza suntuaria, que denote lujo y holgura; que su posesión otorgue prestigio social y sea indicadora de un *status* personal realzado; y que, además, sea un instrumento sagrado de uso ritual, que sería sacrificado en el fuego a los dioses, si necesario. Todos esos valores reunidos hacen, efectivamente, de una pieza de textilera un objeto de mérito excepcional e inigualable.

No es de extrañar que los Incas dispusieran en todas las ciudades principales del imperio de grandes depósitos que estaban absolutamente llenos de tejidos y de fibras. Y que toda la economía, y gran parte de la organización social y política, giraran en torno a esas obras. Se ha calculado que la *mita* textil era tan importante en cantidad de esfuerzo dedicado a ella, como

el propio trabajo agrícola. A ese extremo llegó el papel crucial que jugaba la manufactura del tejido. Todo el pueblo hilaba y tejía durante la vida entera y producía millares de metros de tela: tejidos finos para la nobleza, llamados *cumbi*, las telas simples del común de los mortales, la *abuasca*, y las telas burdas o *chuca*. La sociedad íntegra estaba organizada como un gran aparato de circulación de tejidos en complejos sistemas de reciprocidad. Desde las aldeas más remotas, telas de toda clase eran enviadas y entregadas en tributo a los niveles más altos del Estado, del Inca y del Sol; quienes las recibían, las guardaban, y a su vez las volvían a distribuir en obsequios a sus súbditos y a los pueblos sojuzgados, en forma de premios, de remuneración por servicio valioso en la guerra u otros favores. «Podemos imaginar, escribió A. Gayton, una muchedumbre bien vestida, para la cual el tejido era algo más que una necesidad: orgullo, placer e inspiración.»

Hasta el día de hoy en las sociedades tradicionales del país, en zonas como el Cuzco, los tejidos gozan de prestigio especial y se elaboran con una habilidad técnica y artística notable. Lamentablemente estamos muy lejos de conocer la situación de la textilera actual tan bien como se conoce la de tiempos arqueológicos. Esta paradoja debe encontrar pronto remedio. Por razones que son probablemente de orden económico, el movimiento de recolección de objetos de arte popular de los años 30 no abarcó sino muy tangencialmente a la textilera y al vestuario. De modo que faltan casi totalmente colecciones representativas en los museos estatales de la textilera actual. Si por añadidura consideramos que se están produciendo cambios muy acelerados en esas áreas, se comprenderá cuán urgente es que se emprendan estudios sistemáticos de los tejidos, como el publicado por A. Rowe, y que se integren colecciones representativas de telas y vestidos típicos de las diversas regiones, mientras aun sea posible hacerlo.

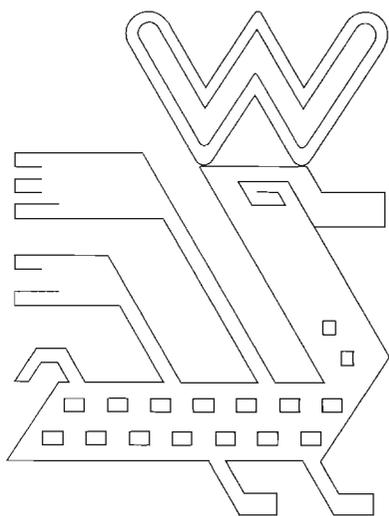
En los tiempos prehispánicos se conocieron tres formas básicas de telar: el telar horizontal, el más frecuente y que funciona con la urdimbre ajustada sobre cuatro estacas clavadas en el suelo, el vertical, y el telar de cintura, en que un extremo va sujeto a una faja que contorna el cuerpo del tejedor. En este sistema, que es fatigoso para quien lo practica, se obtiene la tensión de la urdimbre por el movimiento del operario hacia atrás. En la época colonial se importó una nueva forma de telar, el de pedales, que fue incorporado a los sistemas nativos. Su principal ventaja es que permite mecanizar la labor (y acelerarla) y que se presta para la confección de tejidos de grandes dimensiones.

En el Perú antiguo con telares manuales, no mecanizados, se obtuvieron resultados asombrosos de calidad y refinamiento técnico. En una pieza fuera de serie se han contado hasta 112 hilos en un centímetro cuadrado. Es patente, pues, que se dominaban los más difíciles procedimientos de ejecución: el *kelim*, la tapicería, el brocado, el diseño a doble cara a dos tintas; y además se usó gran variedad de tintes vegetales de excelente fijación.

La mayoría de esos medios técnicos fueron conservados durante el Virreinato y, por eso, son de especial interés por la evolución artística que

► 221. *Taruca* o venado andino. Calco de ornamento de una faja de la Sierra Sur. (Dibujo Gertrud Solari)

► 222. Alfombra decorada con combinación fantástica de plantas y animales. (Pormenor.) Tapicería de lana. Siglo XVIII. Sierra Sur.



reflejan, los grandes tapices coloniales producidos en el Cuzco y otras regiones del país (222). Los diseños incorporados en esas obras fueron, al inicio, repetición literal de algunos temas precolombinos, mezclados con otros occidentales. Con el tiempo, la frecuencia con que aparecen los ornamentos aborígenes es cada vez menor; pero no desaparecen del todo. Vuelven a surgir en ciertos tejidos (aunque a menudo transformados por el proceso de disyunción), en épocas más tardías, hasta los tiempos actuales.

Una de las piezas que concentra el mayor número de tales *motivos* decorativos son los *chumpis* o fajas, que se siguen manufacturando según el sistema ancestral en muchos lugares del país. El Sur es la zona privilegiada. Lo es para el arte textil en general, porque ha sido siempre la principal región ganadera de auquénidos, donde se han conservado más constantemen-





te las técnicas textiles. Aunque también la Costa fue importante en épocas prehispánicas por su textilería: el algodón se usó desde tiempos muy antiguos (1000 a. C.) y en proporción mayor que la lana. Diversos estudiosos procuran descifrar hoy el significado de los diseños que decoran los *chumpis* y alguno, como la Sra. Gertrud de Solari, está preparando un verdadero repertorio de signos con sus correspondientes *traducciones* con la esperanza de alcanzar una lectura corrida de algunas de las piezas. Los temas de esos ornamentos, que se han interpretado con ayuda de los propios tejedores, abren una perspectiva fascinante sobre el antiguo mundo agrícola de los campesinos andinos. El agua, los cerros, el puma, las flores, la llama, el Amaru y muchos conceptos más figuran sintetizados en esos trazos (221, 223).

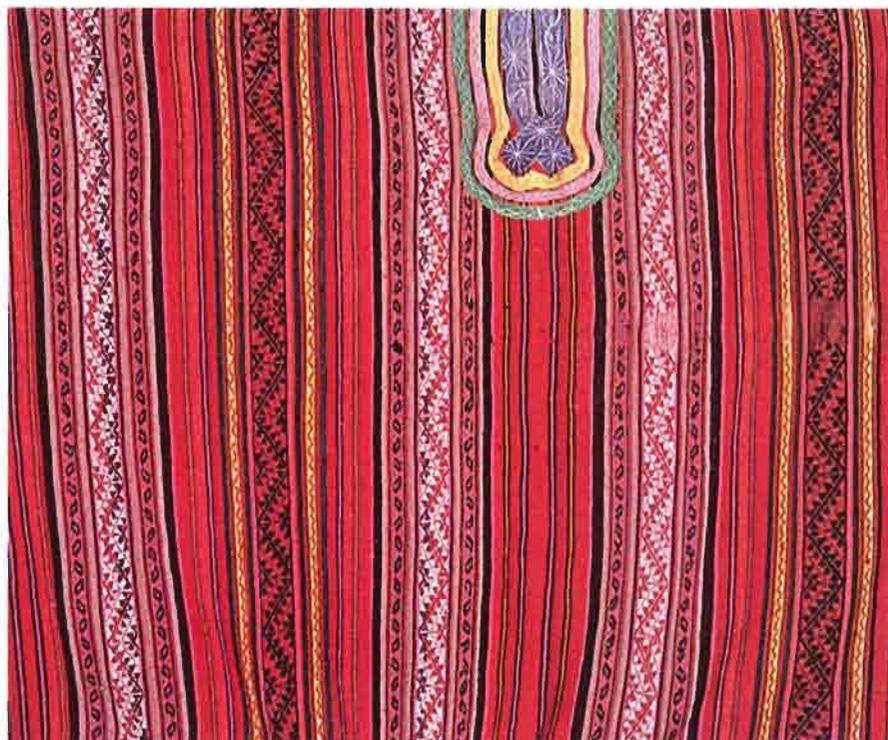
Ya señalamos anteriormente que, debido a la posición excepcional que ocupó la textilería en el mundo cultural de las antiguas civilizaciones peruanas, la transmisión de formas y técnicas en ese arte siguió una evolución distinta a la que se produjo en la mayoría de las demás expresiones artesanales. Durante el Virreinato no sufrió los embates de la censura de un modo tan violento. Siendo los tejidos simples objetos de uso, no se interfirió en su hechura sino en la medida de sustituir las imágenes paganas por figuras del repertorio occidental. Las autoridades virreinales no estaban preparadas para comprender el valor simbólico de la textilería. Los españoles debieron haber quedado sorprendidos cuando, durante la Conquista, un jefe militar como Rumiñawi, al ordenar una retirada estratégica, mandó incendiar no sólo los depósitos de comida y de armas, sino que tomó especial cuidado en hacer quemar los grandes almacenes de lana, ropa y tejidos. Para el general de Atahualpa aquellos bienes tenían un definido valor militar: eran los medios con que se retribuía a los soldados.

Lo que los invasores españoles sí comprendieron fue el ingente valor económico que esa industria podía tener, y pronto organizaron los *obrajes*, verdaderas factorías de explotación donde se obligaba a trabajar a millares de indígenas en la producción de toda clase de tejidos. Simultáneamente se continuó la tradición del telar doméstico, con el cual cada familia satisfacía sus propias necesidades de vestimenta.

Hasta el día de hoy, en la región del Cuzco y en varias otras de la Sierra, la población campesina teje toda la ropa de lana de su uso habitual y la confecciona a medida que se presenta la necesidad. A esa categoría pertenecen los *chumpis* citados.

Otras piezas son las hermosas *llicllas* o chales usados por las mujeres, los *ponchos*, de uso masculino, la *q'epirina* o *unkuña*, pañoleta de diversas medidas en que se envuelven objetos pequeños, la *chuspa* o bolsita coquera, las *chauchas*, pequeñas cintas para amarrar el cabello o sujetar la montera, y los *chullos* que se tejen con agujas según el sistema occidental.

En esa variedad de prendas destacan los *ponchos* y las *llicllas* por sus dimensiones y por su importancia en la vestimenta, ya que son las piezas más visibles del conjunto. Ambas reciben en la región del Cuzco un tratamiento realmente primoroso. Sobre la base de un patrón formal simple de distribución de los motivos ornamentales, se obtiene una gran variedad de combi-



◀ 223. Dos fajas o *chumpis*. (Pormenor de los diseños.) Lana tejida. Siglo XX. Cuzco.

▶ 224. Poncho. Lana tejida. Siglo XIX. Cuzco.



naciones. Cada región y cada pueblo se distingue por ciertas características en el diseño que emplea y, aunque para el ojo profano esas distinciones pueden parecer nimias o pasar desapercibidas, para los lugareños son indicadores muy precisos de la procedencia de la persona que lo usa. Poblaciones como Písac, Chincheros, Tinta, Quiquijana, Espinar, Lauramarca, Comapata, Pitumarca, Calca, Colquepata y tantas más producen tejidos de definido estilo y de gran belleza.

El patrón general de la decoración de esos objetos excepcionales está determinado por el hecho de que cada prenda consiste invariablemente de dos piezas, cada una de cuatro orillos, unidas por costura en el centro. Se obtiene así un patrón de simetría bilateral estable. En las *llicllas* (226) cada lado comprende un área de color oscuro, negro, azul profundo o marrón, que está rodeada en ambos extremos por franjas ornamentales de colorido vivo. Las variaciones que se pueden obtener con ese patrón básico son infinitas. En cambio los ponchos (224, 225) se caracterizan por sus diseños de franjas verticales con motivos geométricos, florales (como en Tinta) o inclusive con dibujos de jinetes y animales o trazos en damero.

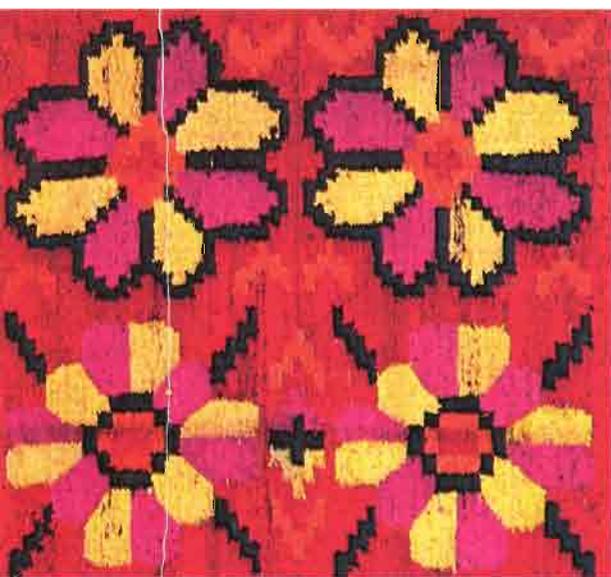
El efecto general de todas estas *llicllas* y *ponchos* es de una sobriedad y distinción incomparables. Tan sólo la supervivencia de antiguos hábitos —estéticos y técnicos— de la nobleza inca puede explicar la presencia en el Cuzco de este estilo, cuya elegancia y mesura contrasta abiertamente con el cromatismo exaltado y los diseños ingenuos de la textilería popular en otras regiones del Perú y del mundo.

Mientras la textilería cuzqueña a que nos acabamos de referir es hecha para uso de los propios autores, el tejido de piezas mayores, como alfombras, frazadas y tapices, se produce para la venta en ferias regionales o en

▲ 225. Poncho. Lana tejida. Siglo XX. Tinta, Cuzco.

▶ 226. *Lliclla* o chal. Lana tejida. Siglo XX. Cuzco.





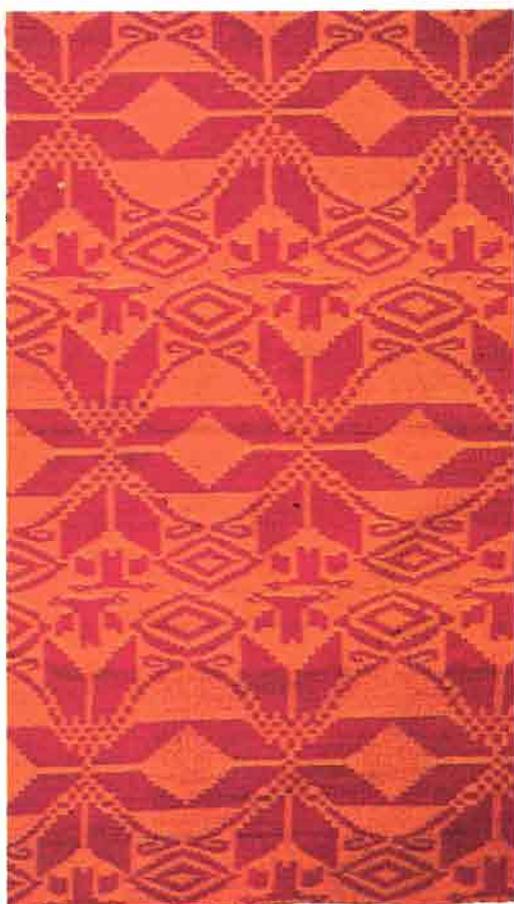
tiendas de las ciudades mayores. Las zonas que se distinguen por la belleza de su tapicería son numerosas y algunas descienden de antiguas tradiciones locales.

Se conservan aún hermosos ejemplares del siglo pasado, que señalan cómo en la textilera se produjo un fenómeno de renovación temática y de expansión rural parecido al que tuvo lugar en las otras artes. La hermosa alfombrita arequipeña de 1823 (228) es un claro y temprano indicador de esa situación. Igual lo es, varias décadas más tarde, el gran tejido ornamental que ostenta el escudo peruano (229).

En el presente siglo se han establecido centros definidos y especializados en ciertas formas tradicionales. San Pedro de Cajas (Tarma, Junín) ha desarrollado un género de alfombras de alegres diseños florales, combinados con llamas, tarucas y leones estilizados. Sus matices de tonos cálidos, naranjas, rojos violáceos, amarillos, que recuerdan composiciones al pastel, les otorgan una definida distinción.

Huaraz, en cambio, se ha especializado en grandes alfombras de lana gruesa en las cuales resaltan temas florales realizados en explosivos con-

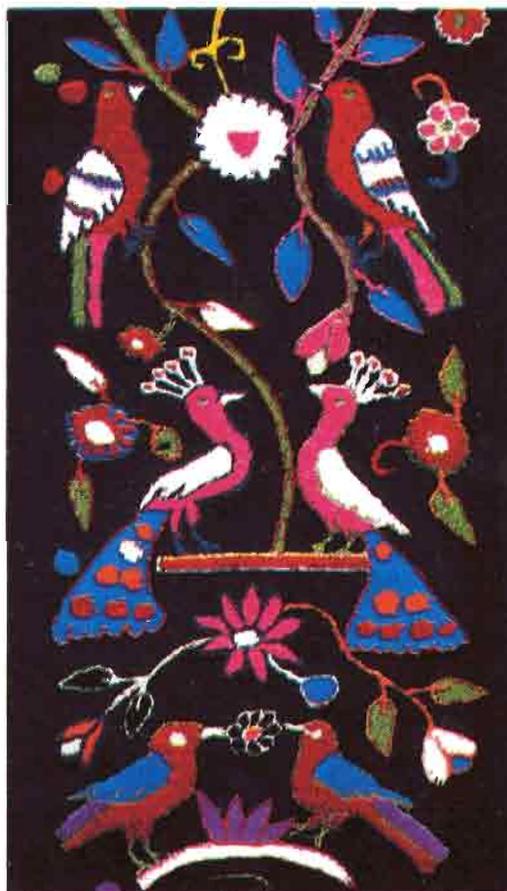




- ◀ 227. Alfombra. Lana tejida. Epoca actual. Huaraz.
- ◀ 228. Alfombrita. Lana tejida. 1823. Arequipa.
- ◀ 229. Alfombra con el escudo del Perú. Lana tejida. Siglo XIX.
- ▲ 230. Alfombra. Lana tejida. Epoca actual. Pallán, Cajamarca.
- ▲ 231. Alfombra. Lana tejida. Siglo XX. Pallán, Cajamarca.

trastes de rojo, amarillo y verde. En Pallán, en Cajamarca, se tejen alfombras de elegantes diseños geométricos bicromos (230, 231), en el sistema de dos caras con los colores invertidos a uno y otro lado. Naranja y rojo oscuro son los tintes más empleados, pero también las hay espléndidas en otras combinaciones de tonos complementarios. De Chota son las célebres alforjas con grandes diseños de aves multicolores y largas franjas divididas en rectángulos con motivos tomados del antiguo repertorio decimonono: pavos, flores, canastas, floreros (233). En San Miguel de Pallaques, en Cajamarca, se especializan en bellísimos y ligeros chales calados en hilo blanco y azul. Y en el famoso pueblo de Monsefú, de Lambayeque, se tejen ponchos de algodón de matices claros y bellas alforjas con diseños pintorescos y ocasionales textos alusivos.

La Sierra Central se distingue por la delicadeza y la fantasía de sus bordados. Una de las formas más tradicionales de aplicar ese arte, cuya antigüedad se remonta a los tiempos Paracas, es en los *manguillos* (o *maquitos*) ornamentales usados en Huancavelica y Huancayo (232). En el valle del Mantaro, en torno a Huancayo, se siguen bordando magníficos diseños so-



bre pañoletas, chalecos, polleras y otras piezas de las vestimentas festivas (234).

En Hualhuas (Huancayo), casi todo el pueblo se dedica a la textilería de mantas, frazadas y alfombras ornamentales en fina lana de alpaca y de oveja. El uso exclusivo de los matices naturales de la fibra, en blancos, ocre y marrones, le da distinción a estas piezas; aunque últimamente se incluyen también los colores estridentes de los hilos sintéticos. Ayacucho es asimismo un centro textil, donde se producen alfombras de diversas medidas en tonalidades naturales y con diseños geométricos derivados de los repertorios arqueológicos e indigenistas (236).

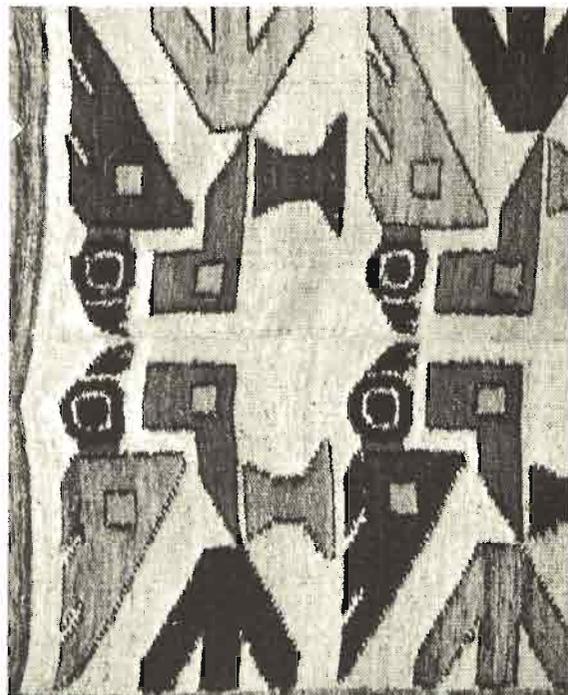
En Puno, destacan por la finura de su textilería en lana los nativos de la isla Taquili. Producen fajas, *chullos*, *chuspas* y mantas, todas con un diseño inconfundible de figuras de pequeñas dimensiones en hileras sobre un fondo rojo (238, 239). La delicadeza del trabajo crea la impresión de ser obras de aguja más que de telar. En el pueblo de *Chinaya*, en Puno, impulsados por algunos miembros del Cuerpo de Paz, los niños empezaron a producir, sobre trozos de tela llana, unos bordados sencillos con escenas y animales

▲232. Manguitos. Lana bordada. Siglo XX. Huancayo.

▲233. Franjas bordadas. Epoca actual. Chota, Cajamarca.

▶234. Pañuelo. Seda bordada. Siglo XX. Huancayo.



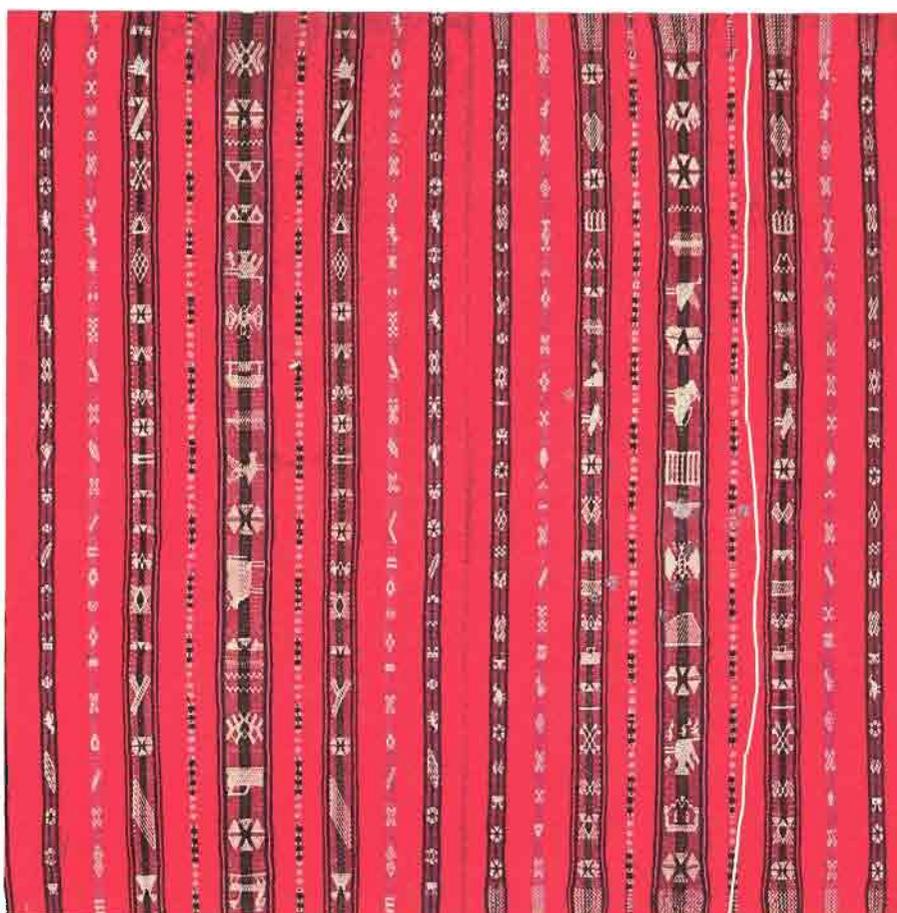


- ◀ 235. Chal o *pañón*. Algodón. Siglo XIX. San Miguel de Pallaques, Cajamarca.
- ◀ 236. Alfombra. (Pormenor.) Lana. Epoca actual. Ayacucho.
- ◀ 237. Bordado. Lana. Epoca actual. Chichaya, Puno.
- ▼ 238. Gorro. Lana. Epoca actual. Taquile, Puno.
- ▼ 239. Lliclla. Lana. Epoca actual. Taquile, Puno.

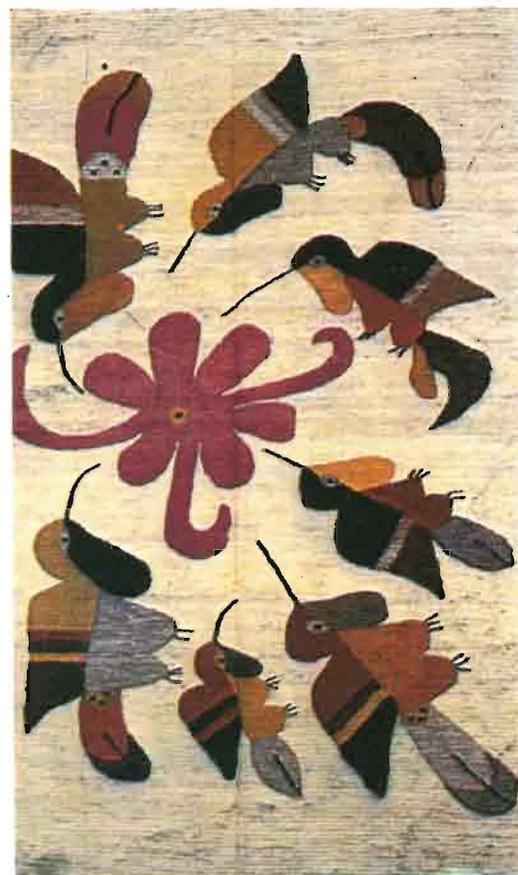
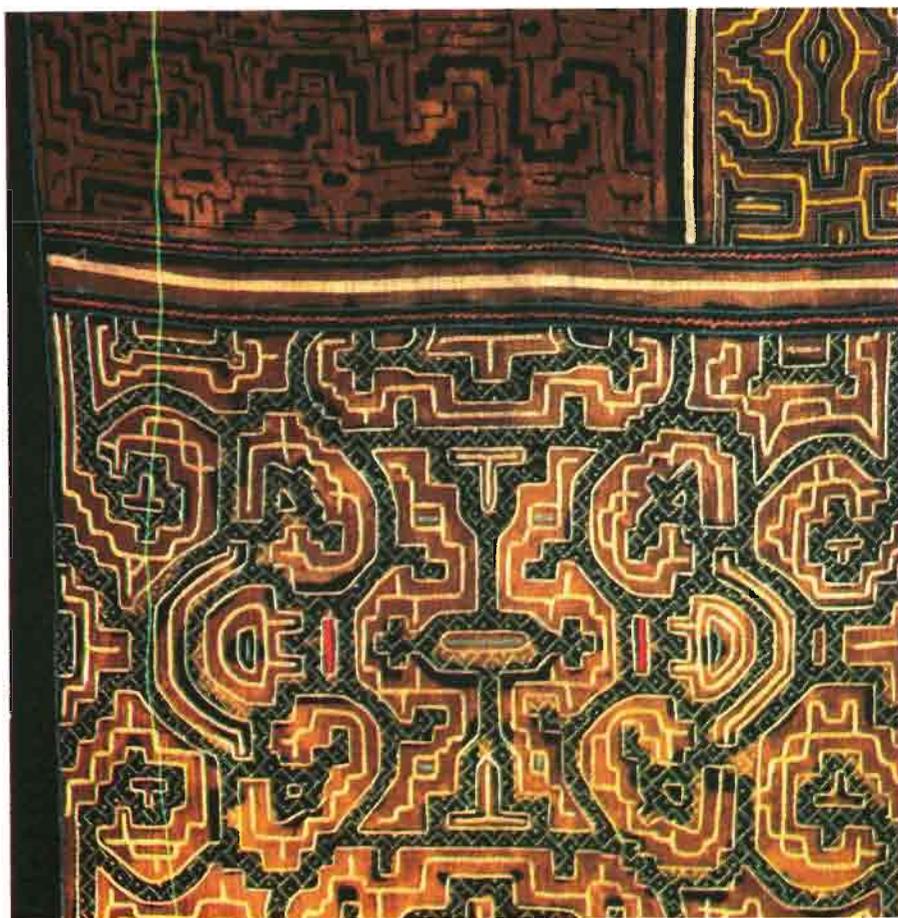
de su contorno (237). Estas obras, exhibidas en Estados Unidos, alcanzaron gran notoriedad y desde entonces el género se ha establecido y se produce en serie un número limitado y estereotipado de composiciones.

También es de origen reciente el desarrollo de una tapicería figurativa en San Pedro de Cajas. La nueva modalidad fue iniciada por la familia Páucar en la década pasada y consiste en una técnica de tapicería de hilo grueso que permite al tejedor incorporar líneas curvas y emprender, así, los diseños más complicados.

Inspirados en pinturas indigenistas (242) y recurriendo ocasionalmente a variaciones que ellos mismos desarrollan en base a detalles magnificados de sus modelos, logran obras hermosas en sus coloridos ocres y por la textura visible y uniforme del tramado. Los experimentos que hacen con composiciones francamente modernas inspiradas en temas precolombinos, Nazcas (241) o Mochicas, son, por su respeto de las exigencias de la técnica textil, a veces aún mejor logrados que las obras pictóricas más complejas.



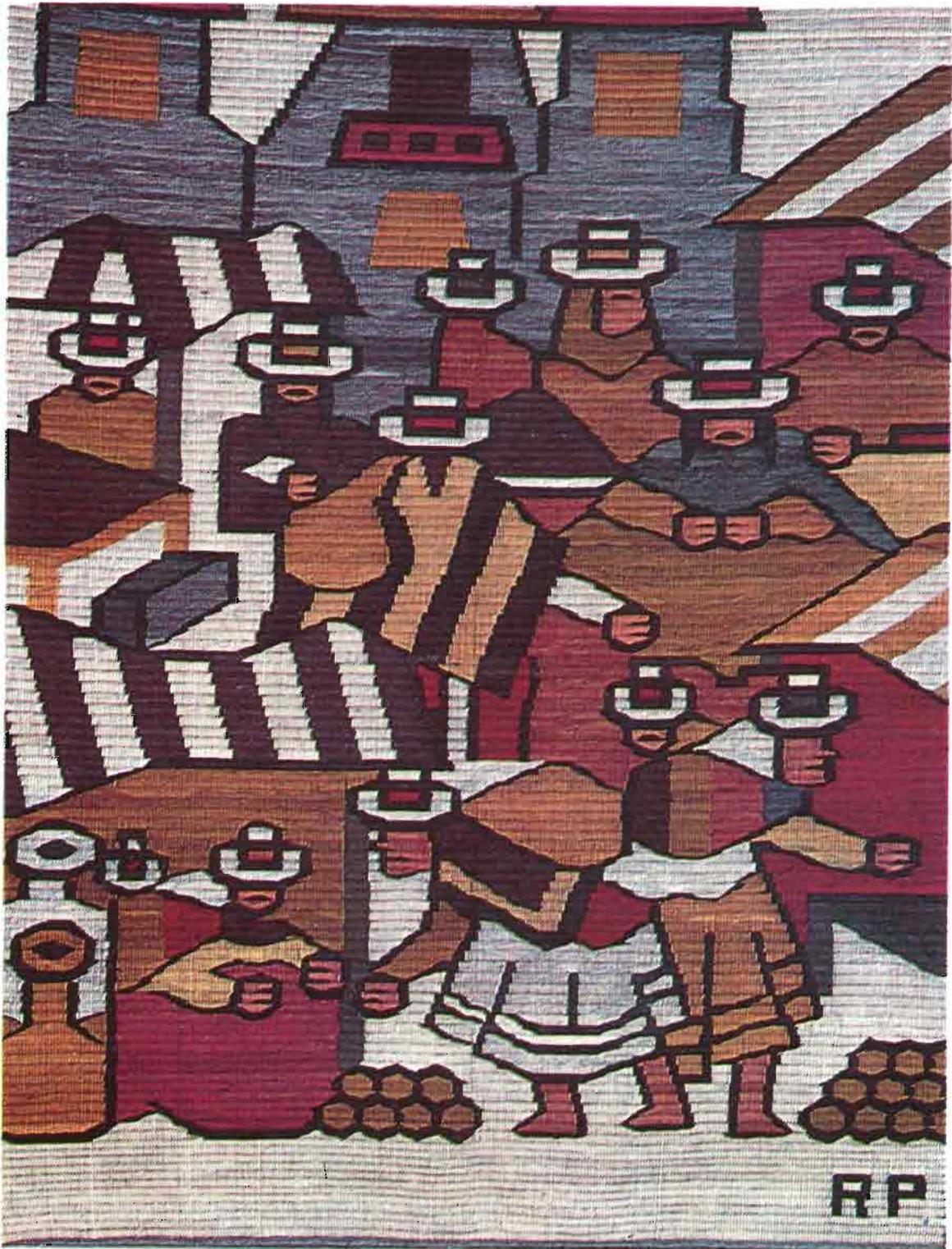
En la Selva, los indios shipibos aplican sobre las *cushmas* (240) y faldas con que se visten los mismos diseños de misteriosa geometría que utilizan en la cerámica. La ornamentación se hace por trazo directo sobre el tocuyo o por superposición de franjas de color que son cosidas encima de la tela principal. Se obtienen, así, con el uso mínimo de dos o tres matices, obras de una notable intensidad gráfica y que se han convertido en uno de los productos preferidos de la industria de *souvenirs*.



◀ 240. Vestido. (Pormenor.) Tela de algodón pintado con aplicaciones bordadas. Siglo XX. Shipibo.

▶ 241. Tapiz con motivos Nazca tejido por la familia Páucar. Lana. Epoca actual. San Pedro de Cajas, Junín.

▶ 242. Tapiz con escena de mercado tejido por la familia Páucar. Lana. Epoca actual. San Pedro de Cajas, Junín.



MADERA, CUERO Y CEREBIA

**SEGUNDA PARTE
CAPITULO 8**



Madera

Aunque los árboles nunca han sido muy abundantes en las regiones de la Sierra y de la Costa, donde se desarrollaron las principales expresiones culturales de la historia peruana, esa situación no ha sido impedimento para que desde tiempos prehispánicos se practicaran el relieve y la escultura en madera. Las tradiciones autóctonas fueron considerablemente incrementadas durante el Virreinato por el aporte de la escultura religiosa policromada española. Ese género fue uno de los grandes lenguajes artísticos europeos, y su traslado al Perú dejó una herencia ingente de retablos, relieves, figuras en bulto y mobiliario decorado en iglesias y conventos, gran parte de la cual fue trabajada en cedro importado desde Centro-América.

Las circunstancias que acabamos de mencionar explican que con el advenimiento de la República, desapareciera virtualmente la talla en madera del ámbito artístico. La religión dejó de ser una fuente de inspiración, y en el arte de *élite* se prefirió el metal o la piedra como material escultórico. En el nivel popular resultaba una materia costosa y lenta de trabajar, que no justificaba su uso en gran escala. Veamos, no obstante, las pocas excepciones a esa regla.

Hasta los inicios del siglo XIX se continuaron haciendo en la zona del Cuzco muebles taraceados con temas costumbristas o con motivos del mundo incaico (252). Estos últimos deben haber sido producidos para los descendientes de la nobleza quechua, de manera parecida al caso ya citado del kero decorado con una alegoría de la victoria sobre el poderío español. En la misma época se iniciaron algunos nuevos experimentos en la decoración de keros con diseños en relieve y sin aplicación de color (243). Prohibida la temática incaica a partir de la década de 1780, la decoración geométrica fue una solución. Pero pronto los keros dejaron de usarse del todo en la ciudad y en una hibridación más o menos franca con formas occidentales, asumieron un aspecto cada vez más rústico (244, 245), y paulatinamente perdieron toda ornamentación o proporción. Esta lenta metamorfosis y el correspondiente *hundimiento* hacia niveles marginales del campesinado se refleja en el aspecto de los objetos. Aparecen keros con asa de taza occidental o parejas de keros en forma de pequeñas copas, talladas en una sola pieza de madera, y diversas otras variantes que concluyen en burdos cilindros hechos de troncos casi sin desbastar. El nivel económico de los campesinos que los usaron no les permitió dedicar más tiempo o energía a su confección.

Es muy sintomático que las artesanías en madera se desarrollaran durante la República precisamente en Junín, o sea, en el moderno ámbito comercial de la Feria huancaína, y no a la sombra de las ciudades virreinales del Sur. Pequeñas cajas para guardar objetos preciosos o para utensilios de costura en forma de *pavos* (246) o graciosas *palomas*, se produjeron desde finales del siglo pasado en la región.

El pueblo de Molinos, cercano a Huancayo, es uno de los raros casos de

◀ 243. Kero con decoración floral y geométrica. Madera con decoración en relieve. Siglo XIX. Cuzco.



- ▲ 244. Kero en forma de copa. Madera tallada y decoración en *champlevé*. Siglo XIX. Cuzco.
- ▲ 245. Kero en forma de taza. Madera. Siglo XIX. Cuzco y Kero desornamentado. Madera. Siglo XX. Cuzco.
- ▶ 246. Costurero en forma de pavo. Madera. Siglo XX. Molinos, Huancayo.
- ▶ 247. Juguetes. Madera tallada. Siglo XX. Molinos, Huancayo.
- ▶ 248. Bastones. Madera tallada e incisa. Siglo XX. Sarhua, Ayacucho.
- ▶ 249. León. Madera tallada. Epoca actual. Molinos, Huancayo.

especialización en trabajos en madera en el Perú. Sus artesanos producen juguetes tallados y coloreados sencillamente con anilinas. Gallos de todos los tamaños y de hermoso volumen, patos, caballos, asnos, personajes con brazos móviles y los celebrados equilibristas que se accionan por presión sobre la madera en que van sujetos, son algunas de las formas más comunes (247). Es una lástima que también estas artesanías encuentren dificultad en competir con el avance de los objetos en plástico que invaden los lugares más alejados del globo, y que se observe últimamente una disminución en la variedad de formas disponibles, así como un tratamiento cada vez más escueto.

En el mismo pueblo ha surgido un género de trabajo en madera de mayores dimensiones para fines decorativos. Esculpen leones (249) de diversos tamaños tallados en madera de aliso y figuras de animales fantásticos, cuyas formas se inspiran en la disposición caprichosa de las ramas entrelazadas de los árboles.

Bellos en su rusticidad y en la precisión de sus formas escultóricas e incisas, son los bastones de Sarhua (248). Pueblo de artistas cuya vena creativa no se limita a las vigas pintadas, los habitantes del Sarhua moderno parecen encarnar el prototipo del ideal romántico del artista popular: el campesino que siente la necesidad de otorgar un toque de belleza a todos los artefactos útiles de su vida cotidiana.





◀ 250. Escaño. Madera. Siglo XIX. Ayacucho.

▼ 251. Sillón. Madera. Siglo XIX. Sierra Central.

▶ 252. Vargueño decorado con temas incas y *mestizos*. (Vista lateral.) Madera taraceada. Finales del siglo XVIII. Paucartambo, Cuzco.

El ámbito campesino del siglo pasado y del presente no dispuso de suficiente holgura como para permitir el desarrollo, como en otras regiones del mundo, de ajuares domésticos muy elaborados. El mobiliario empleado fue rústico y, en general, limitado a la mínima expresión. No obstante, se conservan en el ambiente provinciano algunos muebles de madera —escaños, sillones, mesas— herederos de formas virreinales epigonales de vigorosa y hermosa sencillez (250, 251).

Si existe un lugar donde la madera abunda, y hasta en exceso, es la región de la Selva. Los pueblos que habitan aquellos lugares la utilizan, sin embargo, económicamente. Una excepción son las esculturas de figuras humanas (253) en madera de balsa de los Shipibos. No se ha aclarado si estas impresionantes tallas tienen una función mágica, conmemorativa o totémica, o si son, como se ha dicho, simples decorados. Esta última explicación es difícil de creer. Todo objeto posee una función en las sociedades *primitivas*. Si los muñecones de balsa no tienen otra, es porque surgieron a instancias de alguna influencia foránea. En todo caso, poseen la severidad y la intensidad de una visión *mítica* de la apariencia humana. Rostros estereotipados, cuerpo tubular limitado a las dimensiones del tronco de madera y recubierto con los signos geometrizados de su particular obsesión estética, hablan de una humanidad inmersa en una dimensión temporal distinta y grandiosa.







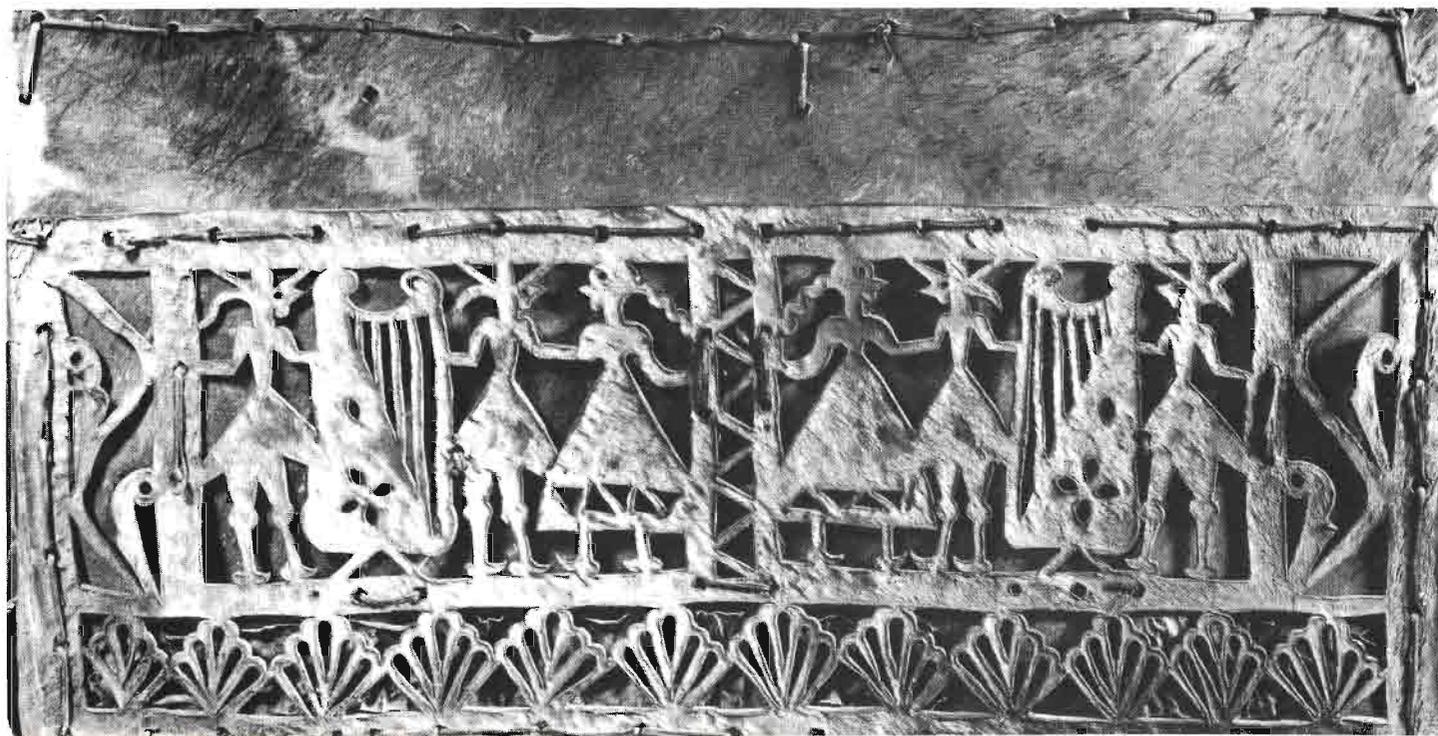
- ◀ 253. Cinco figuras humanas. Madera de balsa tallada. Siglo XX. Shipibo.
- ▼ 254. Gallo de juguete. Madera tallada. Siglo XX. Molinos, Huancayo.
- ▶ 255. Ave y motivo floral. (Pormenor de un baúl). Cuero repujado. Siglo XVIII. Ayacucho.
- ▶ 256. Petaca decorada con arpistas. Cuero calado. Siglo XIX. Ayacucho.

Talabartería

El cuero se trabajó en muchos lugares del país, pero hay un centro que es famoso desde los tiempos virreinales por su habilidad en la talabartería. Es la antigua ciudad de Huamanga. José de la Riva Agüero se refirió a esa destreza al narrar la visita que hizo a la ciudad en 1912 y cuando escribió que «la plebe mestiza (de Ayacucho)... trabaja en los oficios de adobar cueros y pintar baquetas para asientos y baúles, en obras de... pellones y monturas...». La bella insignia pintada del taller de Mariano Peña (203) representa con mucha precisión cómo eran aquellos obradores en el siglo pasado.

El cuero fue muy usado durante el Virreinato: baúles y sillones *fraileros*, en los interiores domésticos, además de la variedad de elementos de los aparejos para caballos, formaban parte de la vida diaria. Algunos baúles recibieron un tratamiento pintado de calidad excepcional, otros, los más, fueron embellecidos con la técnica del repujado según el sistema cordobés. Los más fantasiosos motivos ornamentales fueron desarrollados en esa técnica, inspirados en el abecedario formal del barroco y del rococó (255). Pero desde finales del siglo XVIII y durante el siglo pasado, evolucionó un sistema distinto usado en la decoración de las petacas ayacuchanas, que consiste en sobreponer sobre el cuerpo del cofre un cuero calado. Ocasio-







- ◀ 257. Juguetes. Cuero relleno. Siglo XX. Puno.
- ▼ 258. Vela decorada. Parafina moldeada. Epoca actual. Cuzco.
- ▶ 259. Manojos de cirios del Señor de los Milagros. Parafina moldeada. Epoca actual. Lima.
- ▶ 260. Velas decoradas. Parafina moldeada. Epoca actual. Cuzco.
- ▶ 261. Un toro en la plaza de Ayacucho. Calco de un mate burilado y policromado en el estilo de Mariano Flores. 1920-40. Ayacucho.

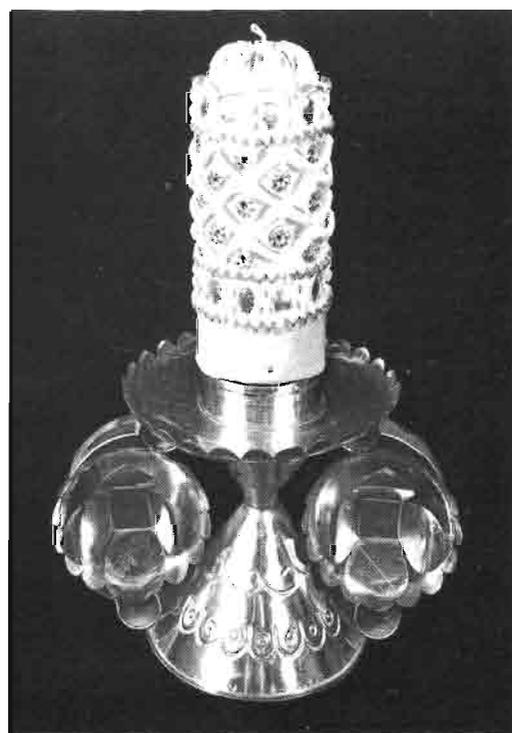
nalmente los diseños recortados representan francos temas costumbristas, como el ejemplo aquí reproducido de una arpista y una mujer en amplia pollera (256).

En Puno se ha usado el cuero para la confección de pequeños caballos y burritos de juguete (257). De colores variados y formas ingenuas, estas figuras poseen el encanto inconsciente del objeto hecho para los niños, pero en cuya forma se han acumulado siglos de experiencia en la estilización del animal.

Ceras

Otro arte religioso vinculado a la fortuna del culto, es la cerería. Es cierto que ocasionalmente se usó para modelar pequeños retratos en relieve o para esculpir imágenes de altar y de Nacimientos. Pero la fragilidad del material y el carácter efímero de las obras, ha impedido que aquellos objetos lleguen sanos y salvos hasta nuestros días. Ojalá haya algunos en colecciones privadas que puedan dar testimonio de lo que fue ese género.

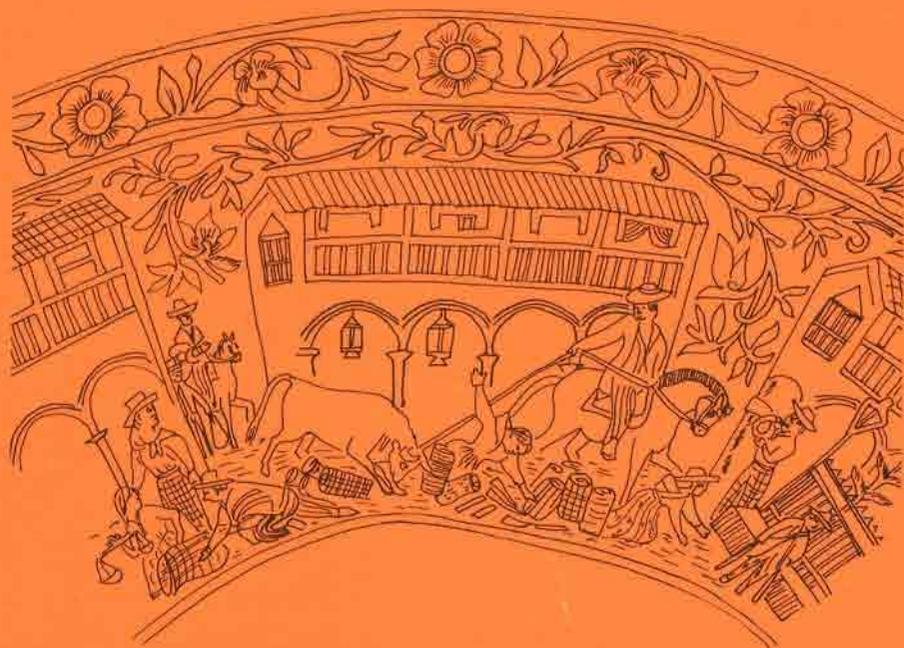
En cambio, la cerería se ha mantenido viva como actividad actual vinculada al culto religioso en ciertas regiones del país. Cuzco (258, 260), Ayacucho, Huaraz, Lima misma, son algunos de los lugares donde la elabo-





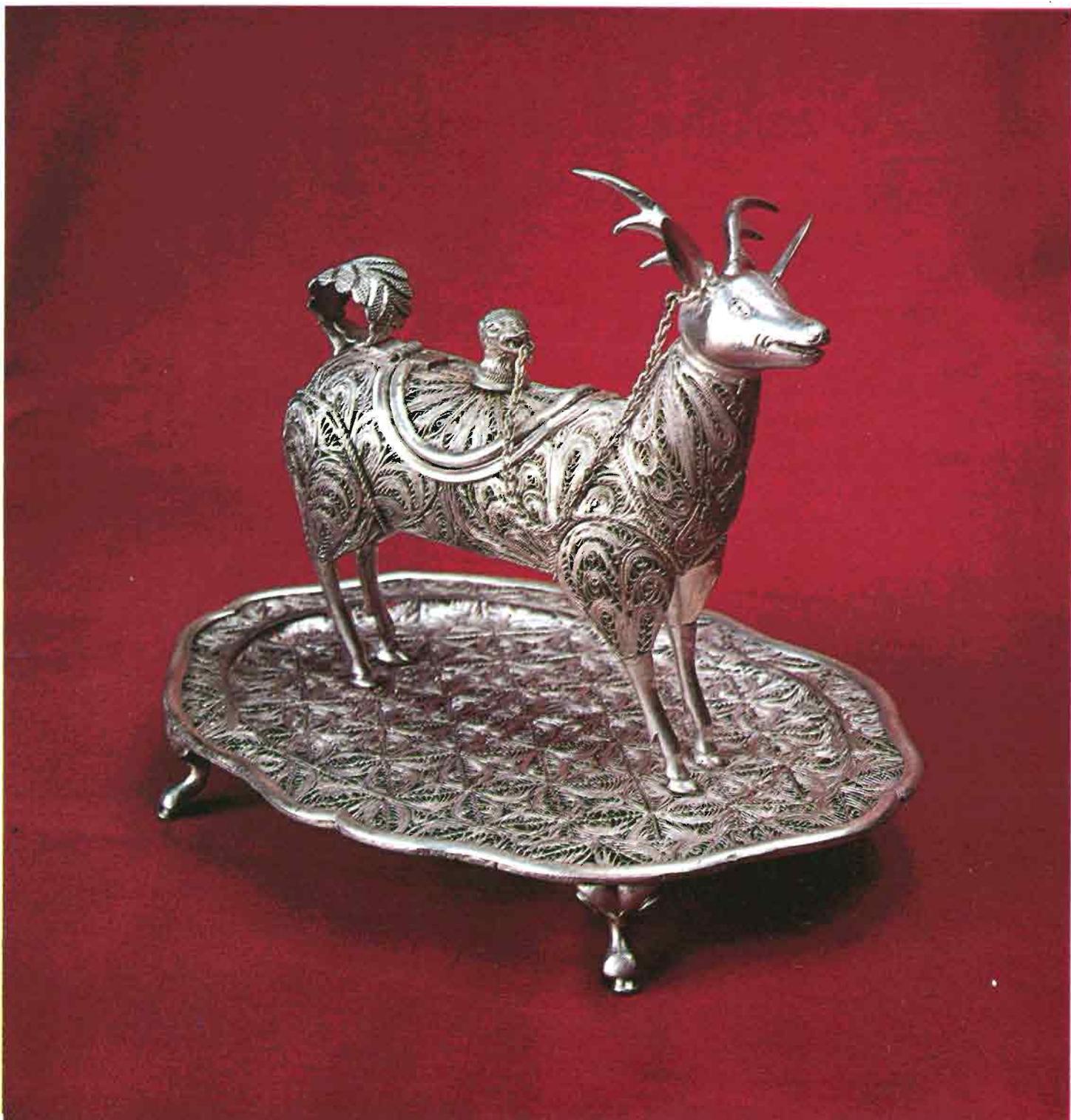
ración de velas y cirios decorados se sigue practicando como una artesanía regular. Sin duda Ayacucho es la más importante. La celebrada procesión de Semana Santa se ve realizada por enormes andas de forma piramidal en que las figuras santas son paseadas por la ciudad elevadas sobre una verdadera montaña de elementos ornamentales de cera. De los pueblos de los alrededores de la ciudad llegan indios y mestizos portando los ornamentos de cera en las más variadas formas para incorporarlos en la procesión. Esos objetos están elaborados en cera y parafina con perfiles claramente pronunciados y decoración calada para hacerlos más ligeros. Representan flores, ángeles, hojas, aves y toda clase de animales como vacas, ovejas, cabras, toros. Estos últimos, sin duda, como ofrendas propiciatorias llevadas a la iglesia.

También en Lima se continúa la producción de grandes cirios ornamentales para la afamada procesión del Señor de los Milagros (259), que se realiza en el mes de octubre. La elaboración de esas velas es más industrial que las de provincias. Llevan adheridas en el frente la imagen impresa del Cristo venerado; pero el procedimiento aún deja libertad para la aplicación de los bellos decorados de color púrpura y dorado según antiguas tradiciones artesanales.



LOS METALES

**SEGUNDA PARTE
CAPITULO 9**



En la metalurgia más que en otros oficios artesanales, se produjo una colaboración entre los orfebres aborígenes y los que vinieron de Europa. Los antiguos peruanos dominaron un considerable número de técnicas para trabajar la plata, el oro, el bronce y el cobre con las cuales realizaron obras que causaron la admiración en sus días, no sólo de los propios conquistadores cuya codicia los predisponía a tales sentimientos, sino también de grandes artistas del Renacimiento como Alberto Durero, quien después de haber conocido en los Países Bajos las joyas enviadas desde América al Emperador Carlos V, escribió: «He visto asombrosas obras de arte y me he admirado del sutil ingenio de los hombres de (esos) países extraños».

Técnicas avanzadas en el acabado de las piezas, que incluían la soldadura y toda clase de trabajos de repujado y martillado, así como procedimientos tan sofisticados como la *cera perdida* para objetos pequeños en bulto o ciertas formas desconocidas en Europa de dorado y plateado al ácido, formaban parte del patrimonio tecnológico de los orfebres americanos. De modo que no es extraño que los maestros españoles incorporaran a los indios en sus talleres sin dificultad, y de que llegado el momento del establecimiento de los gremios y de las *Ordenanzas* (1572) del Virrey Toledo, se aceptara a los indígenas el derecho de ejercer la maestría en el oficio. En tiempos posteriores esa liberalidad, inusitada en las demás naciones americanas, inclusive alcanzó a ciertos esclavos mulatos emancipados.

Los plateros españoles aportaron, es cierto, técnicas de minería más avanzadas que las practicadas en el Continente y, debido al conocimiento del hierro, también poseían un instrumental más elaborado, que incluía el uso del fuelle, desconocido en América. En los ambientes rurales, donde la resistencia a las formas españolas era mayor, la incorporación de las nuevas técnicas fue lenta. Garcilaso escribió al respecto: «No alcanzaron a hacer fuelles para fundir. Fundían a poder de soplos con unos canutos de cobre, largos... Andaban alrededor del fuego soplando con los canutos, y hoy están en lo mismo que no han querido mudar costumbre». Pero en los talleres de las ciudades, la situación fue distinta. Y como lo señalan las obras conservadas, la metodología hispánica fue ampliamente aplicada.

Una de las técnicas ornamentales que alcanzó mayor auge al final del período Virreinal por coincidencia de su aspecto con el «encrespado follaje» decorativo que caracteriza el estilo *mestizo*, es la filigrana. Se utilizó, primero, como complemento de piezas ejecutadas con otros procedimientos y paulatinamente alcanzó independencia al extremo de hallarse grandes objetos manufacturados íntegramente en sutiles alambres retorcidos. Por su delicadeza y su aire irreal fue uno de los métodos preferidos en la época romántica, a pesar de las renovaciones neoclásicas cuya sensibilidad contradice flagrantemente. Más tarde, su aspecto peculiar fue particularmente grato al amor por lo pintoresco y por el recargo ornamental de la pequeña burguesía provinciana. De esa manera, la filigrana, aunque disminuida en su tamaño por la menor disponibilidad económica de la época, continúa hasta nuestros días como una técnica tradicional de la orfebrería popular peruana.



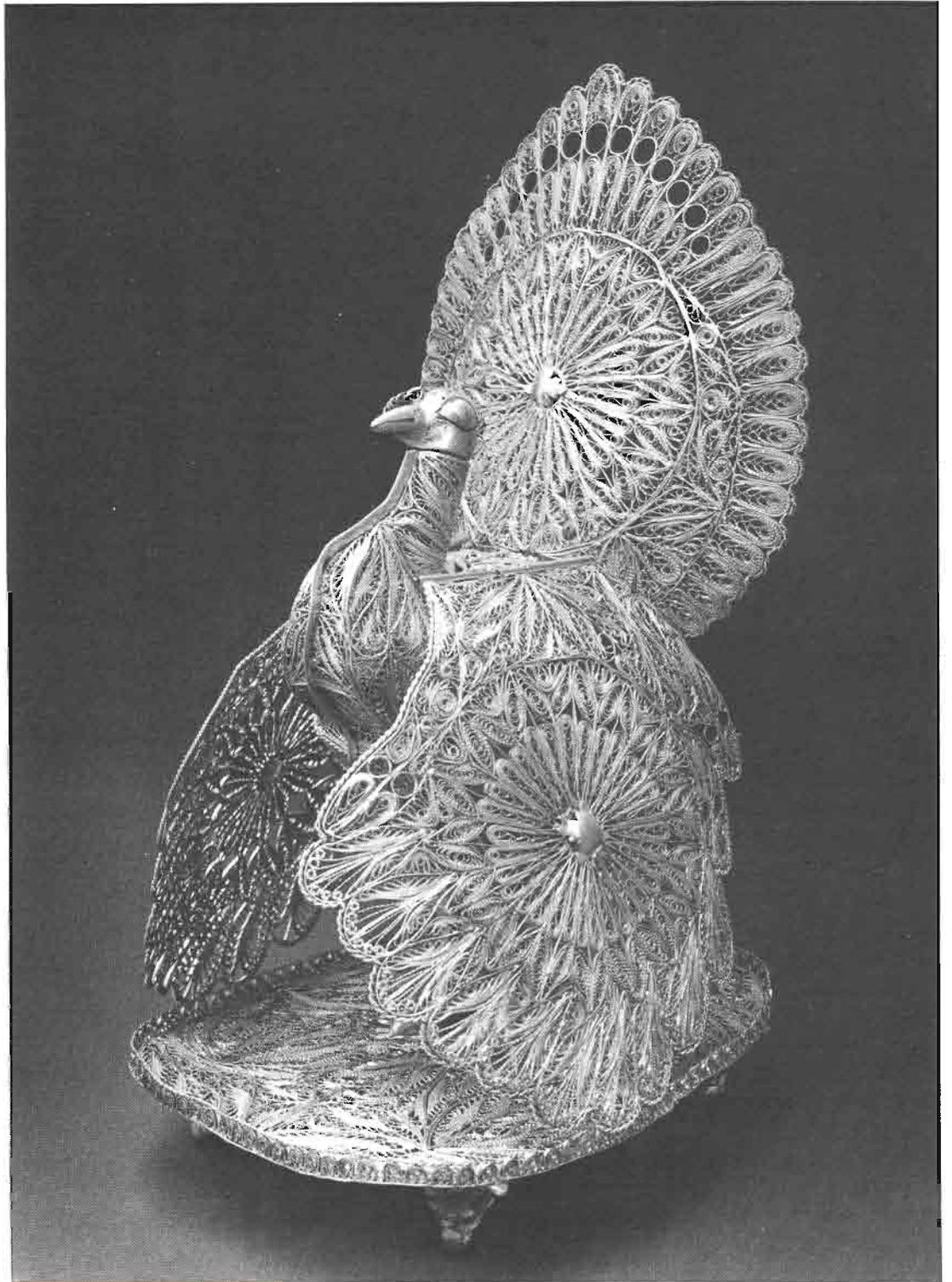
◀ 263. Vasos. Plata cincelada. Siglo XIX.

▶ 264. Zahumador en forma de pavo. Filigrana de plata. Siglo XIX. Ayacucho.

El florecimiento de la filigrana en Ayacucho y otros lugares coincidió con la decadencia progresiva de la gran platería doméstica. El empleo de vajillas íntegras de plata con sus platos, soperas, vasos y fuentes de todas las medidas, empezó a caer en desuso a medida que avanzó el siglo XVIII. Ya en 1781 se autorizó la instalación de una industria de loza en el barrio de Montserrat de Lima, según lo recuerda E. Harth-terré. Y algunas décadas más tarde, la apertura del mercado peruano a la importación de lozas y mayólicas inglesas terminará por instaurar la sustitución definitiva de la plata por la arcilla. La platería quedará, en lo doméstico, reducida a zahumadores, mistureros y vasos (263) o copas, y con el correr del tiempo se limitará tan sólo a la joyería de uso personal. La última fase de esa progresión será la sustitución en el ámbito rural de ciertos objetos de plata por piezas de bronce de fina ejecución.

La transición entre el Virreinato y la República, será señalada por los hermosos zahumadores de filigrana en forma de venados (262). Algún tiempo después, surgirán los grandes pavos zahumadores (264) con sus alas movibles y su aspecto cortesano, que son como el desquite republicano de los antiguos fastos Coloniales. Producidos en los centros de platería provinciana de Ayacucho, son sin embargo obras de lujo para las altas clases sociales y fueron usados ampliamente en la capital. Su complemento eran las canastas de filigrana para la *mistura* de pétalos olorosos.

Al iniciarse el presente siglo, sucedió con la filigrana ayacuchana lo que aconteció con los mates burilados. Al quedar Huamanga aislada debido a la apertura de las nuevas rutas, los artesanos encontraron en la ciudad cercana de Huancayo un nuevo centro comercial dinámico, unido por el ferrocarril a la capital y apto para la venta de sus productos gracias a la efervescencia





◀ 265. Estribo. Madera y plata burilada. Siglo XIX.

▼ 266. Miniatura en filigrana de plata. Siglo XX. Huancayo.

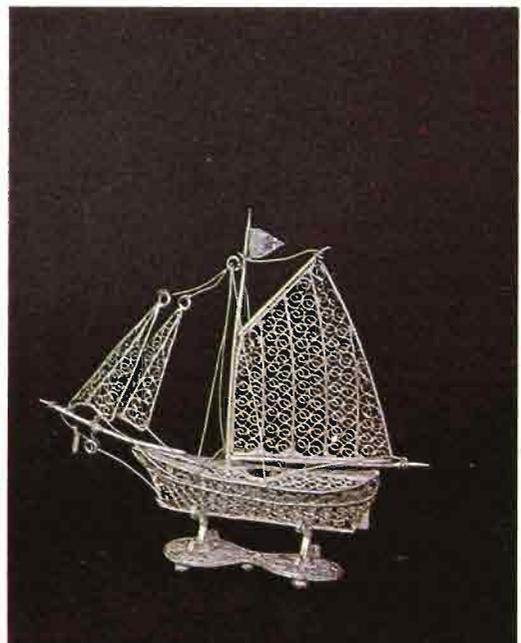
▶ 267. Canasta con dos palomas. Miniatura en filigrana de plata. Siglo XIX. Ayacucho.

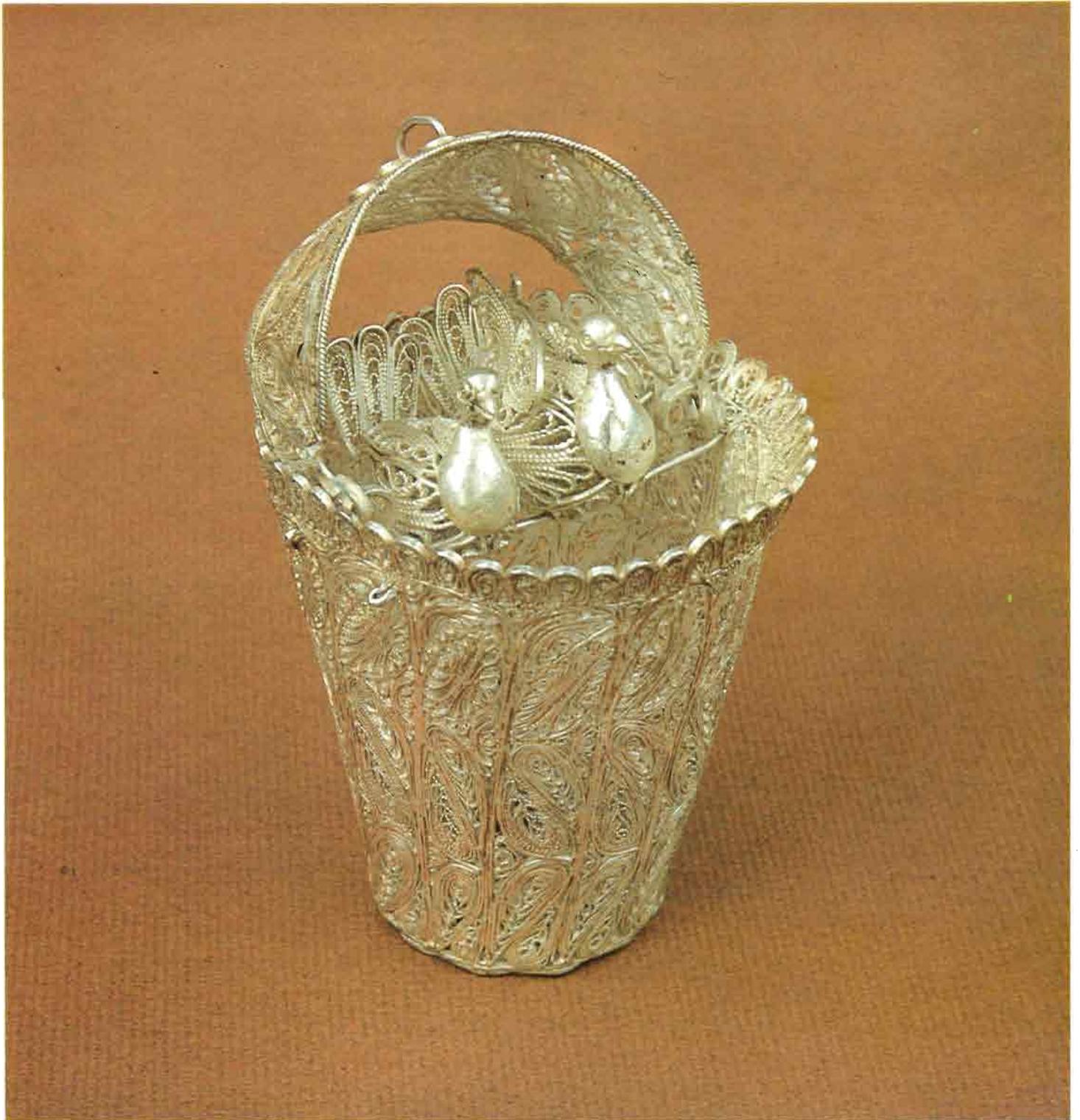
semanal de su gran Feria. Se establecen entonces verdaderas colonias de plateros, como San Jerónimo de Tunán, a 18 km de la capital del departamento. El volumen de los objetos producidos ahora es mucho menor, pero la fidelidad a la técnica de la filigrana es total. Los mismos plateros saben preparar los alambres delgados necesarios para el trabajo y confeccionan variedad de objetos: miniaturas, aretes, prendedores, collares, cucharas, tarjeteros, pastilleros, cofres para joyas (266, 267).

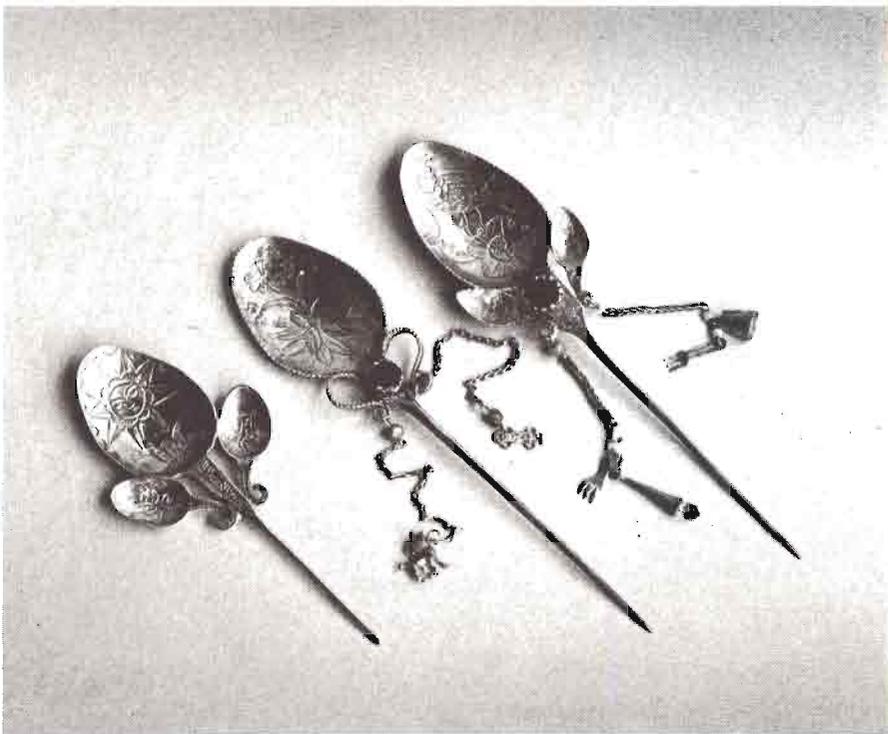
Finalmente, la tradición de la filigrana también se estableció en la Costa Norte, en el célebre pueblo artesanal de Catacaos (Piura), donde hasta hoy en día se producen grandes aretes colgantes de oro afilegranado, llamados *dormilonas*.

También es arte provinciano aunque señorial, la elaboración de los aperos de caballo en plata primorosamente decorados. Estribos para damas calados y con aplicaciones de oro (18); estribos *de cajón* (265) con lujosas guarniciones cinceladas; anteojeras de cuero recubiertas con plata calada con hermosos diseños de caballos y flores, son algunas de las obras creadas para tales usos (70, 71).

La metalurgia popular, como la mayoría de los otros géneros, tuvo un desarrollo simultáneo en ambos ambientes, el rural y el urbano provinciano. En el área campesina destacó con toda claridad, por la belleza y la variedad de sus obras, la zona Sur andina en torno al Cuzco. El objeto más interesante de los que se producen en aquella región, es, sin lugar a dudas,







◀ 268. *Tupus* en forma de cuchara. Plata incisa. Siglo XIX. Cuzco.

▼ 269. Pequeño *tupu* con figura de indio. Oro. Siglo XIX. Cuzco.

▶ 270. Prendedor. Bronce. Siglo XX. Cuzco.

▶ 271. *Tupu* con una sirena y un indio. Plata. Siglo XIX. Cuzco.

▶ 272. *Tupu* con figuras en vestimenta inca. Plata calada. Siglo XIX. Sierra Sur.

▶ 273. *Tupu*-prendedor con pez articulado. Plata. Ca. 1900, Cuzco; y *Tupu* con representación del sol y la luna. Siglo XIX. Cuzco.

▶ 274. Dos cuencos tipo *coccha* con figuras de toro. Plata. Finales siglo XIX. Sierra Sur.

▶ 275. Cuenco tipo *coccha*. Plata repujada. 1825. Sierra Sur.

el *tupu*. El *tupu* es un gran alfiler ornamental que sirve para sujetar las *llicllas* o mantas de las mujeres campesinas. Su larga trayectoria desde los tiempos incaicos es un modelo de transformación *disyuntiva*, en cuya historia se puede apreciar la persistencia vital que poseen algunos objetos que son capaces de pasar por numerosas modificaciones formales en su adecuación a las nuevas circunstancias, sin perder, por eso, su lugar funcional en el contexto de la cultura aborigen.

En los *tupus* incaicos la *cabeza* del alfiler termina por lo común en un disco circular o en un perfil de abanico, que es una derivación del cuchillo o *tumi*, y muy ocasionalmente ostenta una pequeña escultura figurada. Esas formas, inaceptables en los tiempos coloniales, fueron sustituidas por motivos tomados del vocabulario occidental: palmas, óvalos con arabescos y otros motivos florales. Pero el mimetismo fue llevado a extremos más exagerados en el siglo XIX, a raíz de la censura contra las vestimentas y hábitos incaicos impuesta como consecuencia de las rebeliones indígenas. El *tupu*, cuya silueta circular pasó a ser ovalada durante los tres siglos anteriores, adoptó el aspecto inofensivo y engañoso de una cuchara con ornamentos florales y de aves incisos en la cara interna (263). Una última evolución conducirá al *tupu* a asemejarse a simples prendedores (271) figurados con personajes y animales cincelados en relieve. A diferencia de los alfileres tradicionales, éstos no son hechos para verse en posición vertical, sino que la hilera de figuras está distribuida en un plano horizontal, como lo estaría en



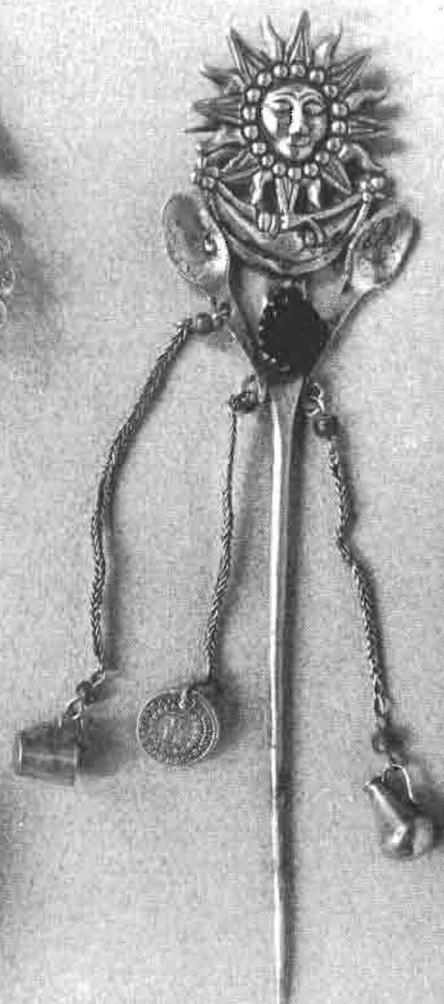


un prendedor. Este proceso tiene en realidad dos etapas. Una primera, de miniaturización con figuras de sirenas, indios (269), animales y flores apretados en un arreglo vertical; y una segunda, en que se concibe la distribución longitudinal, que conduce a un aumento de la escala (72).

En las etapas más avanzadas de esta última forma, en la segunda mitad del siglo XIX, es frecuente la aparición de perros en el vocabulario ornamental, junto con loros, pájaros y flores sencillas de trazo circular. Ese momento coincide con la aparición de sustitutos ejecutados en bronce. Los tiempos de la holgura virreinal quedaron atrás y los gustos se democratizan. La mayoría de aquellos *tupus* ejecutados en un material menos costoso, no han perdido nada de la finura en el acabado cincelado o en la fantasía y en la belleza de los motivos ornamentales (270).

Uno de los pueblos más notables de orfebres que trabajan en bronce, es el de San Pablo en Canchis (Cuzco), el más antiguo centro metalúrgico de la región del Sur, ya citado por Cieza en su crónica. Los artesanos son conocidos como *plateros*, porque así lo fueron generaciones atrás. Se consideran a sí mismos como *indios*. Los *mestizos*, afirman, no se dedican a la «platearía». Y su trabajo está profundamente influenciado por creencias mágicas en todas las etapas, desde la preparación del crisol hasta el terminado del proceso. Producen campanas, llamas, cortapapeles e ídolos de bronce. Pero a juzgar por los datos disponibles, todo lo que hacen en la actualidad sirve para la venta al público turístico.





El *tupu* es un objeto simbólico, cuya iconografía merecería recibir el interés de los estudiosos. Simultáneamente con la evolución de las formas que hemos señalado, se dan otras variantes que indican un claro intento de renacimiento indianista. Es el caso de los *tupus* circulares calados con personajes en vestimentas incas (272) o los que ostentan el sol y la luna sobrepuestos y con rostros humanizados (273).

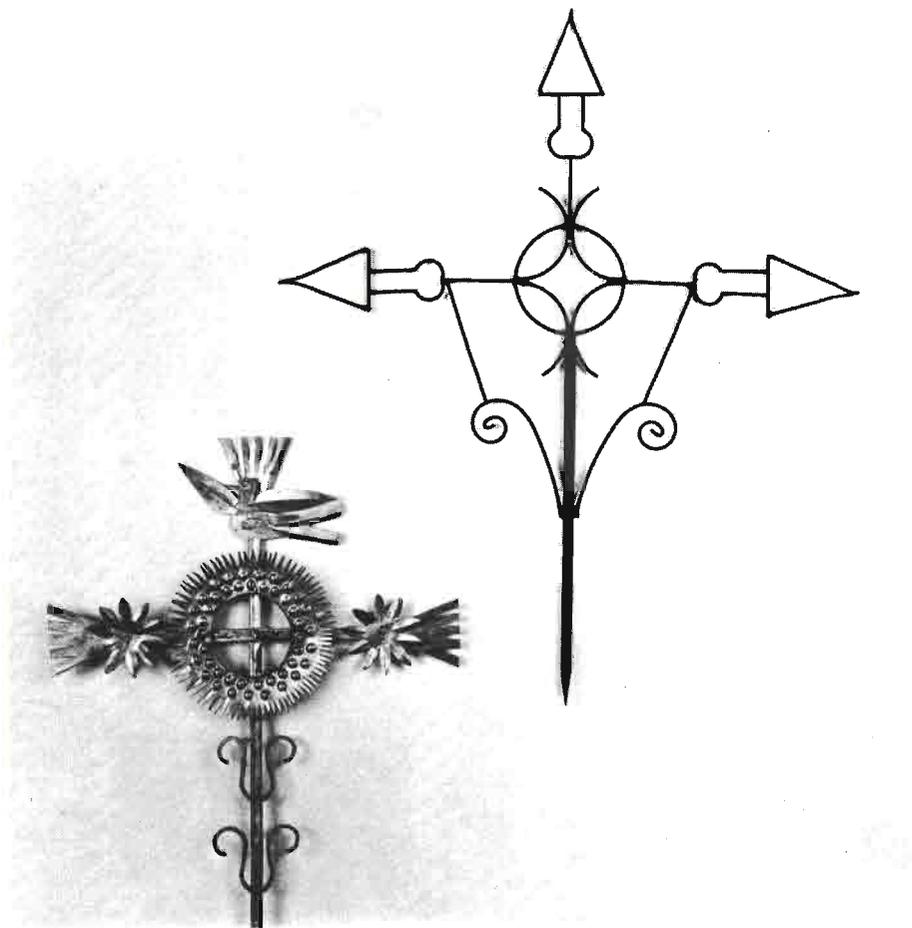
Relacionados a los alfileres ornamentales también surgen los grandes prendedores-*tupus* con pendientes en forma de peces articulados (273). El cuerpo principal está compuesto por lo común por un pavo real con la cola extendida; pero hay diversas variantes con flores y con el motivo romántico de la mano que sujeta el tallo de una rosa.

Hemos mencionado en capítulos anteriores la significación de las *conopas*: vasijas en forma de animal de uso ritual. El mismo concepto se desarrolló en una forma inversa en objetos de plata: pequeños cuencos que tienen figurado al animal en su interior (274, 275), ya sea como un diseño burilado o en volumen escultórico. Estos recipientes, también llamados *cocchas*, se han confeccionado en una gran variedad de tamaños y provienen de la zona del Altiplano. El más antiguo que se conoce está inscrito en 1825, cuando recién empezaron a producirse de manera tan franca expresiones de esta naturaleza.

El siglo XIX presenció aún otra transformación en el área rural: el paso de la *chuspa* a la *coquera* de cuero decorada con pequeñas figuras en relieve de plata (278). Objetos de más valor, usados, sin duda, por personas de un nivel social más elevado que los portadores de la *chuspa* de lana, su ornamentación aplicada revela un mundo de animales y personajes campestres.

Mezcla de arte rural y arte de la ciudad, donde se combinan igualmente la religión con la magia, son los *ex-votos* de plata. Algu-





◀ 276. Cruces de techo. Hojalata y hierro. Epoca actual. Talavera, Apurímac.

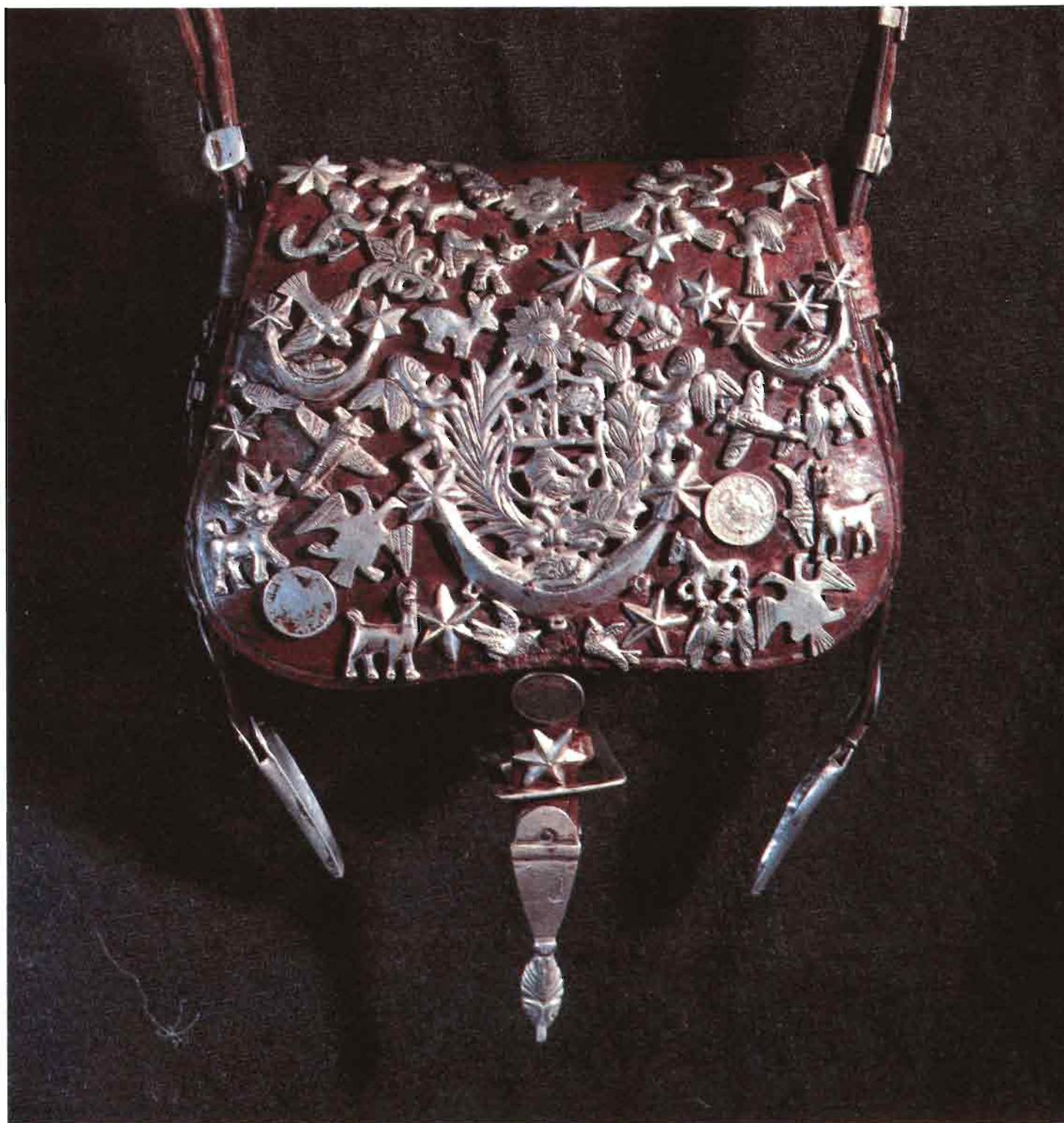
▼ 277. Ex-voto. Plata. Epoca actual. Motupe.

▶ 278. Cartera *coquera* (para portar las hojas de coca). Cuero con aplicaciones de plata. Ca. 1900. Sierra Sur.

nos, como los del célebre santuario de Motupe, son verdaderas esculturas tridimensionales y ejecutadas en un estilo realista ingenuo: una barcaza de pesca (277) que salvó de la tempestad, un camión, un pozo. Otros, del Departamento de Junín, son simples plaquetas repujadas, en cuyos recuadros aparecen aislados con una presencia poética sorprendente: un ojo, un pie, un abdomen. En Arequipa se hacen para el mismo fin pequeñas imágenes en relieve, personajes en oración, una vaca con su ternero y otras figurillas de notable concisión.

Con metales menos preciosos, hojalata, fierro, zinc, se crean en el ámbito rural otros objetos de uso mágico-religioso, como las cruces de techo y los ramos de flores ornamentales de metal pintado. Las cruces adoptan una bella variedad de formas en diversas regiones del país. Cruces plateadas con grandes diseños afiligranados de la zona del Callejón de Huaylas, cruces negras de trazo agudo de Talavera (Apurímac) (276), o las célebres cruces policromadas y cuajadas con instrumentos de la Pasión y decoraciones heterogéneas de Junín (73).





BIBLIOGRAFIA

Esta relación incluye las obras de los autores citados y los libros que han sido más útiles, por su contenido o sus ilustraciones, en la preparación del texto. No es de ningún modo una bibliografía exhaustiva.

- ARGUEDAS, José María, «Incorporación del toro en la cultura indígena», Trilce n.º 2. Lima, 1951.
- , «José Sabogal y las artes populares en el Perú». *Folklore Americano*, Año IV, n.º 4. Lima, 1956.
- , «El arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga». *Revista del Museo Nacional*, T. XXVII. Lima, 1958.
- , «El toro de Pucará». *Cultura y Pueblo*. Lima, enero-marzo, 1964.
- ARGUEDAS, José María y otros, *Bibliografía del folklore peruano*. México, 1960.
- ARONA, Juan de (Pedro Paz Soldán y Unánue), *Diccionario de Peruanismos*, Lima, 1884.
- ARRIAGA, Pablo José de, *Extirpación de la idolatría del Perú*, (1621). Lima, 1920.
- BAYLY, Jaime, *La talla en huamanga*, Conferencia. Lima, noviembre 1965.
- BUSTAMANTE, Alicia, «Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará». *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, UNMSM, n.º 2. Lima, 1974.
- CASTANEDA LEON, Luisa, *Arte Popular del Perú*, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima 1971.
- CASTRILLON V., Alfonso, «Arte popular o artesanía». *Historia y Cultura*, n.º 10. Lima, 1976-1977.
- COBO, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla, 1890-95.
- CHACON, Alfredo y otros, *Cultura y dependencia*, Caracas, 1975. (Sobre todo los ensayos de Aníbal Quijano: *Cultura y dominación* y Darcy Ribeiro: *Civilización y creatividad*).
- CHOY, Emilio, «De Santiago Matamoros a Santiago Mata-Indios». *Revista del Museo Nacional*, T. XXVII. Lima, 1958.
- EBERSOLE, Robert P., *La artesanía del Sur del Perú*. México, 1968.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Madrid, 1973.
- FLORES OCHOA, Jorge, «Aspectos mágicos del pastoreo: Enqa, enqaychu, illa y kbuya rumi». *Pastores de Puna*, Lima, 1977.
- FOCILLON, Henri, *Vida de las formas. Elogio de la mano*, Buenos Aires, 1947.
- FOSTER, George M., *Cultura y Conquista: la herencia española de América*, México, 1962.
- GALLAGHER DE PARKS, Mercedes, *La escultura popular y costumbristas en piedra de Huamanga*. Lima, 1942.
- GAYTON, Ann, «Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y belleza», R. Ravines: *Tecnología Andina*, Lima, 1978.
- GOLDSCHMIDT, Adolf, «Die Bedeutung den Formenspaltung in der Kunstentwicklung». *Independence, Convergence, and Borrowing*, Cambridge (Mass.), 1937.
- GOMBRICH, E. H., «Psychology and the Riddle of Style». *Art and Illusion*, Londres, 1962.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, *Nueva corónica y buen gobierno*, (Edic. Paul Rivet). Université de París. París, 1936.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, 1975.
- HARTH-TERRE, Emilio, «Silver and Silversmith of Perú». *Three Centuries of Peruvian Silver*, Smithsonian Institution. Washington, 1967.
- HAUSER, Arnold, «Educational Strata in the history of art: folk art and popular art». *The philosophy of art History*, London, 1959.
- JIMENEZ BORJA, Arturo y COLAN SECAS, Hermógenes, «Mates peruanos». *Revista del Museo Nacional*, n.º 12. Lima, 1943.
- JIMENEZ BORJA, Arturo, *Máscaras de baile*. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima, 1947.
- , «Mate peruano». *Revista del Museo Nacional*, n.º 17. Lima, 1948.
- , *Máscaras peruanas para baile*, (Expos. Máscaras peruanas). Galería Banco Continental. Lima, oct. 1975.
- KAVOLIS, Vytantas, *La expresión artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires, 1970.
- KELEMEN, Pal, «Folk textiles of Latin America». *Textile Museum Journal*, Vol. I, n.º 4. Washington, 1965.
- KROEBER, A. L. y MUELLE, J. C., «Cerámica paleteada de Lambayeque». *Revista del Museo Nacional*, n.º 11. Lima, 1942.
- KUBLER, George, «The Quechua in the Colonial World». *Handbook of South American Indians*, Vol. 2. Washington, 1946.
- , «On the Colonial extinction of the Motifs of Pre-Columbian art». S. K. Lothrop: *Essays in Precolumbian Art and Archaeology*, Cambridge, 1961.
- , *The Shape of time*, Yale University Press. New Haven, 1963.
- , «Indianismo y mestizaje». *Revista de Occidente*, n.º 38, mayo 1966.
- , «La historia del arte y la historia de las ideas». *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, UNMSM. Lima, 1972.
- LEDESMA MERCADO, Tobías, «Máscaras: actividad artesanal de campesinos». *Correo*, Huancayo, 4 junio 1972.

- I.EVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México. F. C. E., 1975.
- MACERA, Pablo, *Pintores Populares Andinos*, Lima, 1979.
- MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, Ginebra, 1947.
- , *Las Voces del Silencio*, Buenos Aires, 1956.
- MAZA, Francisco de la, *El alabastro en el arte colonial de México*, México, 1966.
- MENDIZABAL LOSACK, Emilio, «La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas». *Folklore Americano*, Año XI-XII, n.ºs 11-12. Lima, 1963-1964.
- , «Las artes tradicionales peruanas». *Rev. Peruana de Cultura*, n.ºs 9-10. Lima, diciembre 1966.
- MENZIE, Eleanor, *Hand carved and decorated gourds of Perú*. Santa Mónica, California, 1976.
- MISHKIN, Bernard, «The Contemporary Quechua». *Handbook of South American Indians*, Vol. 2. Washington, 1946.
- MORRIS, William, *On art and Socialism*, Londres, 1957.
- MUELLE, Jorge C., «Arqueología y folklore». *Folklore Americano*, n.º 2. Lima, 1954.
- MURRA, John V., «La función del tejido en varios contextos sociales y políticos». *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Lima, 1975.
- O'NEALE, Lila, «Notes on pottery making in highland Perú». *Ñawpa Pacha*, n.º 14, 1976.
- OSSIO, Juan M., «Guamán Poma: Nueva Corónica o Carta al Rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino». *Ideología Mesianica del Mundo Andino*, Lima, 1973.
- , «Guamán Poma y la historiografía indianista de los siglos XVI y XVII». *Historia y Cultura*, n.º 10. Lima, 1976-1977.
- PANOFSKY, Erwin, «Iconography and Iconology: an introduction to the study of the Renaissance art». *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y., 1955.
- PAZ, Octavio, *Claude Lévy-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, 1967.
- PAZ SOLDAN, Mariano Felipe, *Diccionario Geográfico-estadístico del Perú*, Lima, 1877-1885.
- RAIMONDI, Antonio, *El Perú*, 6 vols. Lima, 1874-1913.
- RAVINES, Roger (compilador), *Tecnología andina*, Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1978.
- RAVINES, Roger, «Cerámica actual de Oeaccasiri, Huancavelica». *Tecnología Andina*, Lima, 1978.
- , «Tintes y diseños textiles actuales de Cajamarca». *Tecnología Andina*, Lima, 1978.
- RIVA AGÜERO, José de la, *Paisajes Peruanos*, Lima, 1955.
- ROCA, W., Demetrio, «El torito de Pucará». *Folklore*, n.º 1, Cuzco, julio 1966.
- ROWE, Ann, «Prácticas textiles en el área del Cuzco». R. Ravines: *Tecnología andina*, Lima, 1978.
- ROWE, John H., «Inca culture at the time of the Spanish Conquest». *Handbook of American Indians*, Vol. 2. Washington, 1946.
- , «El movimiento nacional inca del siglo XVIII». *Revista Universitaria*, Año XLIII, n.º 107. Cuzco, 1954.
- , «The Chronology of Inca wooden cups». S. Lothrop: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Cambridge (Mass.), 1961.
- SABOGAL, José, «Mariano I. Flores, grabador de mates en Huancavelica». *Quitpus*, n.ºs 4-5. Lima, 1932.
- , «Los mates burilados y las estampas del pintor criollo Pancho Fierro». *Historia*, Lima, 1943.
- , *Mates burilados. Arte vernacular peruano*, Buenos Aires, 1945.
- , *El toro en las artes populares del Perú*, Instituto de Arte Peruano, Museo de la Cultura Peruana. Lima, 1949.
- SOLARI, Gertrud B. de, *El chumpi y sus simbolismos*, (Edic. mimeográfica). Lima, s/f (1979).
- , *Interpretación de los signos de una manta de la isla Taquile, Lago Titicaca*, (Edic. mimeográfica). Lima s/f (1979).
- SPAHNI, Jean Christian, *La cerámica popular en el Perú*, Compañía Seguros Peruano-Suiza. Lima, 1966.
- , *Mates decorados del Perú*, Compañía Seguros Peruano-Suiza. Lima, 1969.
- STASTNY, Francisco, *Catálogo de la Exposición de Arte de Transición y Época Virreinal*, Museo de Arte. Lima, 1965.
- , *La artesanía del Perú y sus orígenes*, Museo de Arte. Lima, 1968.
- , *Catálogo del Museo de Arte y de Historia*, U.N.M.S.M. Lima, 1970.
- , *Toros y tauromaquia en la imaginación popular*, Museo de Arte y de Historia, U.N.M.S.M. (Edic. mimeográfica). Lima, 1971.
- , «Un arte mestizo». *América Latina en sus artes*. UNESCO. México, 1974.
- , «Alicia Bustamante». *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, U.N.M.S.M., n.º 2. Lima, 1974.
- SUBIAS GALTER, Juan, *El arte popular en España*, Barcelona, 1948.
- TAULLARD, Alfredo, *Platería Sudamericana*, Buenos Aires, 1941.
- VALCARCEL, L. E., «Las artes populares en el Perú». *Boletín Indigenista*, Vol. XII, n.º 4. México, 1952.
- VALENCIA, Abraham, «Platería tradicional en un pueblo de la Sierra Sur». R. Ravines: *Tecnología Andina*, Lima, 1978.
- VERGER, Pierre, *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*, Buenos Aires, 1945.
- ZEVALLLOS DE VASI, Rosa, «Alicia Bustamante y el arte popular. Cronología, bibliografía». *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, U.N.M.S.M., n.º 2, Lima, 1974.
- ZIMMERN, Nathalie H., *Introduction to Peruvian Costume*, The Brooklin Museum. Brooklin, 1949.

AGRADECIMIENTOS

El autor y EDUBANCO expresan su reconocimiento a los coleccionistas, museos e instituciones, cuya nómina se indica a continuación, por haber permitido gentilmente que se fotografíen y reproduzcan en este volumen algunas piezas de su propiedad:

Señora Luisa Alvarez Calderón.
Señor Raúl Apesteagua.
Señora Marta Campana.
Empresa Peruana de Promoción Artesanal (EPPA).
Escuela Nacional de Bellas Artes.
Huamanqqa S. A.
Señor Jaime Liébana.
Señor Doctor Arturo Jiménez Borja.
Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional
Mayor de San Marcos.
Museo Histórico Regional del Cuzco.
Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
Museo Nacional de la Cultura Peruana.
Señor Arquitecto Víctor Pimentel.
Señor Enrico Poli.
Señora Olga Samanez.
Señora Gertrud B. de Solari.
Señora Mari de Solari.
Señor John Stenning.

CREDITOS

Fotografías

GUILLERMO HARE es el autor de todas las fotografías con excepción de aquéllas cuyos números y autores se indican a continuación:

ENRIQUE CASALLO: 2, 4, 8, 9, 14, 19, 28, 29, 31, 33, 39, 44, 57, 66, 67, 68, 73, 76, 78, 82, 84, 87, 196, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 241, 242, 258.

GUILLERMO DE ORBEGOSO Y REGINA SEOANE: 24, 50, 52, 86, 90, 107, 111, 114, 116, 123, 142, 144, 154, 157, 161, 163, 172, 208, 209, 210, 211, 215, 245b, 246, 254.

FRANCISCO STASTNY: 12, 55, 62, 83, 97, 98, 105, 106, 152, 153, 199, 229, 245a, 252, 260.

Diseño y diagramación

YOLANDA CARRLESSI.

Colecciones

L. Alvarez Calderón: 35, 72, 139, 263, 265, 268, 271, 272, 274.

R. Apestegúa: 12, 13, 15, 30, 46, 145, 146, 149, 150, 151, 154, 160, 162, 191, 192, 196, 199, 250, 256.

M. Campana: 19, 20, 57, 62, 76, 102, 104, 206, 220, 223, 278.

EPPA: 127.

Escuela Nacional de Bellas Artes: Carátula, 1, 23.

Huamanqqa S. A.: 2, 8, 9, 39, 179, 227, 230, 234, 236, 237, 241, 242, 258, 260.

J. Liébana: 3, 36, 37, 38, 42, 43, 51, 100, 155, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 189, 200, 201, 243, 248, 277.

A. Jiménez Borja: 212, 214, 218, 219.

Museo de Arte y de Historia (U.N.M.S.M.): 6, 14, 21, 22, 24, 32, 41, 49, 50, 52, 55, 56, 60, 68, 81, 82, 83, 86, 87, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 109, 111, 114, 115, 116, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 133, 134, 142, 144, 148, 152, 153, 156, 157, 161, 163, 164, 170, 172, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 216, 217, 232, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 254.

Museo Histórico Regional del Cuzco: 197, 198, 202.

Museo Nacional de Antropología y Arqueología: 53, 61, 64.

Museo Nacional de Cultura Peruana: 4, 5, 7, 11, 17, 31, 34, 40, 66, 67, 73, 79, 80, 107, 117, 119, 121, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 141, 143, 147, 158, 165, 168, 169, 171, 174, 175, 176, 178, 203, 235, 253, 257.

V. Pimentel: 110, 276.

E. Poli: 10, 18, 45, 47, 74, 77, 88, 89, 91, 95, 135, 136, 140, 166, 193, 194, 195, 222, 228, 255, 262, 264, 269, 275.

O. Samanez: 252.

G. Solari: 33, 58, 59, 84, 108, 112, 113, 186, 233, 238, 239.

M. Solari: 231.

F. Stastny: 16, 28, 29, 48, 63, 65, 94, 126, 137, 159, 167, 173, 270.

J. Stenning: 44, 70, 71, 78, 224, 225, 226, 229, 240, 266, 267.

