



PERÚ

Ministerio
de Comercio Exterior
y Turismo

ARTESANÍAS DEL PERÚ

HISTORIA, TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Sirley Ríos Acuña

EL PERÚ PRIMERO







Ministro de Comercio Exterior y Turismo

Edgar Manuel Vásquez Vela

Viceministro de Turismo

José Ernesto Vidal Fernández

Directora de la Dirección General de Artesanía

Josefa Nolte Maldonado

Directora de la Dirección de Desarrollo Artesanal

Fedora Martínez Grimaldo

**Directora de la Dirección de Centros de Innovación
Tecnológica de Artesanía y Turismo**

Cynthia Beatriz Zavalla Puccio

Artesanías del Perú: historia, tradición e innovación

Autora:

© Sirley Ríos Acuña

Editado por:

© **Ministerio de Comercio Exterior y Turismo - MINCETUR**

Calle Uno Oeste N° 50, Urb. Corpac

San Isidro - Lima

www.mincetur.gob.pe

Primera edición, noviembre 2019

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-10289

ISBN N° 978-612-45764-7-8

Se terminó de imprimir en noviembre de 2019 en:

Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156-164 Breña, Lima

Tiraje: 1000 ejemplares

Lima-Perú

Corrección de estilo:

Mariella Sala Eguren

Diseño y Diagramación:

Arnaldo Macedo Cabrera y

Raúl Guzmán La Torre

Edición:

Jhoana Hanco Teccsirupay

Fotografía de cubierta

Renzo Giraldo / PROMPERÚ

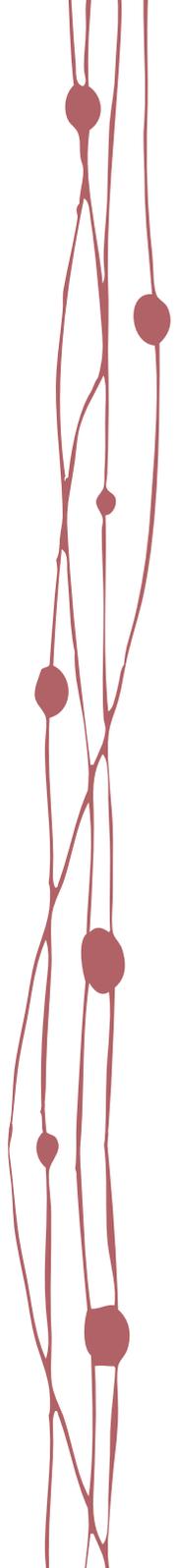
*Mate burilado. Detalle de mate burilado, elaborado
por la maestra artesana Delia Poma. Junín-Huancayo.*

La información contenida en este documento puede ser reproducida de forma total o parcial, comunicando previa y de manera expresa a los propietarios de los derechos de autor, y mencionando los créditos y las fuentes de origen respectivas.

ARTESANÍAS DEL PERÚ

HISTORIA, TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Sirley Ríos Acuña



PRESENTACIÓN

El Ministerio de Comercio Exterior y Turismo tiene, como órgano rector del sector, el mandato de definir, dirigir, ejecutar, coordinar y supervisar la política de comercio exterior y turismo. En materia de turismo promueve y regula también la actividad artesanal con el fin de impulsar su desarrollo sostenible, promoviendo el trabajo de sus artesanos y orientándolos para mejorar la calidad de sus productos.

La artesanía, es el producto de la cultura material que resume el conocimiento y la estética de los pueblos, es considerada como un elemento propio de las culturas regionales, pero también como un recurso turístico. Entre las funciones de MINCETUR, se encuentra *“impulsar a través de la actividad artesanal la preservación de los valores culturales, históricos y la identidad nacional, en coordinación con las entidades competentes”*¹.

“Artesanías del Perú: historia, tradición e innovación” es un libro que reúne 18 artículos y ensayos producto de las investigaciones que durante dos décadas realizó la Mg. Sirley Ríos Acuña. La artesanía es uno de los recursos turísticos más apreciados porque articula las diferentes culturas peruanas con nuestro pasado milenario, es por ello que estos estudios son apreciados por el Sector Turismo ya que son fuente de conocimiento e imágenes que permiten difundir la historia de las culturas peruanas, la diversidad de los recursos naturales, precolombinos, coloniales y republicanos asociados con los íconos de la identidad nacional. Las publicaciones sobre técnicas de producción y repertorios iconográficos son muy importantes para la reproducción de los productos artesanales, así como para su innovación en la medida que permiten a los diseñadores y a los propios artesanos la recreación de sus obras; la arqueología, la historia y la antropología evidencian que hay mucha información por desarrollar para transferir el conocimiento al artesanado peruano y convertir ésta en valor agregado para la oferta artesanal.

En este contexto, presentamos la obra de la Mg. Sirley Ríos Acuña, quien investigó los acervos y expresiones tradicionales de la artesanía peruana y publicó -a lo largo de dos décadas- dieciocho artículos académicos.

Agradecemos a la autora por su contribución para un mayor conocimiento de la artesanía peruana y a todos los Amautas incluidos en este libro, nuestra admiración.

Edgar Vásquez Vela
Ministro de Comercio Exterior y Turismo

¹ Artículo 74-F, literal p. del Decreto Supremo N° 002-2015-MINCETUR



HISTORIA DE UN MATRIMONIO EN EL CAMPO

COCCINANDO

MATRIMONIO CIVIL

ARTESANÍAS DEL PERÚ: HISTORIA, TRADICIÓN E INNOVACIÓN

“Artesanías del Perú: historia, tradición e innovación”, es una publicación del MINCETUR a través de la Dirección General de Artesanía del Viceministerio de Turismo que reúne las investigaciones y estudios sobre la artesanía en el Perú y los cambios de ésta a través del tiempo realizado durante 20 años. La Mg. Sirley Ríos Acuña, historiadora del arte y autora de este libro, nos acerca al quehacer de artesanos y artesanas brindándonos información sobre la obra y trayectoria de artesanos peruanos destacados y su contribución para la permanencia y desarrollo del arte tradicional en el Perú. Entre los maestros artesanos menciona a Joaquín López Antay, quien recibiera en el año 1975 el Premio Nacional de Cultura, marcando de esta forma un antes y un después en el reconocimiento de la artesanía peruana. De igual forma desfilan en sus páginas Hilario y Georgina Mendivil y los Amautas de la Artesanía Peruana¹: Gerásimo Sosa Alache (2000); Julio Gálvez Ramos (2009); Mamerto Sánchez Cárdenas (2009); Jesús Urbano Rojas (2010); Antonio Olave Palomino (2012); Primitivo Evanán Poma (2013); Sixto Seguil Dorregaray (2013); Pedro González Paucar (2016); Pedro Veli Alfaro (2017).

Los artículos académicos del presente libro abordan temas tan importantes como: la herencia ancestral, la elaboración de prendas de vestir, la antigüedad en el uso de las fibras vegetales, los colores e imágenes populares, el uso de la plata de los andes, la migración urbana y la globalización entre otros. A través de su lectura podremos hacer un recorrido de la historia y tradiciones artesanales de las diferentes regiones del Perú como una invitación a recorrer sus paisajes y disfrutar de la diversidad con la que cuenta nuestro país.

Agradecemos a la autora y a todos los Amautas que con su trabajo, esfuerzo y dedicación han contribuido al posicionamiento de la artesanía peruana, labor reseñada en este libro.

José Vidal Fernández
Viceministro de Turismo

¹El Premio Amauta de la Artesanía Peruana es un reconocimiento que entrega MINCETUR desde el año 2000 a los artesanos y artesanas cuya obra demuestra su trayectoria y vocación para transmitir a las nuevas generaciones sus conocimientos.

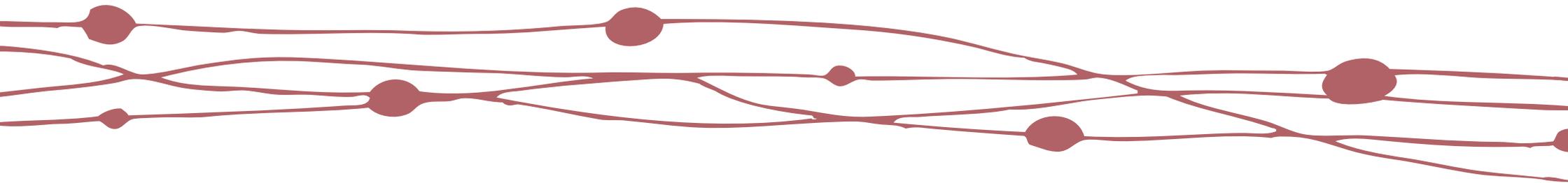
INTRODUCCIÓN

El Perú posee una riqueza cultural producto de los logros alcanzados por las sociedades que habitaron y habitan en las diferentes regiones naturales o pisos ecológicos. Este hecho permitió el desarrollo de una diversidad cultural que hoy en día ha adquirido protagonismo frente a la globalización. De ahí que los expertos señalen su importancia para el fortalecimiento de las identidades locales y la salvaguardia de la memoria a través de la valoración del conjunto de bienes culturales materiales e inmateriales que constituyen el patrimonio cultural, fruto de un largo proceso histórico dinámico y recibido como herencia de las generaciones pasadas. Precisamente, forman parte de este patrimonio las artesanías producidas en los ámbitos rurales y urbanos bajo determinados patrones regidos por una tradición que se renueva constantemente al compás de los cambios que se suscitan en las sociedades. De hecho, el cambio y la innovación forman parte inherente de la propia tradición.

Este libro es una compilación de más de una década de estudios relativos a las culturas populares y artesanías del Perú en la que se reúne una selección de textos publicados en libros, revistas, boletines y catálogos de exposición; además de escritos inéditos. Debemos destacar que la mitad de los textos que se presentan en esta edición se publicaron entre los años 2004 al 2010 en la revista Artesanías de América del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) de Ecuador, por lo que su difusión en el medio local fue restringida. Así mismo, para la presente edición se ha procedido a la revisión y en algunos casos a la actualización de los artículos. En cuanto a las fotografías, algunas corresponden a las publicaciones originales y en otros casos se ha optado por incorporar nuevas imágenes.

Cabe señalar, que esta compilación intenta ser lo más exhaustiva posible con el fin de reunir en un solo volumen el estudio de las diferentes expresiones artesanales del Perú, tales como el mate decorado, la indumentaria, el bordado, el tejido con fibra vegetal, la cerámica, la pintura, la platería, la hojalatería, la sitioplastia, los instrumentos musicales, la arpillera urbana y las diferentes manifestaciones culturales en relación a las festividades, la cosmovisión, la religiosidad y la oralidad popular de las comunidades andinas. Así mismo, en cada una de estas manifestaciones artesanales abordadas se destaca la trayectoria histórica y renovación de las mismas; además, se explica sobre las formas y las tipologías más representativas, el material y la técnica de elaboración, la temática y la iconografía, la dimensión estética, los usos, los talleres, la comercialización, los principales centros de producción y los artesanos.

El libro se distribuye en 11 capítulos en cada uno de los cuales se evidencia que las artesanías sufrieron a lo largo de su existencia una serie de transformaciones para perdurar hasta la actualidad, porque de mantenerse inalterable hubiera supuesto su desaparición. Uno de los casos emblemáticos se presentó en la década 40 del siglo XX

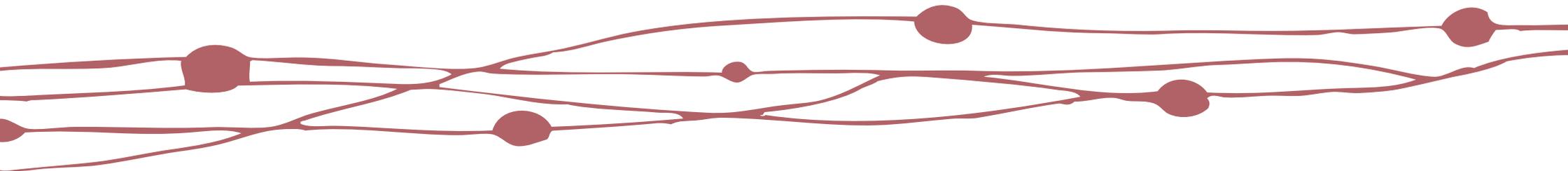


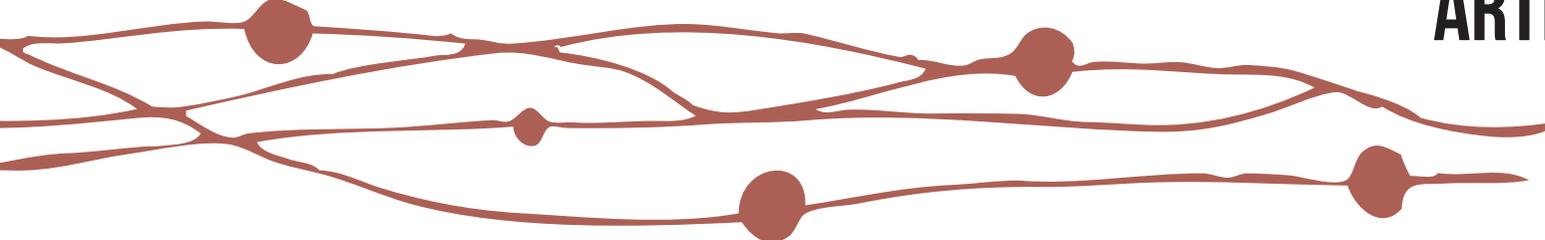
con la intervención de la pintora y miembro del grupo indigenista, Alicia Bustamante, quien sugirió al insigne imaginero ayacuchano Joaquín López Antay, la introducción de nueva temática de corte costumbrista en los tradicionales cajones San Marcos cuyo patrón compositivo tradicional se alteró para convertirse posteriormente en retablo. De no haber ocurrido esta innovación los cajones San Marcos habrían desaparecido porque ya no eran tan demandados por su clientela local y regional. Por el contrario, permitió su revitalización en distintos niveles, aunque no fueran usados en los rituales ganaderos andinos, y se produjo la creación del retablo, destinado a una clientela foránea deseosa de llevarse un recuerdo de su viaje a Perú y de los intelectuales interesados en el conocimiento de las costumbres tradicionales. Como este ejemplo hay otros que se explican en todo el libro.

Con este libro se pretende difundir el valor de las artesanías del Perú y el patrimonio cultural inmaterial en general; además contribuir en la construcción de la historia de la artesanía peruana. Es evidente que las artesanías de nuestro país se conjugan diferentes tradiciones culturales, siendo las principales la indígena y la hispana. De este modo, existen objetos que a pesar de tener su origen en el antiguo Perú presentan una iconografía occidental y actualizada a la época que le toca vivir, e incluso se originaron desde el virreinato hasta hoy en día nuevas tipologías con sus respectivas variantes. En el siglo XX con el desarrollo del turismo y nuevas clientelas también surgen otros objetos que hoy se han convertido en tradicionales. No debe olvidarse que hay objetos que se crean para cubrir las diferentes necesidades cotidianas de las familias, pero también hay objetos que se adaptan y se crean exprofeso para las nuevas necesidades surgidas en las sociedades contemporáneas y para las nuevas clientelas.

Finalmente, agradecemos a todos los artistas tradicionales protagonistas de estas páginas, al Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), Ministerio de Comercio Exterior y Turismo de Perú, Ministerio de Cultura de Perú, Museo Nacional de la Cultura Peruana, Museo de la Nación, el Museo de Arte y el Instituto Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica de Perú, Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte de Cusco, Pablo Macera, Claudio Malo, Juan Zárate, Sergio Girón, Enrique Grillo, Ernesto Grillo, Eloisa Quijada, Moisés Balbín (Q.D.E.P.), Teodora Santana, Deniss Sánchez, Víctor Blas, Nicario Jiménez, Desiderio Loayza, Pedro González, Julio Urbano, Mario Villalva, Mery Fashé, Joan Masdemont, Josefa Nolte, Fedora Martínez y Jhoana Hanco.

Sirley Ríos Acuña





ARTESANÍAS DEL PERÚ

HISTORIA, TRADICIÓN
E INNOVACIÓN

Sirley Ríos Acuña

PRESENTACIÓN	5
INTRODUCCIÓN	8
1. HERENCIA ANCESTRAL	
· El arte del mate decorado: trayectoria histórica y continuidad cultural	14
2. TEJIENDO, BORDANDO Y CONFECCIONANDO PRENDAS DE VESTIR	
· Vestimenta e identidad en el valle del Mantaro: la Kutuncha	44
· Tiempos de carnaval y vestidos de fiesta en los valles del Mantaro y Yanamarca	55
· El esplendor cromático del bordado tradicional del valle del Mantaro	67
· La pechera para llama de los Andes peruanos	80
3. ANTIGÜEDAD DE LAS FIBRAS VEGETALES	
· El arte del tejido en fibra vegetal: la cestería de Santa Rosa de Chontay	90
4. DEL BARRO Y FUEGO	
· La cerámica tradicional peruana	100

5. COLORES E IMÁGENES POPULARES	
· Apuntes para la historia de la pintura popular en el Perú	114
6. LA PLATA DE LOS ANDES	
· Platería	128
7. DE LO UTILITARIO Y DECORATIVO	
· El arte de la hojalata	138
8. ALIMENTO DE AYER Y DE SIEMPRE	
· Las expresiones artesanales en la panadería tradicional	146
9. DE LA RELIGIOSIDAD Y LA ORALIDAD POPULAR	
· Los elementos andinos y católicos en el contexto de las fiestas religiosas populares	158
· Las cruces de Don Florentino	168
· La celebración de la Navidad y su representación en el arte	172
· Un acercamiento al mundo del human tac tac en los Andes	176
10. SONIDOS DE VIENTO Y PERCUSIÓN	
· Instrumentos de viento y percusión en la música tradicional del Perú	186
11. DE LA MIGRACIÓN URBANA A LA GLOBALIZACIÓN	
· Una aproximación al estudio de la arpillería peruana	192
· La globalización y la localización: dos fenómenos complementarios entre los artesanos y las artesanías del Perú	202
BIBLIOGRAFÍA	210





1. HERENCIA ANCESTRAL

EL ARTE DEL MATE DECORADO: TRAYECTORIA HISTÓRICA Y CONTINUIDAD CULTURAL¹

Los mates decorados en los Andes peruanos han seguido una continuidad cultural desde el período precerámico hasta la actualidad, en cuanto a sus usos, técnicas y decoración, los cuales han sido influidos por los procesos de cambio histórico ocurridos en el Perú en sus diferentes etapas.

A partir del siglo XIX los mates sobresalen en la zona de Ayacucho, Huancavelica y Junín; paulatinamente van surgiendo maestros materos, como Mariano Inés Flores, quien fuera reconocido en la primera mitad del siglo XX. Desde este siglo, a consecuencia de la creciente producción industrial y oferta comercial de utensilios domésticos de otros materiales, disminuye la demanda utilitaria de mates, que han pasado a ser, cada vez más, piezas decorativas con gran desarrollo técnico y plástico. Actualmente se decoran y ofrecen mates en la sierra central y centro-sur, y en la costa norte del Perú a un público conformado mayormente por sectores urbanos y turistas.

¹Publicado en el libro García, Silvia et. al. *Patrimonio Cultural Inmaterial latinoamericano II: Artesanías. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), 2010, pp.129-187.*

Como nunca antes, vivimos en un contexto en el que se dan rápidos cambios en todos los ámbitos de las sociedades del planeta. En este proceso de globalización, que algunos denominan mundialización, internacionalización o universalización, las colectividades humanas toman interés por las transformaciones que estructuran sus vidas y sus entornos sociales y geográficos.

Cabe señalar que si bien las culturas nunca fueron estáticas tampoco se dieron transformaciones radicales en tiempos cortos. Esta circunstancia actual por tanto genera diversas reacciones y consecuencias. Por un lado, se exalta la diversidad y, por otro, surge una intolerancia exacerbada, como se puede observar en diversos sucesos mundiales.

Las actuales circunstancias socioculturales nos motivan a reflexionar sobre las alteraciones que experimentan las culturas y artes tradicionales en el Perú. Por ello, creemos pertinente enmarcar nuestro tema de análisis en los mates decorados dentro del contexto de visibilización de sectores que durante años fueron marginados y de la revaloración de las culturas locales.

El primer intento por dar a conocer el nombre de un artista tradicional surgió del mundo académico cuando José Sabogal, hacia 1932, informa en un artículo sobre el fallecimiento de un extraordinario burilador de mates llamado Mariano Flores. Sin embargo, Sabogal se había equivocado en un dato importante: Flores seguía con vida y practicó su arte hasta 1949.

Como consecuencia de esta información errada, se generó un mito en torno a la figura de este burilador. Hasta ese entonces no hubo reconocimiento público a ningún artista campesino. Además, por esos años se puso en boga el movimiento y pensamiento indigenista lo que propició el rescate de las artes tradicionales; pero es solo en 1975 cuando el Perú oficial reconoce al arte tradicional en la figura de Joaquín López Antay, imaginero ayacuchano, a quien se otorgó el Premio Nacional de Cultura. Hasta ese entonces, el arte popular era anónimo. La premiación a un artista no académico generó una polémica que hasta hoy continúa dentro del ámbito intelectual y artístico: si se reconoce o no a la artesanía como arte. Este hecho permitió que otros artistas populares también se reconocieran como vivos exponentes y transmisores de identidad cultural.

El mate decorado es un arte propio que desde el período precerámico persiste hasta nuestros días, brindando su valor funcional, documental, simbólico y artístico. Mediante esta expresión artística ancestral el hombre andino pudo plasmar de manera auténtica su sensibilidad estética pues, desde su origen, el mate decorado ha tenido una importancia ritual y simbólica al margen de su preponderante utilidad doméstica.

En este artículo abordamos de manera general el proceso histórico y la continuidad cultural de un arte muy antiguo que está vigente; se describen y explican las transformaciones por las que este ha pasado y se demuestra que forma parte vital de nuestra identidad cultural, lo que es una respuesta a las tendencias homogenizadoras existentes. Asimismo, se intenta comprender cómo



Mate burilado "El cuy" del artesano Tito Medina. Junín - Huancayo
Foto: © Mincetur/ PROMPERÚ.

se mantienen las estructuras básicas de representación visual andina, al margen de las transformaciones, adopciones, adaptaciones y recreaciones realizadas por los artistas materos según su época. Una de las características culturales de la idiosincrasia de los peruanos, y en particular del artista tradicional, es saber manejar estrategias de supervivencia al conjugar los elementos locales con los elementos foráneos. A pesar de las imposiciones del mercado global, los artistas del buril han sabido resistir y mantener su arte con algunas transformaciones.

Afirmamos, pues, la necesidad de dar a conocer la importancia del mate decorado del Perú dentro de la dinámica actual de revitalización de las culturas locales al ser, esta expresión plástica, uno de los máximos exponentes de nuestra identidad cultural.

Antecedentes de los estudios sobre el mate decorado

Las referencias escritas y documentales más antiguas sobre la presencia del mate en la vida cotidiana de la población en las culturas prehispánicas y durante la época colonial se hallan en cartas, crónicas, relaciones e informaciones del siglo XVI y XVII. Además, poseemos documentos visuales, como los ceramios moches, que muestran en sus diseños pintados el uso de los mates. Las investigaciones académicas y específicas sobre este arte se iniciaron en la década de 1930 con los escritos de José Sabogal, pintor indigenista y promotor de las artes populares, que en el año de 1945 publica su célebre estudio *Mates burilados: arte vernacular peruano*. En este libro, el autor realiza una explicación general de la trayectoria histórica de los mates burilados y otras descripciones detalladas del mate de Huanta y el mate huanca. Así mismo, destaca el artículo "Mates peruanos: área de Huaral-Chancay, departamento de Lima", de Arturo Jiménez Borja y Hermógenes Colán Secas, como uno de los estudios pioneros sobre los mates del Perú, que fue publicado en la *Revista del Museo Nacional* en 1943. Este artículo es el resultado de una investigación acuciosa sobre las formas, los usos y las denominaciones de los mates en la región de Lima.

Pocos años después, hacia 1948, Arturo Jiménez Borja contando con un bagaje mayor de conocimientos sobre el tema, escribe el artículo "Mate peruano", que también se publica en la *Revista del Museo Nacional*. El autor presenta la trayectoria histórica del mate a partir de la mirada de los cronistas del período colonial y de un trabajo de campo de carácter etnográfico; allí desarrolla una clasificación de las formas básicas y sus derivados, se centra en la explicación de la decoración de los mates costeros y de la sierra, y señala, además, datos de destacados materos que existieron en la época.



Posteriormente, José María Arguedas, en escritos de los años 1956 y 1957 dedica interesantes observaciones sobre la Feria de Huancayo (Junín), donde menciona la producción artesanal del valle del Mantaro, incluyendo datos de la situación sociocultural y económica en relación a la producción de mates burilados de la zona de Cochas Chico y Cochas Grande en esa misma ciudad (Arguedas 2004).

Años después, en 1969, el antropólogo suizo Jean-Christian Spahni presenta su libro *Mates decorados del Perú*, en el que hace una revisión histórica general desde el período prehispánico hasta los años 60 y establece características diferenciales de formas, técnicas de elaboración, iconografías y usos de los mates decorados. Por su parte, el artículo “Los mates burilados”, de Carlos Otárola incide en la tecnología y los motivos frecuentemente representados en los mates de Ayacucho, Huancavelica y Junín (Otárola 1975). Además, debemos mencionar la existencia de la tesis doctoral de 1979 de Bernadette Orellana, *Arte popular en el Perú: Mates burilados*, realizada en París, la cual no ha sido publicada en español por lo que su difusión es restringida.

Más tarde, María Angélica Salas publica el libro *Mates de Cochas: productores artesanales en la sierra central* (1987), resultado de su tesis de licenciatura en antropología, que es una aproximación a los orígenes y desarrollo de los mates burilados en Cochas. Allí establece las modalidades de trabajo de los mates derivadas del eje agrícola y la organización interna de la familia campesina, y realiza un análisis de las representaciones de los mates producidos según los tipos de familias campesinas encontrados en Cochas. También Claude y Geneviève Auroi, en el artículo “Arte popular en el Perú: los mates (calabazas) burilados de Cochas. Temas costumbristas y narrativos de una colección privada” (2000-2001), analizan los mates de Cochas, tomando como base un conjunto de 28 ejemplares elaborados por la familia Poma, y definen sus características formales.

En el año 2006 se publica el catálogo de exposición *El fruto decorado. Mates burilados del Valle del Mantaro* (siglos XVIII-XX), editado por la Universidad Ricardo Palma y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano y que contiene textos escritos de Kelly Carpio y María Eugenia Yllia, así como estudios reeditados de José Sabogal, Arturo Jiménez Borja, Pablo Macera y Toby Raphael. Este libro, aparte de presentar nuevas aproximaciones al estudio de los mates y compilar textos clásicos publicados en años anteriores, resulta importante porque reúne una amplia documentación fotográfica de los mates decorados de las colecciones públicas y privadas, brindando un panorama visual bastante completo.

Se debe mencionar que también existen diversas y breves referencias sobre los mates en capítulos de libros dedicados a las artes y culturas tradicionales, lo mismo que en tesis, catálogos de exposiciones, informes de trabajo y artículos en revistas.

El mate

En los mates decorados, antes que en cualquier otra manifestación artística del Perú, es notoria la trayectoria histórica y la continuidad cultural de una expresión que ha atravesado por diferentes etapas y por tanto ha sufrido cambios temáticos, estilísticos y técnicos, lo mismo que en cuanto a sus usos.

Desde las primeras referencias de los cronistas se indica que el término mate proviene del quechua *matí*, que es el fruto de la calabaza, planta rastrera llamada científicamente *Lagenaria siceraria* (*sin. Lagenaria vulgaris*). Esta planta de flores blancas crece en climas secos y cálidos como los de la costa, los valles calientes de la sierra y partes de la selva alta. Se suele sembrar en vísperas de lluvias y se cosecha meses después.

El fruto de la calabaza, ya seco y endurecido, es utilizado como taza, plato o botella. Para convertirlo en recipiente funcional se abre y se retiran las semillas de su interior. Otra opción es dejarlo tal cual (con su interior intacto) para utilizarlo como sonaja, instrumento musical o flotador de pesca. Pero también es funcional aún siendo tierno, pues puede ser usado, por una sola vez, como olla para cocer su pulpa u otros alimentos.

La producción de la *Lagenaria siceraria* no es exclusiva del continente americano. La encontramos en África, al sureste de Asia y en Melanesia. Es más, Donald Lathrap (1993) afirma que esta planta fue domesticada en África. Desde este continente se difundió a otras áreas geográficas y se introdujo en América. Lathrap llega a esta conclusión por la similitud que encuentra entre las calabazas vinateras del África y las de América. Sin embargo, nuevas investigaciones científicas explican que los recipientes de calabazas empleados en América antes del origen de la cerámica fueron traídos por personas procedentes de Asia (Anónimo 2003-2009). Es decir, la calabaza nativa de África fue llevada primero hacia el continente asiático y de allí se trasladó hacia América. En el Perú, las calabazas más antiguas se encuentran desde los años 6000 a 4000 a. C. al norte de la provincia de Talara en la región de Piura y entre los años 5800 a 4400 a. C. en Ayacucho (Perú Ecológico 2009). Estos ejemplares no presentan decoración.

La calabaza es considerada como una de las plantas importantes para entender los orígenes de la agricultura. De ahí que, según el planteamiento de Lathrap, en los relatos míticos de los pueblos actuales donde se cultiva la calabaza se concuerda en la idea del *mate-matriz* que representa a la totalidad del universo o útero universal en el que se desarrollaron todos los sistemas agrícolas.

Las denominaciones y los usos de las calabazas o mates están relacionados a la diversidad de sus formas y dimensiones, obtenidas por prácticas inductivas desarrolladas por sus cultivadores desde tiempos prehispánicos. Esta práctica consiste en ceñir con fajas o cintas tejidas el fruto verde, aún en la planta, para deformarlo. Las calabazas más grandes son resultado de la selección de semillas y de los cuidados que los agricultores les otorgan.

En el Perú la producción de mates decorados se sitúa básicamente, desde el período precerámico, a lo largo de la costa. Después de la llegada de los españoles, la práctica de burilar mates se extendió a Ayacucho, Huancavelica y Ancash en la sierra. En la actualidad, los pueblos de Cochas Chico y Cochas Grande, en Junín, son los más reconocidos exponentes de esta actividad. En la zona costera quedan como centros productores Piura y Lambayeque, aunque en estos lugares se ha perdido la calidad artística de antaño.

Este arte se desarrolla también en otros países de América a partir de la calabaza o de otros frutos de similar textura. En México, las *jícaras*, tal como son conocidos los recipientes del fruto del árbol morro, llevan diseños florales y diversas decoraciones, al igual que en Guatemala y El Salvador. En Argentina, Uruguay y Paraguay las calabazas usadas como recipiente para la *yerba mate* también son decoradas. En Brasil, Bolivia, Ecuador, Colombia y Venezuela existen mates ornamentados para diversos usos.

Los mates prehispánicos del Perú

La planta *Lagenaria siceraria* aparece registrada tempranamente en sitios arqueológicos del Perú. Junius Bird halló en 1946 en el sitio precerámico de Huaca Prieta (2700 – 1800/ 1500 a.vvvvC.) ubicado en el valle de Chicama, La Libertad, un conjunto de fragmentos de calabazas sin decoración y algunas con diseños, pero en mal estado de conservación. Entre los mates decorados destacan pequeñas calabazas grabadas con dibujos complejos que representan caras de felino y figuras humanas entrelazadas con serpientes esquemáticas (Raphael y Villegas 1985: 54). Estos motivos fueron burilados probablemente con piedras filudas, técnica empleada también para decorar piezas de piedra y hueso (Villegas 2001: 82). Estas calabazas

serían, según Ravines (1991), los mates ornamentados más antiguos de los Andes centrales.

Durante esta época sobresalieron en el arte de decorar mates tres zonas de la costa: en el norte, Moche (100 a.C. – 700 d.C.) y Chimú (1000 – 1460 d.C.); en el centro, Chancay (1300 – 1450 d.C.); y en el sur, Paracas (700 – 0 a.C.) y Nasca (100 a.C. – 600 d.C.).

Los usos de los mates prehispánicos

Desde estas épocas tempranas las calabazas fueron aprovechadas en el consumo y como utensilios (tazones, platos, cuencos, cucharas, botellas y otros recipientes domésticos), además de servir como instrumentos musicales (sonajas o *chunganas*), caleros o *ishcupuros* para contener la cal que servía para el masticado de las hojas de coca, flotadores de balsas, máscaras, bastidores para remendar la ropa, platillos de balanza, etc. También tuvieron la finalidad de ser vajillas funerarias y ceremoniales.

Los mates aparecen generalmente en entierros dentro del ajuar funerario a modo de ofrenda, conteniendo alimentos como frijol, maíz y maní, también ovillos de hilos de algodón o implementos textiles. Inclusive a veces sirvieron de asiento o cubrieron la cabeza del cadáver (Ravines 1991: 22).

Todo ello indica que los mates fueron y siguen siendo hoy de gran importancia, aunque su uso cotidiano en el menaje doméstico va decayendo al ser reemplazados por objetos de producción industrial y más bien predomina su carácter decorativo. Es posible que los mates profusamente decorados, incluso con aplicaciones de oro y plata, conchas y piedras preciosas, pertenecieran a las clases sociales altas y, por el contrario, los mates usados por el resto de la población hayan sido simples, casi sin decoración (Villegas 2001: 82).

La técnica ancestral

Las técnicas comunes de decoración de mates durante la época prehispánica fueron el burilado, el pirograbado y el pintado; además, en algunos casos se realizaban incrustaciones de conchas y turquesas o aplicaciones de metales preciosos. En un primer momento, se emplearon para las incisiones piedras filudas y luego punzones metálicos. El pirograbado consistía en delinear los diseños sobre la superficie lisa del mate con un palito candente, como lo hacían los artistas de Mayoc, Huanta o Huaraz y como lo hacen en la actualidad los materos de Cochas en Junín. También es posible que se hayan empleado punzones metálicos candentes para el pirograbado.



La intensidad en el soplado determinaba la variedad de tonalidades, que iba de la más oscura a la más clara. Del pintado solo se sabe que se hacía rellenando los dibujos incisos. Cuando se aplicaba el pirograbado con el burilado en conjunto se procedía de la siguiente manera: primero, se delineaban y quemaban los motivos y las bandas de separación; después, con una serie de incisiones de líneas finas discontinuas a modo de punteado, se acentuaban sobre el pirograbado algunos detalles o todos los motivos representados. Generalmente este procedimiento aparece planteado en los mates de Ancón (Ravines 1991: 20).

Los mates decorados hallados en el yacimiento arqueológico de El Faro en el distrito de Supe (provincia de Barranca, región de Lima) se caracterizan por presentar líneas delgadas incisas rellenas con pigmento rojo y figuras geométricas. En las culturas Moche y Chimú sobresalen mates con diseños de aves, peces y felinos elaborados con la técnica del burilado y pirograbado y con incrustaciones de conchas y aplicación de metales preciosos. En Paracas, se encuentran mates pirograbados con diseños simples o complejos y una composición artística similar a la cerámica de la época. También los mates de Chaviña de Nasca tardío (300 – 600 d.C.) son pirograbados y pintados.

Por otro lado, en el último hallazgo realizado en el complejo ceremonial Cahuachi, presentado a la opinión pública en setiembre del 2008, se encontraron 30 mates pintados con similares características a la cerámica policromada de la etapa tardía de Nasca.

Según las investigaciones realizadas por los arqueólogos Giuseppe Orefici y Ángel Sánchez, al parecer, este conjunto de mates de Cahuachi formaba parte de una última gran ofrenda a las divinidades, realizada por los pobladores nascas antes de abandonar el sitio debido al presagio de una inminente catástrofe que sería provocada por la naturaleza. Junto a los mates se encontraron además 88 ceramios, ocho textiles, cestas, objetos de oro e incluso restos de humanos que habrían sido sacrificados. Los colores resinosos, obtenidos de piedras, permitieron en los mates de Cahuachi un tratamiento en alto relieve, mientras que la iconografía característica estaba conformada por representaciones antropomorfas de felinos, aves y orcas que simbolizaban a sus divinidades. En esta iconografía se incluyeron algunos motivos de procedencia Chavín (Machuca 2008; Rosales 2008; Ochoa 2008).

Los mates de Ancón, del período intermedio tardío y del horizonte tardío, sintetizan las técnicas precedentes, asumiendo el burilado, pirograbado y pintado (Ravines 1991: 19-20). De Huaura, Moca-Tambo y Pachacámac proceden también calabazas policromadas y talladas. Debido a que la mayoría de mates prehispánicos que actualmente encontramos han sido obtenidos en huaqueos, se ha determinado su cronología aproximada por medio de comparaciones iconográficas con las representaciones presentes en la cerámica y la textilera (Raphael y Villegas 1985: 55).



*Elaboración de mate burilado por la maestra artesana Delia Poma.
Foto: © Renzo Giraldo / PROMPERÚ.*

La composición y decoración en los mates prehispánicos

En cuanto a la composición de los mates, se dio un uso generalizado de bandas horizontales: una central y ancha donde se plasmaron los diseños principales; y dos angostas, una de ellas, la del extremo superior, cubierta con grecas o motivos repetitivos aislados (Raphael y Villegas 1985: 55) y la inferior, con o sin decoración. La banda ancha no solo es un espacio continuo sino que puede dividirse en diferentes campos. Algunas veces no se siguió este patrón.

Predominaron los diseños geométricos y ocasionalmente fueron figurativos, siguiendo patrones textiles. De ahí que puedan compararse con los tejidos de su época a través de la iconografía presente en ellos (Raphael y Villegas 1985: 20). La decoración estilizada con rango figurativo representa motivos antropomorfos, pájaros, aves marinas, peces, cangrejos, insectos, serpientes, felinos (otorongos y pumas) y otros animales e híbridos serpiente-felino. En Nasca son frecuentes las aves en los mates pirograbados, como lo son también en los ceramios pintados de esa época. En Chimú y Chancay fueron frecuentes los símbolos geométricos de peces y siluetas de aves que parecen haber sido creados con influencia Tiahuanaco, ya que esta cultura

dominó casi el total de las culturas costeñas (Raphael y Villegas 1985: 55). Quizá de este hecho resulte la presencia del *suche* en los mates decorados de la costa.

Dentro de los diseños burilados se considera también las marcas de propiedad que aparecen en la base de varios mates. Son marcas que se acostumbran realizar en los mates de las chicherías actuales como una continuidad cultural de la costa norte.

En la época inca prevaleció más el aspecto funcional que el ornamental. Los cronistas dan referencias al respecto. Arriaga manifestó que las calabazas eran empleadas como recipientes para dar de comer y beber a las *guacas*. En instrumentos de música, según Murúa, sirvieron de cajas de resonancia o, a decir de Cobo, como trompetas, llamadas *quepa*. Cieza de León menciona que las calabazas sirvieron de sombreros adornados con plumas para la gente de la nobleza (Spahni 1969: 31-32). Se cree que las calabazas con diseños tenían representaciones figurativas de seres humanos en fiestas y otras actividades sociales, junto a escenas de sacrificio y motivos geométricos; de ellos no quedaron testimonios tangibles porque el clima de la sierra no lo permitió (Raphael y Villegas 1985: 55).

Los mates de transición entre lo indígena y lo occidental

Con la llegada de los españoles a tierras americanas se produce un choque cultural que se presenta como una etapa de transición. No entraremos en discusiones semánticas y teóricas sobre el término transición, solo diremos que en el arte indígena de aquellos primeros años de contacto con lo occidental se reflejó un “conflicto estético” que desembocó en obras *sui generis*. Estas obras fueron producto de la mezcla de técnicas, materiales, formas, iconografía y tratamiento de figuras de lo indígena y lo español hechas por manos nativas. Ejemplares de este momento histórico no han sido ubicados en una cantidad importante y entre ellos encontramos dos piezas representativas: el mate de la conquista o mate de los perros y el arpa-mate o arpa del maíz (Zárate y Ríos 2001: 20).

El mate de la conquista es quizá, según palabras de Pablo Macera, “una de las primeras representaciones indígenas de la conquista española”. Aproximadamente data de los primeros decenios posteriores a la campaña de Pizarro (Macera 1982a:10). Se trata de un pequeño mate o *checo* que representa una batalla entre guerreros indios y soldados españoles, donde estos últimos emplearon perros de presa para el ataque. Completando la escena se encuentran un gallo y un ave diferente. Por el tipo de armas empleadas por los indios -arcos y flechas- es posible que el enfrentamiento no se haya dado con los incas sino con etnias andinas contemporáneas a ellos (Macera 1982a: 10-11). Es notorio el tratamiento estético andino convencional de cada uno de los

motivos o el estilo de dibujo nativo con sentido figurativo, presentes en esta pieza, como el clásico arqueamiento o encaramado de los animales, así como también el mostrar ojos enormes de círculos concéntricos o con punto central, propio de las culturas costeñas; es más, las fauces de los perros iconográficamente se plasmaron a partir de los moches para representar a seres mitológicos y animales simbólicos.

La segunda pieza en mención es el arpa-mate, según Macera un instrumento musical peruano del siglo XVI, extinguido y posiblemente procedente del Cusco. En este caso se empleó una serie de 32 mates como caja de resonancia de un córdofono europeo también frecuente en la etapa de experimentación de los inicios de la Colonia. Los modelos europeos fueron sometidos a una infinidad de adaptaciones, resaltando también, aparte de las calabazas, el uso de caparazones de *kirkincho* para los instrumentos musicales de cuerda (Macera 1982b: 65-66).

Este instrumento musical, debido a su forma y por la temática burilada, se denomina también arpa del maíz porque debió haber estado vinculado a festividades y ritos agrícolas (Macera 1982b: 67). En sus 32 secciones se representan diseños que Macera clasifica en tres categorías: la descomposición inca (pareja de lagartijas simplificadas y peces nativos llamados *suche* o *suncca* y *wita*, de frecuente representación en la cerámica inca); la recomposición adaptativa de temas españoles (cruz, ave coronada bicéfala, sirena guitarrista, soldados españoles, guitarristas y espada española); y la anticipación y desarrollo de nuevas iconografías, como el sol de rostro humanizado, temas relacionados al maíz y el *amaru* y, además, un grupo temático vinculado a los motivos pintados que aparecen en los *keros* coloniales, como el *chuncho* con arco y flecha luchando contra animales selváticos o la mujer ofreciendo chicha en un par de *keros* (Macera 1982b: 67-69).

Los mates coloniales

Después de estos objetos de transición, resultantes del choque cultural con los españoles, pasamos a un momento en el que los talleres artesanales establecidos desde el incario fueron poco a poco desestructurados y en algunos casos reestructurados para manufacturar objetos foráneos y locales en beneficio económico de los conquistadores. Tal es el caso de la proliferación de unidades de producción textil llamadas obrajes y chorrillos. Sin embargo, gran parte de la mano de obra indígena se ocupó en la servidumbre doméstica, en haciendas y mitas mineras. Este hecho provocó una transformación del arte nativo, pues se fueron incorporando nuevas temáticas, formas, usos, técnicas y materiales, prevaleciendo lo indígena o lo español o equiparando los elementos de ambas procedencias. Lo cierto es que ya no se hicieron mates con carga ideológica propiamente andina, pero se continuó



con la milenaria técnica. Al respecto el historiador del arte Francisco Stastny señala:

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 (...) (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 drásticos producidos en la región, aquellos métodos pudieron continuarse utilizando sin crear resistencia de los grupos dominantes de turno. (Stastny 1981: 134)

A pesar de todo, los mates decorados prosiguieron su desarrollo. En cambio, los mates sin decoración no tuvieron resistencia alguna y se usaron comúnmente en los interiores domésticos campesinos.

Según un informe del siglo XVIII de Fray Reginaldo de Lizárraga, los mercaderes de Chíncha acostumbraban a tener entre su mercadería mates pintados que eran muy apreciados hasta la provincia de Chucuito en el Collao. Del mismo siglo fue la *Descripción del virreynato del Perú* escrita por un anónimo judío, quien vio cruzar el río Santa con unas balsas hechas de calabazas (Jiménez 1984: 44).

Ya bien entrada la colonia, en el siglo XVIII, el obispo de Trujillo Baltazar Jaime Martínez Compañón registró en su Diócesis una serie de acuarelas con representaciones de mates en uso cotidiano (Jiménez 1984: 44). Fue en los inicios del 1700 que nuevamente el arte del mate decorado comenzó a recobrar el brío de épocas pasadas, incluso en el menaje doméstico de importantes familias. Por ejemplo, saleros y tazas para infusión de mate fueron engarzados con soportes y rebordes de plata repujada (Stastny 1981: 137). Además, fue frecuente la elaboración de cofrecillos y recipientes con base de pedestal de madera totalmente ornados con motivos de aves, flores y leones pintados y esgrafiados o burilados y pirograbados. No han sobrevivido muchos ejemplares de este tipo, seguramente por el ataque de los xilófagos. También las calabazas fueron apreciadas como botellas o cantimploras.

La presencia e irrupción de nuevos estilos artísticos se evidenció, según Raphael y Villegas, con el registro naturalista y realista de los diseños, en vez del antiguo simbolismo (1985: 61). También proliferaron los motivos de estilo mudéjar y del plateresco (Raphael y Villegas 1985: 61), así como la ornamentación mestiza de estilo florido semejante a la que surgió en la arquitectura de la sierra sur del siglo XVIII.

Obras de ese siglo procedían de Ayacucho, Piura y Huaraz, cada región con su característica peculiar. En Ayacucho fue frecuente la elaboración de joyeros con bisagras de metal y decorados con escenas figurativas de personajes vestidos a la usanza de la época, acompañados por vizcachas, volutas y un ave entre la vegetación picando a un sapo. En Piura se decora el mate con un friso floral alrededor del borde del recipiente. En Huaraz se registró la fauna local — como pumas y pájaros— separada en cuadros por motivos vegetales.

El florecimiento de la platería durante esta época no solo permitió la aplicación de soportes y elementos decorativos de plata a los recipientes de calabaza, sino que ofreció a los materos mayores posibilidades plásticas a través del uso de una herramienta útil y duradera, el buril del platero. Así mismo, la técnica del burilado y los motivos decorativos de la platería se plasmaron sobre la superficie esférica del mate. También las formas del mate influenciaron en la platería. Surgieron los recipientes llamados “mates peruleros” que sirvieron para contener la infusión tradicional de los indígenas del Paraguay, la *yerba mate* o té de los jesuitas, tan difundida en el siglo XVIII (Carpio 2006). Estos recipientes se fueron recargando de ornamentación de plata e incluso se hicieron de plata maciza, pero conservando la forma del mate.

Los mates republicanos del Bajo Mantaro: Ayacucho y Huancavelica

Llegado el siglo XIX, Ayacucho y Huancavelica se consagraron como centros productores de mates decorados por excelencia. Fue la etapa de florecimiento del arte popular propiamente dicho. Con un interés costumbrista al servicio de los ideales y del modo de vida de la nueva clase social provinciana acomodada, los mates burilados se adaptaron a las nuevas circunstancias debido a su baratura y utilidad doméstica (Stastny 1981: 137, 139).

Los mates de Huanta (Ayacucho) y Mayocc (Huancavelica) se parecían en estilo y se diferenciaban de los de Huamanga. Los mates huamanguinos del siglo XIX se caracterizaron por sus escenas galantes y de la vida de la clase señorial provinciana, así como por colocar en una lista horizontal versos, dedicatorias o inscripciones relacionados al tema representado y también el año de elaboración. Un ejemplo de ello se encuentra en un mate cofre de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. En el cuerpo o contenedor del cofre se lee: “*DULCE DUEÑO HASTA QUANDO CARECERÉ DE NO VERTE EN MIS BRAZOS*” y en la tapa: “*MEJOR TE PIDO LA MUERTE VIVIR NO QUIERO PENANDO, AÑO DE 1848*”.

Este mate, en palabras de Ramírez y Saldarriaga:

Se caracteriza por el dibujo fino de influencia neoclásica, la limpieza del trazo y la síntesis formal de sus figuras sobre fondo negro, formando escenas galantes separadas por lacerías curvas con volutas, rellenos de follajería y rocallas estilizadas que conservan rasgos ligados al mudéjar, barroco y rococó coloniales. (Ramírez y Saldarriaga 2008: 67)

Este mate cofre es similar estilísticamente a otro mate plato de Ayacucho, pero este no parece ser del mismo autor que el anterior. El diseño de este plato aparece reproducido en el artículo de Otárola (1975). Está fechado en 1864 y mide 7 cm. de alto y 24 cm. de diámetro. También lleva una inscripción: *"EN LA SOLEDAD UMBROSA DE UN BOSQUE AL ANOCHECER. 1864"*. La lectura se realiza girando el mate de derecha a izquierda.

En ambos mates aparecen las clásicas y características lacerías de origen mudéjar que separan las escenas. A veces estas lacerías presentan un tono oscuro producido por el quemado o pirograbado. Con similares características formales a las de los dos mates anteriores, pero sin lacerías mudéjar, encontramos dos platos en la colección del Museo Inca de la Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco. Estas piezas serían las más antiguas referencias del mate huamanguino con este estilo, pues están fechadas en 1844. Asimismo, presentan la versión más temprana de los danzantes de tijeras o *dansak*. Los mates llevan las siguientes inscripciones: *"SOY DEDICADO PARA EL USO DA. MANUELA SINFOROSO MAYOC 18 DE ENERO 1844"* y *"SOY DEDICADO PARA EL USO DE ALEJ. GUILLN MAYOC 18 DE ENERO DE 1844"* (Carpio 2006: 29). Sin embargo, llama la atención el lugar de procedencia porque en la dedicatoria se menciona que son de Mayocc. Quizá ese lugar esté aludiendo al pueblo de origen de las personas a quienes va dedicada la pieza o puede que el artista huamanguino, burilador de mates con este estilo, haya realizado las obras en Mayocc. En todo caso, es evidente que los materos del Bajo Mantaro no estuvieron fijos en sus espacios geográficos de origen debido a la creciente demanda de mates decorados por las familias importantes de los pueblos huamanguinos, huantinos y mayinos. Muchas veces se realizaban mates con diferentes temas alusivos a la zona donde eran más solicitados y se dejaba libre el espacio establecido dentro de la composición de la obra plástica para luego burilar, por encargo, la dedicatoria.

Los mates se ofrecían a los campesinos como vajilla de uso cotidiano y también se vendían a los ricos mayordomos de las fiestas patronales, que los obsequiaban como recuerdo a los asistentes, incluso eran usados como regalo para los amigos más queridos, los compadres, los enamorados o los visitantes ilustres del pueblo (Carpio 2006: 31).

Desde el siglo XIX, la temática del mundo amazónico (flora, fauna y habitantes) fue también representada con una fuerte influencia mudéjar, que se advierte en lo recargado y entrelazado de la follajería que a veces convierte las ramas de los árboles en lacerías. La presencia de la Amazonía en el imaginario de los materos del Bajo Mantaro se debió a su cercanía geográfica y a que los músicos de la etnia Asháninka fueron muy solicitados para amenizar algunas festividades de la región. De ahí proviene ese interés por representarlos hasta la actualidad en la cerámica de Quinoa (Ayacucho).

Otro elemento formal que encontramos con frecuencia en los mates del siglo XIX es la cinta parlante, una especie de filacteria que sale de la boca de algunos de los personajes representados. Algunas veces, estas cintas no llevan inscripción y cuando lo hacen, son escritas en el lenguaje propio de los quechuahablantes que se expresan en español, denominado quechuañol por Pablo Macera², o se escriben directamente en quechua. Como ejemplos tenemos dos frases de mates con temática diferente: *"ME MAISTRO BASTAME"* y *"AEINICHALLAP AINECUICOHUAI"*.



Plato. Escenas urbanas. Calabaza burilada, desbastada y fondo negro. Bajo Mantaro - Huanta, Ayacucho. Siglo XIX. Foto: Archivo Museo Nacional de la Cultura Peruana - "Ministerio de Cultura" Lima, Perú.

²Se entiende por quechuañol la expresión hablada y escrita de un quechuahablante al expresarse en español con una estructura fonológica y gramatical quechua. Véase Macera 1999:12



A partir de la segunda mitad del siglo XIX el auge en la producción de mates se da en Huanta y Mayocc debido al creciente consumo de estas obras en Huamanga (Ramírez y Saldarriaga 2008: 68). Históricamente, Mayocc estuvo más ligado a Huamanga y Huanta que a Huancavelica (Carpio 2006: 30).

La historiadora de arte Sara Acevedo concuerda con Francisco Stastny, Luis E. Tord y Pablo Macera en que los mates de la segunda mitad del siglo XIX presentaban afinidad con los *wampar* burilados en cuanto a composición, trazo del diseño y modalidad de la representación (Acevedo 2008: 46). Los *wampar* son vasos y botellas de cuerno de res, burilados y con fondo negro. Fueron empleados en los ritos agrícolas de la región centro-sur y como supervivencia de su uso se halla complementando la indumentaria de los danzantes de la chonguinada y la tunantada de Junín. Es evidente que la influencia entre ambas expresiones artísticas populares se produjo por el intenso intercambio de estos objetos de una región a otra.

El estilo huantino, como se conoce a la producción del Bajo Mantaro, de finos grabados, recurre a escenas costumbristas de la vida cotidiana rural y urbana, destacándose los temas de fiestas, procesiones, corridas de toros, peleas de gallos, limpia de acequias, sembríos, cosechas, trilla de cebada y trigo, danzantes, visitas episcopales, quema de castillos de fuegos artificiales, nacimiento, bautizo y primera comunión de un niño, educación escolar, celebración de cumpleaños, matrimonios, misas de salud y de difuntos, trabajos comunales, construcción de casas y puentes, ferias, arrieros, *chunchos*, fauna y flora selvática, entre una variedad de motivos producto de la imaginación y de la realidad.

Para las escenas de acontecimientos sociales importantes y festivos sirvió de fondo la ciudad de Huanta con su Plaza de Armas, la catedral, los edificios públicos y las casonas de los alrededores. Se incluyeron temas históricos sugeridos y eventos que aún quedaban en la memoria colectiva local, como la punición del coronel Parra a fines del siglo XIX en las comarcas huantinas, la guerra con Chile, los funerales del Inca Atahualpa y la llegada de Colón a América, entre otros temas populares.

Muchas de estas representaciones se complementaron -al igual que se hacía en los mates de Huamanga- con inscripciones, dedicatorias, frases alusivas al tema principal, versos amorosos, nombre del dueño y fecha de elaboración grabados en caracteres latinos y con sabor poblano. Así tenemos: “*PRODUCÍ EN LA ERA DE MAYOCC FUI DESTINADO PARA SERVIR AL SR. PEDRO CLGO. DE PINO, DICIEMBRE 4 DE 1891*” o “*LA GUIRRA MOE FATALEDAD*” (Spahni 1969: 72-73); “*PREGUNTAS QUÉ ES UN AMOR/ ES UN DESEO, PARTE TERRENAL Y PARTE SANTO*”, “*MI DESTINO ES CARGAR CHICHA / DECRETADO ESTÁ MI FIN / MUY CONSTANTE CON MI*

DUEÑO / DON EDUARDO MARROQUÍN / PACAY. AGTO. 30 D 1890” o “*MUERA PARRA*” (Stastny 1981: 139).

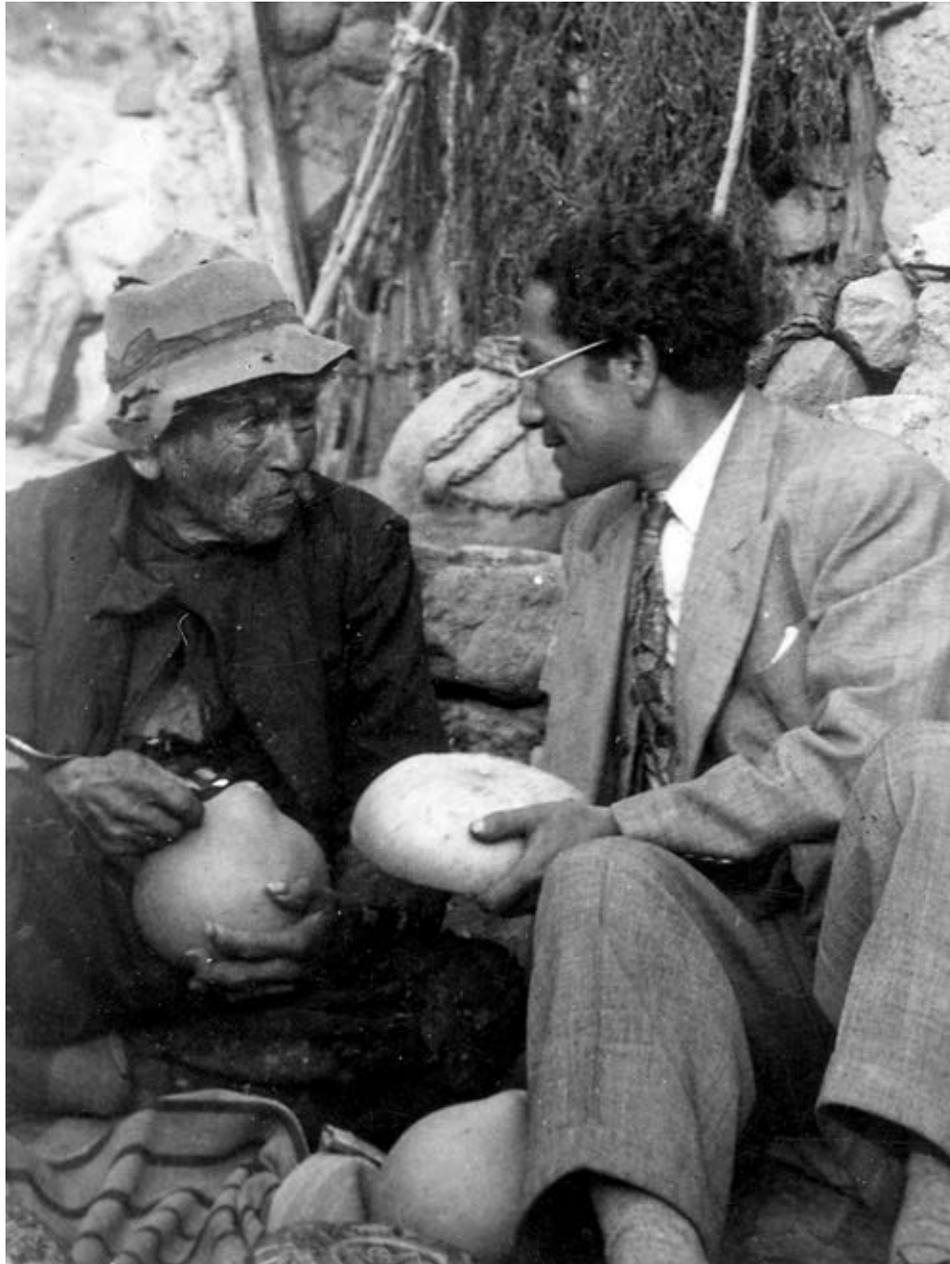
La forma del mate más apropiada para el desarrollo creativo del mestizo andino fue el azucarero, usado para guardar azúcar o sal, y también como cofre. Le siguió en orden de importancia el plato y el *poro* o *puro* con forma de botella decorativa.

El azucarero se divide en tres partes: la tapa y la base con diseño de un rosetón mudéjar y el cuerpo con diferentes escenas circundadas con filetes o guirnaldas; en cambio, el *poro* se divide en varias franjas horizontales y el plato presenta un friso floral en el borde junto a sus respectivas escenas. Será característica del estilo Huanta “*...la minuciosa decoración vegetal de relleno, la fragmentación en escenas consecutivas, la distribución en bandas y la integración ornamental del fondo y las figuras*” (Stastny 1981: 140).

Para el burilado de las figuras con trazos finos y seguros se empleaban buriles con puntas de diversos espesores. Luego se procedía al “fondeado” mediante el desbastado y el entrecruzamiento de líneas. Inmediatamente después se realizaba el teñido de toda la pieza con una mezcla oscura de carbón vegetal y grasa animal, la cual quedaba impregnada en las líneas incisas y en el fondo descarnado de la calabaza, para así resaltar el dibujo de las escenas contrastando con una superficie lisa de tono tostado. Los materos dieron a sus mates un acabado con toques de quemado, aplicados con tizones candentes, el cual en ocasiones se completaba con toques de color transparente.

La producción de mates en el Bajo Mantaro se desarrolló con fuerza durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Luego, poco a poco fue desapareciendo este arte debido a nuevas circunstancias sociales, como la proliferación en el ámbito rural y urbano de utensilios domésticos industriales, que por su bajo costo eran más solicitados que los recipientes de calabaza; también influyó en ello la aparición de otro centro productor de mates en el Alto Mantaro y la falta de interés en el arte por parte de los hijos de los buriladores por preferir otras opciones de vida y otras fuentes de trabajo más rentables.

Alrededor de 1947, Arturo Jiménez Borja encontró a dos materos de Mayocc: C. Ayascama y J. Vidal Sotomayor (Jiménez 1948: 62; Jiménez 2006: 165). Más adelante, hacia la década del 70, en Mayocc aún se mantenía vigente el mate decorado. Allí, según Roberto Villegas, solo dos materos sobresalían: Ramón Flores, sobrino del insigne matero Mariano Inés Flores, y Roberto Contreras, discípulo de aquel matero legendario. Sin embargo, la labor de decorar mates ya no existía en Huanta (Villegas 2001: 88).



Mariano Inés Flores y Sergio Quijada Jara en San Mateo, distrito Churcampa, provincia de Tayacaja, región Huancavelica. 7 de julio de 1948. Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

Mariano Inés Flores, el burilador de mates del Bajo Mantaro

Dentro del grupo de artistas materos del Bajo Mantaro activos en la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX solo se reconoció a Mariano Inés Flores, familiarmente llamado *Inés Machu* o *Machu Inés* (Viejo Inés). Este artista campesino fue el primer burilador de mates en ser reconocido de manera oficial por los intelectuales indigenistas en la década del 30 y como tal fue difundida su fama.

El reconocimiento oficial de este matero en el ámbito limeño lo da José Sabogal, pintor que encabezó en la plástica peruana el movimiento indigenista. Sabogal llegó a conocer a Mariano Inés Flores hacia 1930; como registro de este momento histórico queda un mate azucarero —actualmente en una colección particular— que lleva la siguiente dedicatoria: “A DON JOSE SABOGAL 1930”. La foto de esta pieza la publicó el pintor el año 1945 en su libro *Mates burilados. Arte vernacular peruano*. Allí lo consigna como un azucarero obtenido en Huancayo en 1930.

Es recién en 1932 cuando se hace público el nombre de Mariano Inés Flores a través de una crónica escrita por Sabogal, donde informa, por error, la muerte de este eximio artista. Años más tarde se confirma que aquel artista del buril no había muerto y que más bien se encontraba produciendo mates a una edad bastante avanzada. Para esa crónica el pintor presentó en dibujo la figura del artista, a quien consideraba su amigo y admiraba; luego, hacia 1942, convirtió este dibujo en una obra xilográfica que en la actualidad pertenece a la colección del Banco Central de Reserva del Perú.

De lo manifestado se desprende que posiblemente Sabogal conoció a Mariano Inés en 1930, cuando este se encontraba temporalmente residiendo en Huancayo. Como consecuencia señaló que su muerte habría ocurrido en esa ciudad. Queda la interrogante acerca de por qué Sabogal “mató” tempranamente a *Inés Machu*. Algunos investigadores intentan explicar que fue para mitificar la figura de un artista campesino al que se consideraba el último portador de una tradición artística netamente peruana.

Arturo Jiménez Borja ---quien supo de Mariano Inés Flores al leer la mencionada crónica de Sabogal publicada en 1932 pero escrita en 1931--- se encargó de desmentir la información sobre la muerte del burilador a quien hasta diciembre de 1946 se le daba por muerto. Ese año, Arturo Jiménez Borja obtuvo del ingeniero Luís Jiménez Borja un plato de calabaza que compró en Churcampa (Huancavelica), el cual estaba firmado por Inés Flores y fechado en ese mismo año. Se supone que el mate fue adquirido directamente del propio artista porque este buriló una dedicatoria a solicitud del ingeniero. La inscripción dice: “RECUERDO A LOR ARTURO JIMENE RORJRR CHES FLORES 1946”. La ortografía de la dedicatoria hace visible que Mariano Inés no sabía



escribir y que muchas veces copiaba en sus mates lo que su clientela ocasional le entregaba escrito en un trozo de papel. Este mate histórico se encuentra actualmente en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Presenta dos escenas con danzantes, músicos y pobladores, además de dos recuadros que separan las escenas principales, representando, cada uno, un monumento escultórico ecuestre.

Recién en el año 1947 Arturo Jiménez Borja decidió ir en busca de este artista y lo llegó a conocer tras una larga peripecia. Tras ello, en su artículo “Mate peruano” señala que Mariano Inés continuaba burilando (Jiménez 1948: 63-64; Jiménez 2006: 165-166).

Mariano Inés Flores nació hacia 1845 en el anexo San Juan, pero vivió en el pueblo de San Mateo (distrito de Churcampa, provincia de Tayacaja, Huancavelica). Fue tal la fama regional de este artista del buril que lo llevó a Lima para realizar algunos encargos, e inclusive, obsequió sus mates al entonces presidente Augusto B. Leguía, al tiempo que desdeñó una oferta de viaje al extranjero (Otárola 1975: 7; Acevedo y Villantoy 1999). Respecto a su encuentro con Leguía, Sergio Quijada explica:

Aconsejado por amigos, hizo un largo y penoso viaje a pie, a lomo de bestia y en ferrocarril hasta llegar a Palacio de Gobierno logrando entrevistarse con el Presidente Augusto B. Leguía, en su primer gobierno en 1911, a quien inclusive buriló sus facciones y puso en sus manos seis mates burilados así como cuatro azucareros primorosamente tallados de escenas históricas y costumbristas. El Mandatario, sin otorgarle el exacto valor al arte popular, se limitó a ordenar que le comprasen una cajita corriente de buriles y que le abonasen el pasaje de vuelta en tren hasta Huancayo. (Quijada 1985: 287-288)

Mariano Inés fue heredero y continuador de una tradición artística del área Huancavelica-Ayacucho. Él se inspiró en acontecimientos sociales y costumbristas del ámbito rural y urbano que captó a lo largo de la sierra centro-sur y de la sierra central entre San Mateo, Mayocc, Churcampa, Huanta y Huancayo. Así, sobresalen los temas sobre “...Santiago, la trilla, la caza de venados, matrimonio indígena, la siembra, la cosecha, recultivo, redil de auquénidos, corrida de toros, bautizo, corta pelo, procesión de imágenes, visita episcopal...” (Quijada 1985: 286). Gracias a su aguda visión de la realidad social se permitió representar con minuciosidad de detalles descripciones llenas de humor a tal punto que cada uno de los personajes dibujados en los mates podía reconocerse en sus características individuales. Un burilador de mates de Mayocc llamado Amador Mancco Garcés declaró con emoción: “Ha trazado los rostros con tal fidelidad y perfección que cada uno del pueblo se podía reconocer...” (Sphani 1969: 61).

En sus mates destacaron los temas de índole histórica que aún permanecían en la memoria colectiva, tal es el caso de las intervenciones militares en la región, como la punición Parra y otros temas sugeridos por su clientela; además, reinterpreto en sus mates, según su imaginario, las pinturas académicas de Montero, Merino y Lepiani. De esta manera, surgieron mates con el descubrimiento de América, la conquista del Perú, los funerales de Atahualpa y las batallas de la guerra con Chile, sobre todo el combate naval y el morro de Arica. En ese sentido, se produjo una popularización de las formas del arte de elite (Acevedo 1999; Stastny 1981: 141). Se dice incluso que Mariano Inés Flores buriló la capitulación de Ayacucho, la expedición chilena a Huanta y la muerte de Túpac Amaru. En libros y revistas encontró el bagaje visual para plantear la temática histórica tan propia de sus azucareros y platos.

Francisco Stastny le adjudica algunos rasgos característicos en cuanto al estilo de sus mates, como las siguientes:

...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. (Stastny 1981: 140)

El procedimiento técnico, herramientas y materiales asumidos por este artista están descritos como sigue:

Sus herramientas de trabajo consistían en buriles y restos de vidrio; y, refería él mismo, que los mates para ser trabajados, debían ser remojados dos días y dos noches, al cabo de los cuales se hacen orear y se bruñen; este proceso es para eliminar las costras y dejar expedita la superficie para los trazos del dibujo. Este lo hacía con lápiz, para de inmediato grabar con los buriles. Luego aplicaba un preparado oscuro a base de negro de humo y unto sin sal a las líneas y espacios “fondeados”, dejando para después algunos espacios para pintar a modo de toques. La pintura era preparada mezclando aceite de linaza y pigmentos de colores. Cuando todo había secado, le pasaba una mano de barniz para el brillo, efectuando el corte para la tapa, como remate del trabajo. (Otárola 1975: 7)

El mismo Mariano Inés viajaba a Huanta y Huamanga (Ayacucho) para vender sus azucareros y platos o simplemente los ofrecía a menos costo a los comerciantes

de la zona (Quijada 1985: 287). La feria de Acuchimay era uno de los espacios de comercialización más importante de Ayacucho y es ahí donde iban muchos artistas tradicionales para vender sus obras. Cuando la feria dominical de Huancayo tomó impulso y fama, Mariano Inés también fue a vender sus mates en esa ciudad.

Este artista aprendió a burilar desde muy pequeño observando a su padre, con lo cual queda establecido que en la zona del Bajo Mantaro esta tradición artística estaba consolidada en la primera mitad del siglo XIX y que fue transmitida de padres a hijos.

De la vida familiar de Mariano Inés solo se conoce que estuvo casado con doña Eugenia y que tuvo cuatro hijos. Uno de sus hijos, Claudio Flores, se dedicaba esporádicamente, en su tiempo libre, al burilado de mates, labor que aprendió de su padre siendo niño. Claudio tuvo como principal fuente de trabajo la agricultura y asumió el oficio de burilador solo desde 1932. Hacia 1947 contaba con 46 años y vivía en el pueblo de Lacroja (Huancavelica). Se dice que no sentía ningún entusiasmo por su arte y que solo era un ingreso más para su economía. Al parecer alguna vez estuvo asentado en Huanta (Jiménez 1948: 63-65; Jiménez 2006: 165-166). Asimismo, Mariano Inés tuvo un sobrino, Ramón Flores, que vivía en Mayocc y que también se dedicó al burilado de mates (Villegas 2001: 88), oficio que habría aprendido de su tío o de su padre.

Por otro lado, al igual que su hijo Claudio y muchos de los artistas campesinos, Mariano Inés compartió su labor artística con el trabajo agrícola.

De acuerdo a las informaciones obtenidas, a Mariano Inés Flores le agradaba enseñar su arte a toda persona interesada, es así que llegó a tener discípulos, como su yerno Saturnino Obregón, que en 1947 tenía 45 años y vivía en Santa Rosa Jaranaj (en Tayacaja, Huancavelica). Este matero también se dedicaba a la agricultura y a tocar arpa en las fiestas religiosas (Jiménez 1948: 65; Jiménez 2006: 166). Otro discípulo suyo, asentado en Mayocc, fue Roberto Contreras (Villegas 2001: 88). Sin embargo, las obras de Claudio y Ramón Flores, Saturnino Obregón, Roberto Contreras y otros seguidores no lograron superar en calidad a las de su maestro.

Según las dedicatorias encontradas en los mates azucareros y en los platos de su autoría, Mariano Inés Flores conoció a varias personalidades de su época. Entre ellas se encuentra el poeta José Alfredo Hernández³. Existen dos platos dedicados a él, fechados en 1946. Además, Mariano Inés fue muy amigo del doctor Nilo Meneses Galíndez, abogado, periodista y diputado de Huancavelica, a quien dedicó un azucarero con el tema de las fiestas patrias en Huanta.

³Lima, 1910 – 1961/1962.

Aparte de haber conocido a José Sabogal y a Arturo Jiménez Borja, Mariano Inés Flores tomó contacto con el estudioso del folclor de la sierra central Sergio Quijada Jara⁴, el cual no solo registró e investigó expresiones del patrimonio inmaterial — como la música, las danzas, las fiestas, las costumbres y la tradición oral —, sino que se encargó también de dar a conocer la labor de excelsos artistas tradicionales. Sergio Quijada, junto a una comitiva de amigos interesados en el folclor peruano, viajó hasta el pueblo de origen del burilador de mates de Huancavelica, a quien entrevistó el 7 de julio de 1948 en su propia casa-taller, junto a su esposa Eugenia y algunos lugareños.

Las fotos realizadas por Sergio Quijada nos revelan a un artista longevo en su ámbito de trabajo cotidiano: al lado de calabazas sin ornamentar y de platos en proceso de ser decorados. Al mismo tiempo, estas imágenes evidencian la pobreza material en que estaban inmersos los campesinos de la zona. En efecto, el registro fotográfico⁵ de ese encuentro histórico da cuenta del entorno familiar y socioeconómico de uno de los últimos herederos de los antiguos buriladores del Bajo Mantaro. Es evidente que en la época, hacia fines de la década del 40 del siglo pasado, muchos de los artistas tradicionales se encontraban en las mismas condiciones de pobreza y que sus obras no eran valoradas en su debida magnitud.

Fue en esa condición de pobreza y olvido que Mariano Inés Flores, este gran artista del buril, murió a los 104 años de edad, el 4 de agosto de 1949 en el anexo de San Mateo, según una crónica periodística escrita por el doctor Nilo Meneses el 5 de agosto del mismo año. En sus últimas indagaciones, Kelly Carpio ha ubicado en el registro de defunciones del distrito de Churcampa (Huancavelica) un documento donde aparece registrado Mariano Flores Kananga, fallecido el 17 de mayo de 1949 y de quien se menciona que fue hijo de Narciso Flores y de Tomasa Kananga, naturales del anexo de San Mateo en las alturas de Mayocc, Churcampa (Carpio 2006: 34). La autora señala que este Mariano Flores Kananga sería el afamado matero del Bajo Mantaro. Sin embargo, queda en duda si realmente este documento se refiere al artista Mariano Inés porque no se indica el segundo nombre. En sus mates con dedicatorias, Mariano Inés no inscribía nunca su primer nombre ni su apellido materno y las veces que firma solo coloca Inés Flores; además, como se ha dicho, era llamado popularmente por sus paisanos *Inés Machu* o Viejo Inés, lo cual indica la importancia que se daba al nombre Inés.

⁴Sergio Quijada Jara (1914 - 1990) nació el 5 de octubre en Magdalena, anexo del distrito de Acostambo, (provincia de Tayacaja, Huancavelica). Estudió Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y participó en los Juegos Florales Universitarios de 1940 con el trabajo titulado Estampas huancavelicanas, obteniendo una mención honrosa. Su principal dedicación fue a los temas del folclor andino (Ríos 2008).

⁵Las fotografías de Sergio Quijada forman parte de los archivos fotográficos cuya revaloración se ha iniciado en los últimos años en el Perú. Sus fotografías se consideran registros visuales de una época, ya que transmiten un determinado pensamiento respecto a la sociedad y el individuo que él fotografió (Ríos 2008). En este artículo, gracias a Eloisa Quijada Macha, se presenta una fotografía del insigne burilador de mates ubicado en el archivo fotográfico de Sergio Quijada.



La obra de Mariano Inés Flores en las colecciones

La producción de mates decorados en el Bajo Mantaro fue prolífica gracias a la labor incansable de Mariano Inés Flores, uno de los más diestros buriladores activos entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX. Muchas de sus obras permanecen anónimas y queda la tarea de ir catalogándolas a partir de sus características formales.

La colección de arte tradicional del Museo Nacional de la Cultura Peruana del Instituto Nacional de Cultura (actualmente Ministerio de Cultura) y la colección de mates de Arturo Jiménez Borja, hoy albergada en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Pontificia Universidad Católica del Perú, cuentan con la mayor cantidad de obras de Mariano Inés Flores recolectadas desde la década del 40 del siglo XX. Sin embargo, se señala que hacia esa década algunas de estas obras ya se encontraban en el Museo Municipal de Huanta (Quijada 1985).

A través del análisis de cada una de estas obras no solo podemos determinar el imaginario de una sociedad en una determinada época y de un individuo particular, sino también el lenguaje visual que manejó el artista sobre una superficie tridimensional, sus preferencias temáticas y su dominio de la técnica.

Mariano Inés fue un excelente burilador y siempre trabajó el fondo negro para resaltar sus figuras, pero no desarrolló la técnica del pirograbado como sí lo hicieron los materos de Huamanga y posteriormente los huancas. Básicamente buriló sobre platos y azucareros, aunque en algunas ocasiones el soporte de sus creaciones fueron las calabazas alargadas, *puros* o botellas, como el ejemplar que se ubica en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. La botella en mención presenta decoración en tres franjas horizontales. La franja superior se subdivide en tres secciones con motivos florales y rombos; en la franja central, se observan escenas festivas y el escudo peruano; finalmente, en la franja inferior es notable una escena de toreo, una discusión entre campesinos y una cinta parlante sin inscripción que surge de uno de los que discute. La base lleva un motivo floral.

También son característicos de sus obras los toques de color rojo transparente en algunas figuras y los detalles en los tejados de las casas, la indumentaria femenina y masculina (falda, manta, camisa, pantalón, saco y sombrero), las monturas de los caballos y las flores.

En toda su producción los contornos de sus figuras se remarcaban con líneas gruesas, tal como hacían los pintores campesinos de la sierra sur del siglo XIX.

En sus platos y azucareros son características las divisiones compositivas que establece según las dimensiones que ocupa lo representado. A veces el espacio circundante del plato se divide en cuatro secciones, dos de las cuales son de menor dimensión y están destinadas a separar las escenas principales. Por lo general, en los recuadros menores se representa la escultura ecuestre de algún personaje reconocido, motivos florales y/o vegetales entrelazados con floreros y en ocasiones una balastrada con una palmera u otro árbol. Este último motivo se repite en otros mates, no como elemento de separación entre una escena y otra, sino como parte de la misma escena. Otra de las características de las obras de Mariano Inés es la presencia permanente de una orla floral que corona las escenas en la parte superior.

Algunos de sus azucareros fueron adaptados a los gustos de la clientela en el sentido de que se mandó colocar una tapa y un pedestal de madera tallada, quizá en la misma zona donde se elaboró el decorado de los mates. Esto se aprecia en un mate que ilustra el libro-catálogo *El fruto decorado*, el cual pertenece a la colección de Vivian y Jaime Liébana. La talla de madera era una labor especializada en Huancavelica, de donde provienen los famosos joyeros en forma de pavas.

El tema general de la guerra con Chile y sus diversas etapas fue bastante representado por Mariano Inés porque este hecho histórico quedó registrado en la memoria colectiva de la sierra central y centro-sur. El burilador interpretó la guerra desde su perspectiva, teniendo como fuente de inspiración las reproducciones o estampas de las obras del pintor académico Lepiani.

En un mate azucarero de la colección de Arturo Jiménez Borja se representa el tema del combate naval con Chile en un espacio mayor flanqueado por dos recuadros menores. Estos recuadros tienen escenas diferentes pero ligadas al mismo hecho histórico o a personajes de la independencia y de la guerra con Chile: la inmolación de Alfonso Ugarte y una figura escultórica ecuestre que recuerda al general San Martín. Al mismo tiempo, este azucarero revela que el artista utilizó, en otros mates, las escenas y la composición de estos recuadros menores, tal como se observa en un azucarero y en un plato de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Claro está que el artista no repetía con fidelidad las escenas o figuras, sino con algunas variaciones. Estas escenas o figuras eran estereotipos que, gracias a la memoria visual del productor de imágenes, se reproducían indistintamente en platos y azucareros. Así mismo vemos un tratamiento original de las figuras y del agua y un interés por los detalles.

Un dibujo realizado por el artista Juan Zárate (Zárate y Ríos 2001: 42-43) reproduce el combate naval con Chile a partir de un azucarero de principios del siglo XX, obra de

Mariano Inés. Es evidente que la pieza sigue el esquema compositivo planteado en campos mayores y menores. En el campo menor se plasma con detalles el combate naval. Se observan varios marinos en el mar rodeados por barriles que flotan, un marino que está siendo devorado por un gran pez y otros que se ahogan; al mismo tiempo, un pequeño bote con tripulantes remando avanza hacia la orilla; en este campo se representan buques de guerra con bandera peruana y chilena y barcas con marinos a salvo de las aguas marinas. Como fondo de toda la escena se ven cerros con algunas casas. Remata en la zona superior una orla floral y una cinta con dobleces. Encontramos que el diseño del agua o de las olas marinas aparece dispuesto en forma escamada. Cada una de las olas está conformada por un conjunto de líneas paralelas curvas, al igual que el fuego de la antorcha y el humo desprendido de las chimeneas de los buques.

En el otro espacio del azucarero se representa la escena de la batalla del morro de Arica. En primer plano vemos un grupo de soldados chilenos y peruanos luchando cuerpo a cuerpo, entre los que se hallan muertos y heridos regados en el suelo. En el ángulo inferior derecho se encuentra el coronel Francisco Bolognesi, sentado, sujetando su pistola y disparando su última bala. En el bando peruano se encuentran también peleando algunos civiles. En la zona superior derecha del cuadro se aprecia una bandera chilena. En segundo plano, como fondo de la escena sangrienta, se puede apreciar un cerro por donde se desplaza un grupo de soldados. Corona la escena, en la parte superior, una orla floral con una cinta plegada que lleva la siguiente inscripción: “BATALLA DEL MORRO DE ARICA EL ULTIMO CARTUCHO”.

La descripción anterior nos revela la capacidad del artista de captar y representar todos los detalles de la guerra y su propia visión sobre esta; lo que induce a su vez al espectador a reflexionar sobre las ideas de nación peruana y patria.

Respecto al orden de importancia que el artista otorga a sus escenas dentro de la composición general de sus mates de tema histórico, Sergio Quijada citó algunas apreciaciones que en 1980 el historiador Pablo Macera brindó en torno a un mate de Mariano Inés fechado en 1923:

Flores quiso combinar escenas nacionales (Arica, Huamachuco) con escenas locales (expedición chilena a Huanta) (...) El porcentaje que dio a cada una de ellas, dentro del espacio decorativo corresponde sin duda a la importancia que los respectivos acontecimientos tenían a juicio del artista (...) Batalla de Arica, respuesta de Bolognesi, Alfonso Ugarte, Leoncio Prado, Castigo de Huanta. (...) Hay que destacar, además —termina Macera— el verismo y casi podría decir la crueldad con que Flores buriló las escenas, para él, más personales de la guerra; es decir, la ocupación de Huanta por los chilenos. El terror de algunos de

los prisioneros, el salvajismo de las penas, han sido reproducidos sin atenuantes. (Quijada 1985: 286)

La valoración de una escena u otra y la ubicación que les da dentro del espacio es fiel reflejo de su interés por mostrar determinados acontecimientos de la historia y la vida local desde una visión más regionalista.

En un azucarero, con escenas históricas de la guerra con Chile, de la colección de Arturo Jiménez Borja se conjugan varios de los aspectos de la obra de Mariano Inés que se han ido mencionando. Este azucarero está dividido en secciones delimitadas por una fina lista vertical. La sección principal titulada con la inscripción “LA RESPUESTA DE BOLOGNESI” a su vez se subdivide en tres escenas: la respuesta de Bolognesi a los chilenos, el sacrificio de Alfonso Ugarte y el fusilamiento del coronel Leoncio Prado. La escena destinada a Bolognesi es de mayor tamaño que las otras dos escenas secundarias o complementarias. En este ejemplar, el artista establece criterios selectivos y de organización del espacio de acuerdo a su mirada considerando las dimensiones que abarcan sus escenas narrativas; así, organiza jerárquicamente la composición de tal espacio según criterios estéticos plásticos propios de su experiencia visual y cultural, y de acuerdo al soporte globular. En función a la importancia que tienen para él los temas, las escenas y los personajes representados establece la diferenciación por las dimensiones de los recuadros. Este esquema compositivo de subdivisiones es común en Mariano Inés y se verá reflejado en otros mates de su autoría. Además, en este azucarero, se presenta la repetición de escenas o figuras estereotipos como la de Alfonso Ugarte, que evidencia un despliegue extraordinario de su memoria visual. Sin embargo, no se reproducen las escenas o figuras estereotipos con fidelidad fotográfica, sino que se recrean con algunas variantes, pues estamos frente a un artista bastante imaginativo y creativo.

Este azucarero resulta interesante en el sentido de que lleva una inscripción que consigna el lugar de Huancayo, donde fue elaborado o a donde iba dirigido, con lo cual se puede suponer que Mariano Inés pudo haberlo realizado cuando residía en esa ciudad el año de 1930. Por el momento, no se ha logrado ver en físico el mate en mención para observar la inscripción completa en donde está el año de elaboración; de otro modo, podríamos confirmar nuestra suposición.

Otra característica de los mates de Mariano Inés es tener títulos en las escenas representativas y escribirlos en quechuañol⁶; por ejemplo, en un plato del Museo Nacional de la Cultura Peruana hay una inscripción que dice así: “CURREO DE

⁶Mariano Inés era quechuahablante y hablaba con mucha dificultad el español. Incluso, no sabía escribir a la perfección dentro de las normas gramaticales del español y las dedicatorias e inscripciones de sus mates muchas veces eran copiadas de los textos escritos por su clientela ocasional, también expresados en términos de quechuañol.



Azucarero. Mariano Inés Flores. Calabaza burilada, desbastada, fondo negro y toques de color rojo. Inscripción: "CARRETIRA MIJORADA PUENTE MAYOC". Bajo Mantaro - San Mateo, Mayocc, Huancavelica. Primera mitad del siglo XX. Foto: Archivo Museo Nacional de la Cultura Peruana - "Ministerio de Cultura" Lima, Perú.

TORUS" y en un azucarero del mismo museo dice: "CARRETIRA MIJORADA PUENTE MAYOC".

Finalmente, en los mates de Mariano Inés siempre aparece un espacio destinado para la dedicatoria, aunque muchas veces no coloque una inscripción. Además, en algunas ocasiones emplea la cinta parlante que surge de la boca de un personaje a manera de filacteria. Esta característica formal es una clara referencia a los mates más antiguos del siglo XIX. A diferencia de estos, las cintas parlantes de Mariano Inés, por lo general, no llevan inscripción. Mediante el uso de estas cintas con inscripción el artista hace hablar a sus personajes y cuando no tienen inscripción se entiende que reserva el espacio para burilar un texto a solicitud del cliente.

Los mates campesinos del Alto Mantaro: Cochas Chico y Cochas Grande

Los herederos de la tradición artística del mate decorado del Bajo Mantaro son los campesinos de Cochas Chico y Cochas Grande, del distrito de El Tambo (provincia de Huancayo, Junín). Esta ubicación geográfica se considera dentro del Alto Mantaro.

La población de Huancayo desciende de los guerreros huancas, grupo étnico opuesto a los incas. Por tanto, cuando las huestes españolas incursionaron en el siglo XVI en la zona, los huancas brindaron su apoyo a los enemigos y establecieron alianzas estratégicas con ellos. Esta particularidad histórica de la región permitió a los indígenas y mestizos desarrollarse con más libertad que en otras zonas donde estaban sometidos al yugo colonial. En consecuencia, la población del Alto Mantaro mantuvo una fuerte autoestima y el orgullo de ser huanca. Por lo mismo, se sintió capaz de emprender nuevos rumbos y eso se reflejó en el rápido desarrollo de la ciudad de Huancayo.

A partir del reconocimiento de la singularidad del proceso histórico, social y cultural de las comunidades campesinas de la región, podemos señalar que era obvia la predisposición de los campesinos de Cochas para adoptar, adaptar y recrear una tradición artística no local y convertirla en propia, como ocurrió con los mates decorados. Se produjo una suerte de apropiación cultural, en un primer momento por una cuestión económica y en un segundo momento por una necesidad de expresión y de desarrollo máximo de la creatividad. El mate decorado se convirtió en un excelente medio de comunicación del campesino para expresar una visión más indígena y menos hispano-criolla.

Angélica Salas señala que el desarrollo de los mates decorados en las comunidades campesinas de Cochas Grande y Cochas Chico se debió a la singular dinámica socioeconómica de la región impulsada por el desarrollo mercantil, la especialización productiva, el sistema de organización campesina y la vitalidad de la cultura Huanca. En ese sentido, el proceso histórico de las comunidades del valle del Mantaro ha estado marcado por "...una secuencia de logros que afirman un proceso cultural construido en base a la asimilación de elementos nuevos por iniciativa propia" (Salas 1987: 31).

El uso doméstico de los mates sin decorar estuvo presente en el Alto Mantaro, como en otras zonas, desde la época prehispánica. Con la difusión de los mates decorados del Bajo Mantaro a distintos pueblos de la sierra centro-sur y de la sierra central, a través del intercambio comercial o del trueque realizado por los arrieros en los distintos mercados y ferias locales, se generó una gran demanda de estos objetos por parte de las familias campesinas más importantes debido a las ansias de distinción y reconocimiento entre los miembros de su comunidad. El mate decorado del Bajo Mantaro era un bien preciado que sirvió como regalo.

El primer factor que provocó la introducción de mates decorados en esta zona fue el intercambio comercial o trueque entre los arrieros de Cochas y los del Bajo Mantaro. El segundo factor fue la Feria de Huancayo, realizada los domingos, que

atrajo a los materos del Bajo Mantaro. Así fue que Mariano Inés Flores llegó a residir en esta ciudad a mediados de 1930, lo mismo que otros materos de Mayocc que se asentaron en la ciudad y sus alrededores, como ocurrió también con los antepasados de la familia Medina de Cochabambas. En la Feria Dominical de Huancayo los materos de Ayacucho y Huancavelica, quizá, alcanzaron niveles altos de demanda entre los campesinos huancas por lo que se optó por elaborarlos en la misma zona para abaratar su costo.

Desde la época colonial las tierras de cultivo estuvieron en propiedad de los propios indígenas, los cuales generaron así excedentes en la producción agrícola; como resultado, se configuró la Feria Dominical de Huancayo, un gran mercado que ocupaba la Plaza Mayor o Huamanmarca y la calle Real. En ese tiempo la feria era ya un ente dinamizador de la ciudad y un centro de confluencia cultural al cual llegaban comerciantes y compradores procedentes de diferentes regiones del país.

A raíz del impulso de la feria, todos los pueblos del valle del Mantaro, incluidas algunas provincias aledañas, desarrollaron su producción agrícola, ganadera y artesanal. Como consecuencia, surgieron en la feria secciones de arte nativo. Arguedas refiere al respecto:

Los artífices nativos que producían para un mercado específicamente reducido —la clientela estaba formada por sus vecinos de aldea o, a lo sumo, por los habitantes de las aldeas circundantes— aumentaban progresivamente su producción para satisfacer a una clientela que crecía de una manera incesante: la multitud que acudía a la feria dominical de Huancayo. (Arguedas 2004: 44)

Incluso añade este autor que “...la propia especialización artesanal de muchos pueblos del valle fue incrementada y fijada definitivamente por la feria, y algunos surgieron después y bajo la influencia de ella” (Arguedas 2004: 44). Ese fue el caso de los materos burilados de Cochabambas.

Queda confirmado que la labor de decorar materos en las comunidades de Cochabambas emergió bajo la influencia de la gran Feria Dominical y por el conocimiento técnico de este arte que primero adquirieron los arrieros de Cochabambas, posiblemente a fines del siglo XIX o en fecha posterior a 1899, lo cual se puede inferir de la información proporcionada por Nemecio A. Ráez en su *Monografía de Huancayo*, editada en ese año. Arguedas resalta los datos entregados por Ráez sobre las principales ocupaciones de los pueblos de Huancayo, donde no figuran varias especialidades del arte popular como la platería y la filigrana de San Jerónimo, los tejidos de Hualhuas, los materos burilados de Cochabambas, los trajes típicos confeccionados en

Sicaya o la juguetería de madera de Molinos (Arguedas 2004: 47). Sin embargo, tiempo después, en 1933, en la séptima cuadra de la calle Real se ubicaba la venta de materos junto a otras expresiones del arte tradicional, como los textiles de mantas o *pullukatas*, fajas, manguillas y medias de lana (Arguedas 2004: 50). Más tarde, en el año 1956, en la cuarta cuadra de esa calle había un puesto de materos burilados; y en la novena, tres vendedoras de estos productos que solicitaban alojamiento, quienes muchas veces eran echadas (Arguedas 2004: 53). En aquel momento algunos buriladores de materos eran los “parias de la feria” (Arguedas 2004: 56).

Este proceso de cambios sociales y culturales se ha dado también en otros contextos regionales teniendo como origen diversos factores. Francisco Stastny nos aclara: “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” (Stastny 1981: 142).

Los inicios

Hacia fines del siglo XIX, los arrieros provenientes de Cochabambas se habrían iniciado con los maestros del Bajo Mantaro en el aprendizaje del decorado de materos, a lo mejor, en el lugar donde intercambiaban sus productos. Por consiguiente, estos primeros aprendices incorporaron este arte nativo en las comunidades de Cochabambas. Luego, es posible que recién a inicios del siglo XX, se realizaran propiamente en Huancayo los primeros materos decorados, aún bajo influencia ayacuchana y huancavelicana, pero incorporando algunas características más huancas o indígenas.

Según los testimonios de los viejos materos de Cochabambas fue el arriero Luis Vilca el iniciador de este arte. De él otros aprendieron a burilar y fue él quien desarrolló la técnica huanca del quemado con *quinwal* y del teñido de los materos. Angélica Salas recogió varias versiones que lo señalaban como pionero:

Dicen que Luis Vilca era un viajero que viajaba de aquí de Cochabambas a Pariahuanca. Llevaba sus productos para hacer trueque. De acá llevaba la papa, el alluco. Allí se conoció con un señor, se encontraron con ese señor de Mayocc que también era viajero de la zona de Huancavelica. Con él ha aprendido a burilar el mate. Hacía el fondo negro, tipo ayacuchano. Después Luis Vilca vino a Cochabambas y empezó a quemar el mate, quemado a boca. Hacía de los pintados con pintura de anilina de distintos colores, verde y amarillo. Después de pasarlo con el buril, lo teñía con un pedazo de maderita, con su trapito, o sea como un pincel lo pintaba, lo sacaba materos de colores. Hacían mate para el uso de la familia, por ejemplo, para comer, el plato hacían. Eso debe haber



Sobrina de Apolonia Dorregaray Veli en un concurso regional de mates organizado por la Casa de Cultura. Huancayo, Junín. 10 de abril de 1964.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

ocurrido por los años 1908. Posiblemente en ese tiempo ya había otras familias que ya hacían mates. Antes se hacía el mate para obsequio, para regalo, no era para el mercado como ahora, es posterior. (Salas 1987: 44)

Uno de los puntos a tomar en cuenta es el ya mencionado e intenso intercambio comercial entre los arrieros de Cochas y los del Bajo Mantaro a fines del siglo XIX debido a las consecuencias que había dejado la guerra con Chile en la economía del valle del Mantaro. Los arrieros de Cochas debieron tomar otras rutas de comercio en dirección hacia la ceja de selva. Así, en los puntos de contacto mercantil y cultural: Huachicna y Pariahuanca en la región de Junín, se inició el aprendizaje del decorado de mates con los maestros de Mayocc, quienes iban a esos lugares para vender o intercambiar sus mates ya labrados y, al mismo tiempo, para obtener la preciada materia prima y algunos productos traídos de Cochas y de otros pueblos del Alto Mantaro. Otárola señala: “...la materia prima provenía de Huachicna y hacia ella marchaban los materos del Sur, junto con los negociantes huancas de mates y otros productos” (Otárola 1975: 9).

No se indica quién fue aquel maestro de Mayocc que enseñó a Luis Vilca, solo se sabe que dominaba la técnica del fondo negro. Por ese tiempo uno de los artistas más destacados del Bajo Mantaro era Mariano Inés Flores, de quien se dice que tuvo varios seguidores en Huanta y Mayocc. Este matero, que se desplazó a varios lugares para hacer trueque y vender sus mates, también obtenía sus calabazas en los bajíos de Mayocc y posiblemente, como todos los materos de la época, en Huachicna porque eran de mejor calidad para burilar. Si bien es cierto que en Mayocc eran abundantes las calabazas, quizás estas eran adecuadas solo para convertirlas en recipientes sin decoración, cuyo uso era extendido en las poblaciones rurales de todo el Perú. Los arrieros huancas llevaban a Cochas y al valle del Mantaro cantidades importantes de calabazas sin decorar y por lo común cortadas por la mitad para ser usadas como *lapas* o platos, ellas eran conducidas a lomo de bestia agrupadas en *tonkos*, es decir, mates superpuestos y colocados dentro de redes de cabuya.

Luis Vilca, dicen, hacía negocio para Huachicna. Llevaba ollas, víveres, panes, harina, azúcar, arroz, no sé que más, ropas, zapatos. Todo para Huachicna, para la montaña. En eso dicen se encontraba con unos negociantes que venían de Mayocc. Ellos también hacían negocio pero no sé de qué. Lo que llevaba Luis Vilca, hacía trueque con mates. De los partidos eran platos, lapas. Eso traía de allá y los vendía acá en Huancayo, en Jauja. Ese negocio tenían constantemente. Eran mates sin burilar. Pero en Ayacucho, en Mayocc sí sabían burilar. Entonces ellos ya adornaban la lapa. Luis Vilca había visto

y así ha aprendido ya a adornar el cantito no más. Se veía mejor. Entonces como costaba ya más caro, les gustó adornar a los de Cochabamba, así vendían más. En Huancayo hacían su negocio. (Salas 1987: 44)

Seguramente Luis Vilca debió aprender poco a poco mediante la observación sistemática del proceso de decorado que realizaba el maestro de Mayoc, tras varios viajes realizados a la zona de encuentro. Este maestro, según las informaciones orales, decoraba *lapas* y lo primero que aprendió Vilca fue a burilar los bordes de las *lapas*, que en la Feria de Huancayo ya adquirían un mayor precio. Esta motivación económica determinó el desarrollo del mate burilado por las familias de Cochabamba, primero imitando a Vilca y luego desplegando su imaginación.

Los mates más antiguos de Cochabamba fueron platos con el borde decorado de motivos vegetales y geométricos que Luis Vilca desarrolló y distribuyó en Huancayo. Luego se fue perfeccionando en el dominio del burilado hasta lograr trabajar los mates del tipo *tropa*, es decir, que a la decoración del borde de los platos o *lapas* agregó en la base un trébol con hojas y fauna de la montaña rodeadas de follajes en los espacios libres. Vilca tendría, posiblemente, 55 años de edad cuando ya estaba dedicado a elaborar mates tipo *tropa*. Una versión confirma que desarrolló en Cochabamba las primeras *lapas* o platos tipo *tropa* con el tema de la fauna y flora de la selva en fondo negro. También incorporó el quemado y el pintado o teñido con anilinas en sus mates posteriores. El quemado era una técnica ancestral ampliamente desarrollada por los antiguos peruanos, pero en los mates coloniales y los del Bajo Mantaro del siglo XIX se empleó solo para resaltar algunos detalles de las composiciones. La novedad del quemado desarrollado en Cochabamba por Vilca será el aplicarlo a todo el conjunto burilado para darle una coloración en tonos marrones oscuros y claros.

Aparte de dedicarse al arrieraje, Vilca era agricultor en Cochabamba Grande, actividad que complementaba su economía campesina. Debido a la demanda de los mates decorados de Vilca, es probable que otras familias de Cochabamba siguieran su ejemplo en las primeras décadas del siglo XX, entre ellas los Zanabria, Medina, Dorregaray, Veli y Salomé.

Se puede establecer que se dieron distintas formas de aprendizaje inicial del arte del mate burilado en Cochabamba. Una fue por enseñanza directa de los materos del Bajo Mantaro, y en particular de Mariano Inés Flores, en la misma zona de comercialización. En este tipo de adiestramiento los primeros en aprender fueron los arrieros o viajeros de Cochabamba, tal es el caso de Luis Vilca y, quizá, de Manuel Dorregaray, quien después enseñó a su hijo Toribio. Otra forma de estudio fue por imitación y observación al adquirir los mates del Bajo Mantaro. “Mirando para aprender” es una frase común

que se oye entre los materos actuales. De esta manera, tras un corto período de imitación, los campesinos de Cochabamba lograron crear un estilo particular con un carácter más indígena.

De las formas, procesos, herramientas y técnicas

Durante las primeras décadas del siglo XX se generalizó en el ámbito campesino la producción y consumo de mates burilados, de tal manera que no solo se elaboraban platos y azucareros, sino también recipientes para la *tokra* (especie de ceniza que activa la acción de las hojas de coca masticadas), vasitos para aguardiente, saleros, *pukus* para contener el ají y otros objetos de uso doméstico (Salas 1987: 46) que fueron decorados a solicitud de una clientela más exigente.

A mediados de la década del 40, Sabogal registró que los azucareros ya perdían utilidad por trabajarse cerrados y adquirían una nueva dimensión decorativa. Encontramos ejemplos de azucareros cerrados de esta década en la colección del Museo Nacional de la Cultura. Una de esas piezas representa una escena pastoril y otra festiva junto a un pueblo rodeado de cerros y un gran sol radiante con rostro. La técnica es el burilado y quemado, con el fondo desbastado.

La materia prima, la calabaza, se obtenía de la zona de Huachicma y Mayoc a través de los arrieros huancas; luego los materos encontraron otros centros de producción principalmente en la costa sur y norte: Chíncha en Ica, Chiclayo en Lambayeque y los alrededores de Piura. Los comerciantes llevaban a Cochabamba grandes cantidades de calabazas de todos los tamaños y formas a pedido de las familias buriladoras.

El procedimiento básico de la elaboración de mates consistía, primero, en seleccionar la calabaza apropiada para el tema y el estilo de la representación; luego, en pensar cómo desarrollar el tema y componer las escenas empleando un lápiz o un buril fino; y, finalmente, en culminar el mate con el acabado en fondo negro, blanco o quemado.

Desde los inicios se decoraron los mates de Cochabamba con las técnicas que usaron los materos del Bajo Mantaro. El burilado se realizó con dos tipos de buriles artesanales, de punta fina y de punta gruesa, según la necesidad de dibujar con trazos finos o gruesos. Para el desbastado de la corteza del mate se emplearon dos gubias, plana y curva. Otros instrumentos comunes fueron: el *llimpi*, para retirar el endocarpio de las calabazas que serían usadas como platos y vasos; el *cuchuro*, cuchillo para realizar el corte de las tapas, y el cuchillo común, para cortes y raspados interiores (Otárola 1975: 9). El burilador adecua sus herramientas a partir de objetos en desuso.



Mate burilado de Huancayo. Museo de Arte y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero (Pontificia Universidad Católica del Perú).
Foto: © Joaquín Rubio / PROMPERÚ.

El quemado o pirograbado, llamado la técnica huanca, era realizado con trozos candentes de *quinwal* y se realizaba para lograr tonalidades diversas según la intensidad del soplado. Más adelante, para realizar una rápida producción de mates quemados, se introdujeron en la década del 60 el soplete y, luego, el pirograbador. A mediados del siglo XX el quemado era una labor casi exclusiva de las mujeres y se lograba más de once tonalidades.

El pintado fue una técnica que los artesanos desarrollaron mediante el procedimiento del teñido del mate con anilinas, de manera total o parcial, para luego proceder al burilado; el otro sistema consistió en pintar con anilina algunos detalles ya burilados.

Según la predominancia de la técnica empleada en el acabado de los mates destaca el fondo negro o “estilo ayacuchano”, el cual se logra con una mezcla de tizne o ceniza de ichu y grasa animal que se impregna en las líneas buriladas; y también el fondo blanco, que consiste en aplicar sobre la superficie burilada una mezcla de talco, cal o yeso.

Temática campesina

En los antiguos mates de Cochas de la primera década del siglo XX “...se encuentran elementos decorativos vegetales que son propios de climas cálidos y bajos, como el manzano, el durazno, el membrillo, la granadilla y la palmera. Varios de estos elementos se usan aún en nuestros días por los actuales materos” (Otárola 1975: 9). Esta iconografía era evidente influencia de los mates de Mayocc. Así, los primeros mates de la zona son del tipo tropa cuando el borde de los platos tiene orla decorativa y en la base el trébol de tres o cuatro hojas alternado con frutos, aves y animales.

La evolución de los mates de Cochas ha sido más o menos como sigue: en un comienzo, las piezas llevaban una simple orla cerca de la boca; posteriormente, se les agregó al centro de la base un trébol de tres hojas y a veces otro de cuatro, los tres o cuatro vacíos resultantes se llenaron con una ave llamada “tuya”, con el chihuaco, o también con figuras de leones, zorros, lobos, venados y tarucas. (Otárola 1975: 9)

El matero Viterbo Medina Ponce recordó que en las primeras décadas del siglo XX eran comunes en los mates aquellas representaciones del manzano, el durazno, el membrillo y la decoración simple en la base, así como las hojas y tallos de la *gongapa*, *alisos* y *pashullos*, también las flores de granado y cantuta e incluso formas vegetales intercaladas en los espacios libres de las composiciones (Otárola 1975: 9).

Tal como se señaló, la influencia de Mayocc en los primeros mates de Cochas fue notable en el tratamiento de la fauna y la flora. Se aprecia en un plato la representación del tallo, hojas, flores y frutos de la granadilla intercalados con figuras de perros y aves en vuelo y un rosetón en la base (Otárola 1975: 9).

El universo visual del entorno campesino será la fuente de inspiración de los mates de Cochas de las décadas posteriores. La temática estará vinculada al calendario agrícola, ganadero y ritual, festividades y

bailes de la zona, ceremonias tradicionales, animales y plantas de la comunidad; también a elementos nuevos de la vida cotidiana campesina, como el tren, además de incluir temas referidos a la flora y fauna de la Amazonía, sucesos sociales del momento e incursión de agentes foráneos en la comunidad, entre otros temas. Por otro lado, con la presencia de materos del Bajo Mantaro radicados en Huancayo la libertad imaginativa se va a desarrollar dentro de los patrones establecidos por estos maestros.

Angélica Salas incluso señala cómo la temática abordada en los mates era de interés y discusión entre los propios campesinos de Cochas:

Los buriladores más ancianos de Cochas recuerdan todavía que la intención del artesano era grabar en el mate temas que pudieran despertar comentarios o chistes entre los campesinos que se reunían para tomar un trago, o compartir una comida. (Salas 1987: 58)

A partir de la década del 50 se inició un proceso de ruptura del sistema campesino de producción y consumo por y para campesinos debido a que la mano de obra local fue absorbida por la minería creciente y a la proliferación en el campo de artefactos y utensilios domésticos de procedencia industrial (Salas 1987: 58), los cuales eran más baratos que los productos realizados a mano.

Esta circunstancia social afectó los temas de representación, dado que el burilador tuvo que dirigir su mirada a un tipo de clientela no campesina, propia del ámbito urbano, y a turistas en busca de lo exótico; por tanto, para sobrevivir optó por un mecanismo de producción diferente. Entonces, a los temas elaborados en base al entorno campesino se incorporaron nuevos elementos y se hicieron más sencillos para abaratar costos.

Bajo esa perspectiva, los buriladores lograron captar a la nueva clientela y la demanda urbana nacional y turística aumentó de tal modo que las familias que antes solo laboraban con sus propios integrantes se vieron en la necesidad de contratar personal asalariado que no era parte de la parentela. Es así que, en el año de 1960, los voluntarios del Cuerpo de Paz de los Estados Unidos incursionan en la comunidad con el fin de “mejorar” la producción de mates burilados desde su perspectiva.

Hasta ese momento el sistema de representaciones de los mates había continuado en la línea de grabar el mundo circundante, con algunos nuevos elementos. Por ejemplo, los azucareros que llevaban motivo de llamas en caravana permanecieron iguales; solo que ya no se abría la parte superior puesto que la función utilitaria había caducado. Cada vez se hicieron menos lapas y

por la misma razón, las copas de aguardiente desaparecieron por completo junto con los recipientes para la tokra. (Salas 1987: 58)

Se produjo una imposición de diseños destinados a satisfacer a una clientela urbana y turística (Salas 1987: 58). Así, proliferaron los ramos de flores en las *lapas* y los motivos prehispánicos de las culturas Moche y Nasca se reprodujeron; además, aprovechando las formas de las calabazas surgieron los mates escultóricos representando a peces, perdices, alacranes, gatos, ratones, cabezas de zorro, músicos e hilanderas.

En la década del 70 muchos de los buriladores que trabajaban como asalariados de las grandes familias de artesanos en Cochas retomaron la idea del trabajo unipersonal y familiar para producir mates de alta calidad, los llamados mates finos, en pequeña escala. Los temas de la vida campesina se siguieron desarrollando pero en una forma más detallista y miniaturista, con un agudo sentido de la observación. Además, surgen las historias narrativas de procesos de producción -como el cultivo del maíz y de la papa-, la textilería, la construcción de una casa o los problemas sociales de la comunidad.

El año de 1970 salió a la palestra Mario Salomé Villalva Torre, un matero singular, huancavelicano de nacimiento pero de corazón huanca, puesto que desde recién nacido vivió en Huancán. Este artista se había formado en platería y mates burilados en el Centro Artesanal de Huancayo. Sus mates tenían una temática de carácter más social y sobre acontecimientos actuales. Así, representó el alunizaje del Apolo XI y el primer paso del hombre en la luna, lo mismo que escenas relacionadas a la Reforma Agraria y motivos alusivos al Mundial de fútbol México 70. Se menciona a este matero porque, a pesar de no haberse dedicado por mucho tiempo al burilado de mates, demostró a los de Cochas que se podía representar en estos, una temática no solo costumbrista sino de la vida actual. Y seguramente influyó en los más jóvenes de aquella generación de materos cochasinos.

Al tipo de mates narrativos de la década anterior se van a incorporar en los años 80 textos burilados explicativos como si fueran historietas. La familia Poma será reconocida en esta línea, puesto que su incursión en el arte gráfico de la revista *Minka* le va permitir un mayor desarrollo de lo narrativo y secuencial. También la fauna y flora de la Amazonía se representarán con este sistema de miniaturización y los mates con estos motivos se conocerán como estilo selva. Por otro lado, la influencia del bordado del valle del Mantaro se dejará sentir en los mates burilados de aquellos años con los característicos temas de la flora y fauna locales en colores vivos, línea temática denominada estilo primavera.



En la actualidad los artistas del mate continúan con los temas heredados de sus antepasados y al mismo tiempo se permiten nuevas creaciones temáticas que reflejan la actualidad. En algunos casos, como el de don Sixto Seguil Dorregaray y sus hijos, se desarrolla en un mate la historia familiar, que es al mismo tiempo la historia del “mate pinta”. Esta pieza es un documento visual que expresa la transmisión del burilado de generación en generación.

Del tratamiento plástico en los mates campesinos

En los primeros mates de Cochabamba predominan las figuras simplificadas, sin detalles, de grandes proporciones y de contorno rígido, características que se presentan en los platos tipo tropa, cuya distribución compositiva es heredada de los materos de Mayocca. El borde presenta una lista horizontal decorativa con motivos vegetales o geométricos, el cuerpo se divide en espacios intercalados entre la granada u otra planta de la zona cálida y los animales; el espacio vacío alrededor de los animales es relleno con follajes y la base presenta un motivo floral de gran tamaño.

Hacia 1945, Sabogal señaló que los materos huancas se estaban liberando de los patrones compositivos de Mayocca y que desplegaban su imaginación transformando los toros y caballos en figuras fantásticas; además, para lograr algunos efectos visuales y también colorido, los azucareros se entintaban con pintura transparente en algunos campos compositivos. Otro cambio consistió en que empezó el teñido de las calabazas y el burilado posterior para hacer resaltar las figuras de líneas claras sobre un fondo oscuro; incluso, en esa época, se realizaron amplios desbastados o raspados del fondo, que quedaba entonces claro para pronunciar el relieve de las figuras buriladas y quemadas, produciéndose un contraste claro y oscuro entre fondo y figura. Cabe señalar que Sabogal no consigna para este tiempo la aplicación de fondo negro ni de inscripciones. Sin embargo, estos aspectos técnicos y formales los tenemos registrados en algunas piezas de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, en particular en un azucarero con fondo negro cuya inscripción dice: “HUANCAYO / 16 / DE / AGOSTO / DE 1942”. Lo mismo se da en dos botellas de la colección de Arturo Jiménez Borja fechadas en 1940. Estas obras son de un mismo autor y presentan una composición en la cual el elemento característico, que es una constante en su producción, es un prototipo simplificado de una casita con techo a dos aguas y tres puertas frontales que se distribuye en el espacio como relleno.

En cambio, el azucarero en mención tiene la figura del inca, danzantes shapish, campesinos recolectando frutos y hombres con yuntas; en la parte inferior hay árboles con flores y en el fondo danzantes, campesinos, camélidos, ovejas, un perro, una taruca, monos, una casa y un sol, todos rodeados por motivos vegetales.

Al parecer el uso de la técnica del fondo negro se concretó con la fuerte influencia de los materos del Bajo Mantaro que llegaron a establecerse en Huancayo a partir de los años 30 debido al impulso regional de la gran feria dominical. Por ello no fue usual el uso de esta técnica en los primeros mates de Cochabamba, pero conforme el aprendizaje avanzaba entre las nuevas generaciones se dio una apropiación de la técnica para elaborar piezas con más carácter indígena. En el Museo Nacional de la Cultura Peruana se encuentra un plato de la década del 40 en el cual se evidencian figuras de grandes dimensiones con toques de color rojo de anilina y que resaltan por el fondo desbastado que toma el color negro. La composición es dinámica y tiene como eje central una choza campesina. En el cuerpo y la base se representa a campesinos con un toro, camélidos, un tejedor con telar de cintura, una mujer con vasijas y una choza; en el fondo aparecen aves, camélidos y árboles.

Esta pieza presenta una singular conjunción de dos tradiciones artísticas, la del mate norteño y la de los huancas. Ello se aprecia en el borde que presenta una decoración de hojas pintadas con ácidos, propia de los mates de la costa norte, lo cual indica que ya en esos tiempos era común realizar esa práctica y que el huanca supo aprovechar la decoración preexistente para complementarla con su propia creación, produciendo una obra novedosa. Resulta una propuesta estética intercultural. Hay varios ejemplos de este tipo, sobre todo en los platos y calabazos o botellas. Debemos pensar que la gran demanda de calabazas del norte por parte de los materos de Cochabamba implicaba comprarlas con sus propios diseños.

La primera mitad del siglo XX es una etapa de aprendizaje, recreación y creación. Así, tenemos azucareros con una marcada influencia de los mates de Mayocca que en la tapa representan la flora y la fauna amazónicas, con aves y monos encaramados rodeados por enredaderas. Esta parte de la representación se trasladó al cuerpo del azucarero como fondo de la escena principal que representa a músicos y a un grupo de danzantes donde sobresale el uso del desbastado, el color obtenido mediante el quemado y la aplicación de pintura a la anilina en detalles de la indumentaria. En otras piezas destaca la dimensión de las figuras sobre un fondo liso del color del mate, son trazos seguros y de ágil movimiento. Se representan cabezas de personajes de la Amazonía en posición frontal, alternados con otros de perfil. El quemado en algunos detalles del rostro y la indumentaria le otorga color a la pieza. El tema de los chunchos fue recurrente en la época y también en otros mates que mantenían el clásico desbastado y el quemado.

Un grupo singular de obras surgió por este tiempo, con el fondo trabajado con trazos de líneas delgadas horizontales y con aplicación de colores muy vivos. En él destaca un azucarero de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana que representa en una escena continua una serie de personajes y animales: músicos,



Azucarero. Escena con laguna, pastores con llamas y diversos animales. Anónimo. Calabaza burilada, desbastada y pintada. Alto Mantaro – Cochabamba, Bolivia. Primera mitad del siglo XX. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – "Ministerio de Cultura" Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.

danzantes, una casa con tres puertas de ingreso, una pareja de campesinos arreando camélidos, una laguna con renacuajos y aves, también monos, una mariposa, un felino, un pavo real, un árbol con una serpiente que se traga un mono y un perro. Algunos motivos están pintados con anilinas roja, verde y amarilla.

Existen mates de estos años en los que solo se burilan las imágenes en toda la superficie, con un trazo firme, y como aditamentos aparecen algunos puntos dispersos de desbastados que se pintan. Un azucarero del Museo Nacional de la Cultura Peruana presenta esta propuesta plástica en la que se representan en un ambiente lluvioso entre cerros y una laguna con patos, seres mitológicos, campesinos, aves, un mono, camélidos, ovejas, mariposas y motivos florales de gran dimensión cuyos pétalos desbastados se han coloreado con anilina.

En la década del 60 se retomó con fuerza el llamado estilo ayacuchano o de fondo negro, pero con figuras más pequeñas porque había surgido una gran demanda entre los turistas y los coleccionistas de mates burilados. Además, se trató de

aprovechar la forma alargada de los hueros para burilar escenas festivas y danzas de la zona —como la chonguinada, el *huaylarsh* o el santiago— sobre campos horizontales, de manera que al observar las escenas la calabaza no se coloca de forma vertical sino horizontal. En este tipo de piezas se continúa con las técnicas heredadas y se incluye también el fondo blanco. A pesar de la intromisión de los agentes del Cuerpo de Paz, los buriladores, fieles a la tradición artística heredada y asumida, supieron conjugar la producción masiva corriente y temática para clientela urbana y de turistas con la producción de estilo familiar y personal.

Con la proliferación de mates con fondo negro se llega también a disminuir, poco a poco, los tamaños de las figuras hasta volverlas miniaturas, dando al mate un aspecto de trabajo de filigrana. Este tipo de labor se considera fino porque exige un fuerte esfuerzo mental y visual y un conocimiento matemático para distribuir de manera proporcional las figuras dentro de un espacio esférico. Dentro de esta concepción plástica miniaturista se han agregado espacios para textos escritos que explican lo representado. La familia Poma destaca en este arte hasta el día de hoy y reafirma su capacidad creadora. Como señalan Claude y Geneviève Auroi:

Sus creaciones se caracterizan por tener figuras de las más pequeñas de perfecta ejecución. Todos los espacios de la superficie del mate son valorizados. Es preciso considerar que el alto número de dibujitos sobre un plano de superficie reducida lleva a un trabajo con figuras muy pequeñas. Los personajes difícilmente exceden 1 centímetro de alto, mientras que las caras de las personas se sitúan entre 2 y 4 milímetros de anchura. Esta miniaturización está acentuada por la proliferación de elementos gráficos, seres humanos por cierto, pero también animales, campos, árboles, casas, herramientas, utensilios, en fin todo el conjunto de elementos de la vida de los indígenas andinos que viven en pueblos. (Auroi 2000-2001: 52)

En las obras de Agustín Poma Osoreo, patriarca de la familia, los rostros de los personajes son muy expresivos, con lo cual el autor demuestra tener una aguda percepción de la vida. Incluso si trata un mismo tema en dos o tres oportunidades, nunca lo copia tal cual; más bien añade variaciones en el dibujo y en los textos que coloca. *"Esto significa que el artista no sigue un modelo rígido, pero que deja volar su imaginación, dentro de un marco referencial del cual él sigue solamente los grandes rasgos"* (Auroi 2000-2001: 56).

La generación de mates jóvenes, de la cual es parte Tito Medina, innova, no en las representaciones, sino en las técnicas y usos que propone para sus mates. Por ejemplo, mezcla el mate decorado con otras expresiones plásticas, como la



Mate burilado. Detalle de mate burilado elaborado por la maestra artesana Delia Poma. Junín-Huancayo.
Foto: © Renzo Giraldo / PROMPERÚ

platería, produciendo resultados aceptables. Sus piezas son utilitarias y al mismo tiempo, más que decorativas, artísticas. Cuando las innovaciones ocurren por un agente externo (como los voluntarios del Cuerpo de Paz o “mejoradores”) las obras degeneran en todo sentido, mientras que si las transformaciones se originan por propia inventiva y búsqueda artística de los mismos productores, los mates adquieren un mayor valor.

Tradiciones familiares

La continuidad del decorado de mates en Cochas se debe a la transmisión generacional de padres a hijos. Los conocimientos de los procesos de elaboración, los criterios estéticos y los contenidos de los mates se transmiten de forma oral, visual y manual.

Las familias campesinas del valle del Mantaro poseen características distintas a las de otras regiones y por tanto el aprendizaje del mate burilado se da en un ámbito más íntimo y doméstico, dentro de una relación afectiva

con un estrecho vínculo a su cultura y al orgullo de ser huanca. El mecanismo del sistema de aprendizaje es diferente al de otras regiones donde se produce una relación vertical jerárquica, como sucedió en los talleres convencionales —comunes desde la colonia— entre maestro y aprendices.

En ese sentido, María Angélica Salas señala que *“el núcleo familiar funciona tanto como unidad básica de producción económica así como aparato socializador de conocimiento y cultura”* (Salas 1987: 22).

Revisando la genealogía familiar de los materos de Cochas podemos establecer que la transmisión de los conocimientos se ha dado en la misma familia, permitiendo su permanencia y difusión, generación tras generación. Así mismo, se confirma que las familias de materos estuvieron emparentadas, casi como en una sociedad endogámica.

Las familias de materos más reconocidas en Cochas fueron y son los Vilca, Zanabria, Medina, Dorregaray, Salomé, Veli, Osore, Poma, Seguil, Alfaro y Canchumani, entre otras.

Hacia 1969, según Spahni, había en Cochas Grande ocho familias dedicadas al burilado de mates, las cuales sumaban aproximadamente 40 personas. Ello demuestra la difusión y especialización en el burilado de mates por parte de las familias campesinas de aquellos años.

Para conocer los orígenes de esas familias es preciso remontarnos en el tiempo y elaborar una genealogía. Los antecedentes más lejanos de Tito Medina, por ejemplo, se encuentran en su bisabuelo, Lucas Zanabria, burilador de mates que tuvo una hija, Catalina Zanabria Limaylla, quien desarrolló el arte desde los 12 años. Catalina se casó con Viterbo Medina Ponce a quien enseñó su oficio. Viterbo nació en 1911. El matrimonio

tuvo tres hijos: Eulogio, Aurelio y Evaristo. Los abuelos maternos de Tito Medina son Paulina Vilca y Julio Salomé, también buriladores de mates. Eulogio Medina Zanabria y Guillermina Salomé Vilca son los padres de Tito Medina.

En 1962 se fundó el Centro Artesanal de Huancayo donde solo se enseñaba platería. Sin embargo, en 1964 se incluyeron cursos de tejidos y mates burilados y en 1965 se añadió el de talabartería (Spahni 1969: 17-18). Por aquel tiempo, Viterbo Medina se encargaba del dictado del curso de mates.

Otro caso es el de don Sixto Seguil Dorregaray, descendiente de una insigne artista, Apolonia Dorregaray Veli, quien a su vez aprendió el arte de su padre, el arriero Torbio Dorregaray. Su bisabuelo era Manuel Dorregaray, más conocido como Manongo, también arriero, quien procedía del Bajo Mantaro y había realizado los llamados mates tropa. Apolonia nació en Cochabamba el 12 de enero de 1914. Su madre, Lorenza Veli, falleció cuando ella era aún niña. Apolonia y su hijo Sixto eran conocidos en Huancayo hacia 1950 como los “*matepintas*” o “*maticargas Dorregaray*”, porque al no tener un lugar estable en la feria dominical se dedicaban a viajar por diversos pueblos llevando sus mates como mercadería⁷. Actualmente los hijos de Sixto Seguil continúan con la tarea del arte del burilado, destacándose con sus obras Kania Seguil Alfonso.

En la familia Veli⁸ los antepasados más remotos que se dedicaron al burilado de mates fueron Felipe Alfaro Medina (1867 - 1944) y Sebastiana Canchumani Cáceres (1860 - 1931), quienes tuvieron una hija, Juliana Alfaro Canchumani (1907 - 1992) que aprendió a burilar. Don Felipe Alfaro se dedicó a la agricultura y el arrieraje. Doña Juliana se casó con Martín Veli Cabrera (1910 - 1976), hijo de Valentín Veli (1878 - 1956) y Eustaquia Cabrera (1880 - 1952). Ambos tuvieron cuatro hijos: Paulina, Leoncio, Pedro y Felipa. Don Martín llegó a Lima en la década del 60 para exponer y vender sus mates. Sus hijos Leoncio (1937) y Pedro (1943) se dedicaron al arte del buril, mientras que Paulina (1933) se dedicaba al quemado de mates.

Leoncio Veli se casó con Griselda Seguil (1951) y tuvo cuatro hijos: Celedonio, Faustina, Bertha y Nilda. Por su lado, su hermana Felipa (1949) se casó con Honorato Seguil (1945 - 1989) con quien tuvo siete hijos: Teodolinda, Hermelinda, Santos, Rosalinda, Vidal, Dina, Froelán y Victoria, los cuales se especializan en mates con temas modernos y típicos. El otro hijo de don Martín, Pedro Veli Alfaro, se casó con Paulina Velásquez Canchumani (1947), cuyos hijos son: Claudia, Lidia, Rodrigo, Wilfredo, Alicia e Isaías, dedicados todos a la producción de mates. También los hijos y nietos de la generación actual se dedican a este arte y varios de ellos han sido premiados en concursos regionales.

⁷Información proporcionada por la investigadora Vilma Real.

⁸Información proporcionada por el matero Wilfredo Veli.



Mate burilado “Tradiciones” con aplicación de plata del artesano Tito Medina.
Foto: © Mincetur / PROMPERÚ



Los viejos materos recuerdan cómo hace años el oficio de burilador de mates era menospreciado y cómo les llamaban despectivamente *carchka mate* (el que muerde mates). Hoy en día casi toda la comunidad de Cochas se dedica al decorado de mates, habiéndose convertido esta actividad en una fuente importante de ingresos económicos y reconocimiento social.

Mates de la costa norte

La tradición del mate decorado en toda la costa norte tiene larga data. Pero en la actualidad solo destacan dos centros de producción: Piura y Lambayeque. En estas



Detalle de mate. Calabaza burilada y fondo negro. Irma Luz Poma Canchumani. Cochas Grande - Huancayo, Junín. 2009. Foto: Sirley Ríos Acuña.

zonas hay una variedad de formas y tamaños de calabazas que llevan sugestivas denominaciones y usos.

Antonio Rumiche (1987) da cuenta de la variedad de mates que existían en la zona de Sechura (Piura), consignando los siguientes: *matecitos* o platos para servir el almuerzo y la merienda; mates para servir el *chilcano* de pescado fresco o el arroz y los camotes para la tripulación de embarcaciones; mates de pesar o para las balanzas rústicas; *lapas* secas o platos de mayor diámetro para el almacenaje de utensilios domésticos, ropa lavada o pescados; *lapas* hondas usadas como lavatorio o flotador; aguateros para depositar 20 o 30 litros de agua; chicheros o *limetas* para contener dos o tres litros de chicha de jora; sembradores para almacenar semillas durante la siembra; aliñeros para contener sal, pimienta, ají, cebollas o ajos; hueveros de calabazas de gran tamaño para almacenar huevos de gallinas de corral; *chinchillitos* para la sonaja de los niños; *chiculas* para servir el café, la mazamorra o para enfriar el afrecho de la chicha; casco de judío; embudos; calabazos o botellas con decoración pirograbada; *cucos* para guardar los ovillos de hilo y materiales de las tejedoras; aretes y cascabeles para los danzantes; maracas para las jaranas caseras; la medida, *poto copero* o *cojudito* para servir chicha de la cantidad de un vaso común; *potos* pequeños para servir chicha en más cantidad; el *humaz* para enfriar la chicha almacenada en los tinajones; *potos* burilados para guardar los utensilios e implementos del pescador; *potos* llaneros para las llantas de los transportes caseros; máscaras de danzantes; molinillos para la preparación del ponche; el *churuco* para guardar las alhajas de oro de la familia; el *guaz* o cucharón para sacar chicha de los cántaros grandes y jarras; las barquillas para depositar huevos y semillas seleccionadas; huiros, instrumento musical usado por las orquestas.

Cabe señalar que no todos los mates mencionados eran decorados. Destacaban por su decoración el *poto copero* sechurano o *cojudito* —llamado así en Catacaos (Piura)—, los *potos* pequeños de las chicherías, los calabazos quemados, los *potos* burilados de los pescadores y el *huiro*.

En las picanterías y chicherías, espacios de interrelación social, se aprecian innumerables calabazas que cumplen una función determinada. Gracias a la existencia de estos espacios los mates norteños aún sobreviven y forman parte importante de la identidad regional.

En el norte, la técnica antigua del pirograbado que hacia 1948 estaba casi extinguida fue sustituida por el procedimiento más rápido del quemado con tres tipos de ácidos que dan diferentes colores: sulfúrico (marrón), muriático (anaranjado) y nítrico

(amarillo). La mayor parte de la producción actual de mates del norte presenta esta técnica, en la cual los colores se producen al calentarse el mate por encima de una fogata o sobre brasas. El burilado también cayó en desuso ya que demandaba más tiempo de elaboración y dominio de los trazos.

Hacia 1944 - 1945, ya se empleaban los ácidos extendidos con pincel para el decorado de mates. La decoración estaba conformada por algunas florecillas, inscripciones y el nombre del dueño (Sabogal, 1945). Es importante mencionar que hasta la primera mitad del siglo XX, la tradición hispano-árabe de aplicar inscripciones, dedicatorias y versos en los objetos de uso —como los recipientes de calabaza, las alforjas y los pañones de Leche— fue muy común en la costa Norte.

A fines de los años 40 del siglo XX quedaba en Piura la costumbre, como supervivencia del pirograbado, de quemar al fuego marcas sencillas de propiedad y distinción en los recipientes y utensilios de calabaza de las afamadas y antiguas chicherías. Estas marcas podían ser en forma de cruz, cuatro círculos o un nombre, entre otros diseños (Jiménez 2006: 164).

Según las colecciones existentes de mates de la costa norte podemos clasificar los motivos representados en: geométricos, vegetales, zoomorfos, antropomorfos, fantásticos y diversos. Todos estos motivos aparecen solos, alternados unos con otros o todos a la vez. Entre las representaciones de animales destacaban perros, gatos, cerdos, corderos, vacas, pumas, serpientes, peces, ratones, ranas y hasta águilas bicéfalas (Spahni 1969: 48). Entre los temas de la vida cotidiana figuraba un hombre con su bicicleta yendo al trabajo, una vaca con su becerro o un barco en la costa, además de motivos románticos como un pájaro con un corazón en el pico, una sirena tocando la guitarra, manos que se entrelazan e incluso temas que narran una historia (Spahni 1969: 50).

En los platos o mates, *potos*, *lapas* y *chiculas* la decoración vegetal se presenta en un friso ancho y un friso delgado alrededor del borde superior. A veces se observa junto a estos motivos inscripciones de largos textos, leyendas, recordatorios o rimas populares llenas de ingenio. En algunos mates está escrito el nombre del dueño y el lugar donde han sido confeccionados. Pero por norma general los materos no firman sus obras.

En los mates de Mochumí (Lambayeque) fechados en la década del 60 del siglo XX eran característicos los versos populares escritos con ortografía popular. Spahni registró varios de esos versos:

Diciembre 8 de 1961

*Soy potito mochumano que vengo a la
feria de Guadalupe a ver mi dueña
que me ocupé chola a linda, que
vivo penzando en ti, que me yeves
a tu tierra hoy mismo estaremos en
la sierra, juntos los dos estaremos
asta cuando dios quiera,*

Diciembre 8 de 1961

*Soy potito mochumano que vengo en busca
de mi prenda y me la encuentre tal vez
esté escondida en mi pecho vida mia viva
mi dueña que con ella me boy a gozar
toda la vida. (Spahni 1969: 51)*

Antonio Rumiche encontró información acerca de que en los potos coperos de Sechura aparecían diseños de hojas y flores junto a inscripciones de pensamientos relacionados con el consumo de la chicha. Así, menciona algunas de estas: “CONFIESA QUE DEBES AUNQUE NO PAGUES”, “ESTA CHICHA LEVANTA LOS ÁNIMOS, PERO TAMBIÉN OTRAS COSAS”, “CONSUME ESTA CHICHA QUE ES MELLICERA”, “REGRESA CON COSTO O SIN COSTO, PERO REGRESA”. Los *potos* pequeños de las chicherías que se adquirían en el mercado de Catacaos también tenían diseños y pensamientos de galantería al consumidor (Rumiche 1987: 61).

Resulta interesante saber que en Sechura la ornamentación de las calabazas se realizaba según las habilidades artísticas de cada poseedor y no solo era una especialidad propia de una persona en particular. Los *potos* burilados que usaban los pescadores eran trabajados por ellos mismos, quienes hacían un corte circular o dentado para la tapa, que a veces podía tener la silueta del escudo peruano o una estrella de varias puntas, según el gusto del dueño. Respecto a la decoración de estos *potos*, Rumiche señala:

En la superficie del poto se dibujaban diversos motivos: paisajes marinos (mar, embarcaciones, islas y aves), sirenas, rostros humanos, estrellas, etc. Alrededor de la tapa se trazaban dos líneas paralelas, de unos dos centímetros de separación y dentro del espacio iban guardillas, cuadradas o triangulares, con líneas curvas, aflorando las habilidades artísticas de cada poseedor. (Rumiche 1987: 67)



Así mismo, agrega este autor:

Trazados los dibujos con suma paciencia el pescador mientras la embarcación se dirigía al lugar de pesca, con una cuchilla iba haciendo las ranuras necesarias para quedar grabadas las representaciones que se distinguían claramente cuando sobre dichas ranuras pasaba añil. (Rumiche 1987: 67)

Claro está que algunos pobladores destacaron por sus cualidades plásticas y seguramente se les encargó el decorado de los mates. En ese sentido, se sabe que entre 1945 y 1948 existía en Sechura un destacado artista indígena, D. Vicente Paiva, que se dedicó al decorado de los calabazos en forma de *limeta* o botella. Fue un excelente retratista, tal como se consigna en los testimonios sobre su obra:

*...era un gran artista utilizando las lisas y amarillentas superficies de los calabazos, en los que grababa el rostro de las personas que los adornaba con ramas de laurel (*Myrica pubescens*) y olivo (*Olea europea*), cuyos rasgos parecían que eran trazados con tinta china, empleando plumas de finísimos perfiles. (Rumiche 1987: 53)*

Este artista no asistió a la escuela pero tenía un don artístico del que sacó provecho. En alguna ocasión preparó dos calabazos con el rostro de dos parlamentarios piuranos que estaban de visita en Sechura, los cuales de regreso a Lima se llevaron consigo además otro calabazo que el artista obsequiaba para el entonces Presidente de la República José Bustamante y Rivero, que tenía su retrato. La técnica que empleó fue el quemado con finos clavos candentes que él mismo preparaba (Rumiche 1987: 53). Sin embargo, la producción artística de D. Vicente Paiva estuvo destinada principalmente a una clientela local, por lo que su fama no traspasó las fronteras de su región.

En la actualidad, uno de los materos activo en Catacaos es el maestro Juan Ramos Cárcamo quien se inició en el arte del buril en los años 70 del siglo XX debido a su situación de pobreza. Es el único artista de la zona que retomó la técnica del burilado y del quemado a fuego, tal como se elaboraban con anterioridad los mates norteños. A manera de anécdota, Roberto Villegas cuenta cómo se inició en la técnica del quemado a fuego: “...este artesano relata que llegó a esta técnica por obra de la casualidad, su hija puso una plancha caliente sobre un mate y lo quemó, esto le dio la idea de trabajar los mates quemándolos con fuego...” (Villegas 2001: 86).

Debido a su cualidad creativa, Juan Ramos produce mates con un estilo personal en cuanto al empleo de técnicas no usuales actualmente en su entorno y a los

temas que representa. Villegas refiere que es el único que incluye en sus mates a personajes campesinos en diversas faenas y que elabora la *tumba*, instrumento musical membranófono, con la calabaza (Villegas 2001: 86).

En la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana existen dos mates de su autoría: una botella burilada y desbastada con aplicación de pintura industrial para destacar sus figuras y un plato en el que destacan las técnicas del burilado, quemado y blanqueado con cal, yeso o talco para resaltar los surcos del buril, similar a los trabajos de Cochas. Las escenas que se representan en el plato son de la vida rural piurana con la típica chichería y los campesinos portando alforjas junto a sus burros, complementados con una serie de motivos decorativos de volutas y diseños enigmáticos dispersos sobre toda la superficie de la calabaza para llenar los espacios vacíos. Llama la atención la presencia de estos signos enigmáticos pues tienen parecido con los que aparecen en los ceramios y otras manifestaciones de las artes plásticas de antiguas culturas costeñas del norte.

A manera de conclusión

El mate decorado es una tradición artística ancestral que aún se mantiene latente en nuestra vida cotidiana. ¿Quién no tiene un objeto de calabaza cumpliendo una función utilitaria o bien decorando un ambiente? Así, una materia frágil y sencilla tomada de la propia naturaleza, el *mati* o calabaza, ha estado estrechamente vinculada a la vida de los antiguos peruanos y hasta el día de hoy subsiste como soporte de una fuerte tradición artística.

Desde el precerámico, el mate ha sido testigo de las transformaciones por las que ha atravesado la sociedad peruana y de las formas naturales del mate derivaron los patrones estéticos de la cerámica prehispánica. Fueron esas formas las que acogieron las sensibilidades estético-plásticas indígena, hispano-criolla y campesina. Además, la distribución de imágenes bajo un orden de pensamiento y la lectura cinética propia de las piezas esféricas tridimensionales son elementos que aún se mantienen como patrón ancestral en los mates decorados.

Siendo el mate decorado un medio plástico surgido en nuestras tierras, se difunde y generaliza como documento visual de los sectores campesinos actuales del Perú y se convierte en un recurso de expresión, no solo estética, sino de una manera de ver el mundo, de un “algo más”, al mismo tiempo que genera ingresos económicos.

Los mates presentan representaciones visuales que son la base de donde parte nuestro análisis sobre la propia expresión plástica y la actitud de los materos respecto

de su vivencia y memoria, cuyo producto visual es complementado con la visión de otro interpretante. A esa experiencia inicial del primer interpretante a la vez se agrega la de “otro” externo que forma parte de una nueva experiencia al contacto con los mates y del cual surgirá una nueva interpretación, como si fuera una “comprensión de la comprensión” al infinito.

Dado que esta producción cultural y artística es un sistema de comunicación visual, es evidente que la imagen ocupa un lugar central en el proceso de interrelación entre el emisor y el receptor. La imagen se presenta como el texto mismo que debe ser leído y explicado. Así, el mate transmite un determinado mensaje. Mensaje que es producto de lo objetivo y lo subjetivo, por cuanto la imagen representada proviene de la realidad y de la actitud racional y emocional de sus productores.

Pero, además, alrededor del fenómeno sociocultural de la producción de mates están involucrados otros problemas fascinantes por desentrañar que será imprescindible abordar dado que este objeto artístico nos representa como peruanos.

En el Perú los campesinos han migrado en masa hacia Lima y a las ciudades principales y han traído consigo su acervo cultural. Algunas manifestaciones plásticas —no podemos decir que todas, y ello depende de los materiales y del uso que se les da— migran del campo a la ciudad. Esto ha ocurrido con los mates, que han perdido su relación exclusiva con el territorio de origen, pero a los cuales esta experiencia migratoria les ha otorgado características estéticas, formales, simbólicas y funcionales particulares.

En un contexto de globalización, la manera de percibir y sentir el mundo local está transformándose y redefiniéndose. Por eso consideramos que la comprensión del manejo de un determinado lenguaje

estético-plástico de los artistas tradicionales determina necesariamente la comprensión y acercamiento a otros aspectos del fenómeno sociocultural. La producción de mates y, por consiguiente, el imaginario de quienes los elaboran como fenómeno social es una parte esencial de la cultura.

Vemos hoy que la estructura formal, funcional y simbólica de los objetos plásticos tradicionales se modifica como consecuencia de acelerados cambios socioculturales. Sin embargo, tales objetos poseen una serie de cualidades formales que definen un lenguaje estético-plástico propio para el caso de los mates del Perú.

Queda demostrado que en la actual producción de mates decorados existe una continuidad cultural de larga data, con características peculiares en cada época histórica.



Cuenco con motivos florales. Calabaza pintada al ácido. Costa norte. Siglo XX. Colección del Museo de la Nación – “Ministerio de Cultura” Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.





2. TEJIENDO, BORDANDO Y CONFECCIONANDO PRENDAS DE VESTIR

VESTIMENTA E IDENTIDAD EN EL VALLE DEL MANTARO: LA *KUTUNCHA*^{9 10}

La vestimenta surge como una necesidad de protección y abrigo. Con el tiempo se convierte en un elemento identitario entre los grupos humanos.

*La trayectoria histórica de la vestimenta en el Perú tiene larga data. En la época prehispánica existieron diferentes vestimentas según el status, género, edad, etc. Entre los Incas destacó dentro del vestido femenino: *acsu* o *anacu*, *lliclla*, *chumpi* y *tupus*. La vestimenta masculina común fue el *uncu*.*

En los inicios de la Colonia la vestimenta indígena se mantuvo vigente a pesar de las prohibiciones de su uso. Por el contrario se produjo un mestizaje, con la conjugación de tradiciones indígenas y occidentales.

La actual vestimenta tradicional es mestiza y algunas prendas de vestir tradicionales son consideradas símbolos de identidad en muchas regiones. Tal es el caso de los *wankas* del valle del Mantaro que toman como referencia de distinción y orgullo a la *kutuncha*, mujer indígena vestida con el traje autóctono, el *anacu*, pero modificado, llamado *kotón*. Este traje es una especie de túnica negra sin mangas que se complementa con otras piezas de origen prehispánico y europeo: el *wathraku* (faja), la *lliclla* (manta), el *chusi* (mantón), la *shucupa* (especie de tocado), la *wetsha* (vincha), el *anaco* (especie de mandil), las manguillas bordadas, la pollera, blonda o fustán, pañal de carnaval y el *ticpe* (prendedor). En conjunto esta vestimenta resulta emblemática y es asumida como un símbolo de identidad *wanka*.

La vestimenta surge como una necesidad de protección y abrigo. Con el tiempo se convierte en un elemento identitario entre los grupos humanos. En los inicios, los materiales empleados fueron los que se tenían al alcance en la misma naturaleza como las plantas y las pieles de los animales cazados. La confección de la ropa se fue haciendo cada vez más compleja conforme se descubrían novedosas tecnologías de elaboración y se incorporaban diversos materiales de base y de decoración. Así surgieron las modas que fueron cambiando según la mentalidad de la época.

La concepción de la vestimenta va de acuerdo a una determinada cultura y se relaciona a diferentes aspectos de la vida sea de carácter económico, político, ético, religioso, estético, etc. Esto condiciona la forma de vestir de los integrantes de la sociedad.

La trayectoria histórica de la vestimenta en el Perú tiene larga data y de ella dan cuenta los distintos objetos arqueológicos prehispánicos encontrados en excavaciones de investigación. Tenemos, en primer término, los trajes tejidos, luego, los accesorios hechos de diversos materiales (metal, semillas, conchas y piedras), las fuentes visuales a través de la iconografía representada en distintos objetos culturales (ceramios, textiles, pintura, tallados de madera y de piedra, muñequería, etc.) y las fuentes escritas obtenidas en las crónicas y otros documentos existentes a partir de la llegada de los españoles a tierras americanas.

En la época prehispánica existieron vestimentas distintivas entre hombres y mujeres. Los tipos de tejidos que se elaboraron en la época Inca y que es posible que hayan sido comunes entre las culturas pre – incas son clasificadas en cinco categorías según la información de Bernabé Cobo:

*...una ordinaria llamada **avaska** o **ahuaska**; otra fina, **cumpi** o **cumbi**; una tercera con plumas entretejidas y cosidas; la cuarta, toda bordada con *chaquira* de oro y plata; y la quinta, llamada **chusi**, muy gruesa y burda, que les servía de cobertor. (Castañeda 1981: 23)*

Debe destacarse el gran desarrollo del arte textil lo cual permitió elaborar vestimenta de distintas calidades.

⁹Publicado en la revista *Artesanías de América*, (63- 64), Cuenca, 2007, pp. 213-240.

¹⁰Artículo actualizado y basado en parte en el texto del catálogo de exposición *Indumentaria tradicional del Valle del Mantaro* publicado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana el año 2000.

En el espacio andino el vestido femenino se uniformizó por imposición de los Incas. Estaba compuesto de dos mantas:

*...el **acsu** o **anacu**, se envolvían al cuerpo por debajo de los brazos y, tirando de las puntas, la prendían sobre los hombros con unos grandes **tupus** o **afilletes** de oro, plata o de aleaciones de cobre, formando así una especie de túnica sin costuras que les dejaba libre los brazos y, como quedaba abierta por un lado desde la cintura para abajo, al caminar se abrían las orillas permitiendo ver la pierna y el muslo.(...) Según Bernabé Cobo esta “saya o sotana” la ataban en la cintura con “una faja ancha, gruesa y galana, llamada **chumpi**” (1956: 239). Con la otra manta, llamada **lliclla**, se cubrían los hombros y la espalda hasta la media pierna, juntando los extremos y prendiéndolos a la altura del pecho con un **tupu**. (Castañeda 1981: 36)*

La *pampacona*, especie de tocado de tejido *cumbi*, fue una prenda accesorio usada por las mujeres del Tahuantinsuyo. Esta pieza, un paño rectangular, se usaba doblada sobre la cabeza.

La vestimenta masculina común en la época incaica fue el *uncu*, especie de túnica confeccionada de dos paños de tela y unidos por una costura vertical que dejaba una abertura en el centro y que al doblarse en dos formaba un cuello en V dejándose una pequeña abertura a los lados para sacar los brazos. Esta túnica fue muy usada entre los integrantes de la nobleza.

En los inicios de la Colonia, la vestimenta indígena se mantuvo vigente a pesar de las prohibiciones de su uso debido a que se pretendía borrar la imagen del incanato, y se planteó su reemplazo por trajes a la usanza ibérica. En 1572 el virrey Francisco de Toledo decretó esta prohibición tras la ejecución del último Inca

de Vilcabamba, Tupac Amaru I (Castañeda 1981: 63). Se inició así, un proceso de modificación de lo autóctono con incorporación de prendas de vestir, de técnicas y materiales de elaboración europeas. Al mismo tiempo, lo occidental se fue transformando en manos de los indígenas. Pero cuando el régimen colonial se consolidó en el siglo XVII la vestimenta indígena sufrió una fuerte represión por parte de las autoridades españolas, lo cual determinó su paulatina desaparición en el área andina (Ávalos 1981: 11). Debido al levantamiento de Túpac Amaru II, en 1780, se prohibió su uso en todas las clases sociales y se impuso a los andinos vestirse con el traje español:

Los indígenas fueron formalmente obligados a vestir al estilo español, porque así lo establecían las nuevas pragmáticas, que so pretexto de proteger la naciente industria textil, representada por obrajes y chorrillos, buscaban eliminar la manufactura del hilado y tejido domésticos para así favorecer la economía del encomendero. (Ávalos 1981: 11)



*Kutunchas y Sergio Quijada en los carnavales del valle del Mantaro. Huancayo, Junín. 1957.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.*



Cabe señalar que este hecho no logró desaparecer por completo la concepción andina en cuanto a la elaboración de la vestimenta, que se convirtió en mestiza con la conjunción de tradiciones indígenas y occidentales. Lo andino se mantuvo latente sobre todo en la vestimenta autóctona femenina como el *anacu*, la manta o *lliclla* y en piezas accesorias como la faja o *chumpi*, el tocado o *shucupa* (reminiscencia de la *pampana*), los *tupus* y el *tipki*. El *anacu* se empezó a cerrar y coser por imposición de los frailes católicos porque las mujeres indígenas al caminar dejaban entrever las piernas. Con el paso del tiempo esta prenda se fue transformando y reemplazando, en la mayoría de las regiones, por pollera y blusa. En cambio, en la vestimenta masculina el *unku* se dejó de usar en las poblaciones serranas, pero se mantuvo vigente entre algunos grupos amazónicos bajo la denominación de *cushma*. Algunos autores creen que el *unku* deriva en el *poncho*, cuyo origen vendría de fines del siglo XVII e inicios del XVIII y, por lo tanto, sería una prenda mestiza. Sin embargo, se han hallado algunas evidencias arqueológicas que dan cuenta de su existencia prehispánica, aunque esta hipótesis aún está en estudio. Respecto al origen del *chullu* también existen controversias y se menciona que este derivó de los *chucos* o gorros antiguos. La faja o *chumpi* y la bolsa para contener las hojas de coca o *chuspa* continuaron en uso en las poblaciones masculinas de las zonas rurales, complementando el traje de corte español (pantalón corto ceñido hasta las rodillas y jubón o chaquetilla).

La continuidad en el uso de los trajes autóctonos y el contenido ideológico andino, que se mantuvo latente en la iconografía de las piezas indígenas tejidas, fue una forma de resistencia cultural que algunos especialistas denominan “las tetras del débil”:

...resulta significativo, a parte de las consideraciones relativas a los cambios sufridos, la persistencia de técnicas y patrones textiles y el simbolismo de sus diseños que, no obstante la adopción de nuevos materiales y categorías ideológicas, revelan la permanencia de un substratum cultural andino. (Ávalos 1981: 12)

La actual vestimenta tradicional popular en conjunto (prendas básicas y accesorios complementarios) es mestiza; es decir, se conjugan elementos andinos con occidentales, lo cual se aprecia en la variedad regional existente en todo el Perú. Muchas veces se confunde el traje de uso coreográfico (de bailes y danzas) con el de uso diario y de ocasiones especiales, y se le toma como arquetipo que identifica a una determinada región, y lo hace diferente de los otros. Lo cierto es que la población actual ha dejado paulatinamente de usar sus vestidos locales de uso diario por diversos factores condicionantes asimilando lo moderno como parte de los procesos de cambio que se dan en las sociedades, si tenemos en cuenta que la cultura se encuentra en constante movimiento.

En las últimas décadas el precio cada vez mayor de las materias primas originales, la fabricación de fibras textiles sintéticas y la confección industrial de ropa de munición, es decir, hecha de prisa y sin esmero, dentro de patrones modernos, han determinado el rápido cambio hacia la moda urbana vigente, aunque imprimiéndole un sello que denuncia la extracción rural de sus usuarios. Por otro lado, las condiciones económicas han ejercido una influencia decisiva en la modificación y desaparición, debido al mayor costo, en tiempo y dinero, empleado en su confección, frente a la producción industrial, más económica y generalmente de apariencia más atractiva que confiere a sus portadores la deseada apariencia urbana. (Ávalos 1981: 12-13)

Asimismo, otro factor determinante que ha contribuido en el desuso de las prendas tradicionales ha sido la fuerte presión social y la discriminación ejercida sobre los campesinos quechuahablantes por mantener sus usos y costumbres. Al respecto, Cerrón- Palomino (1989) hace un paralelo de cómo el quechua *wanka* se fue dejando de hablar en varias zonas, mientras que simultáneamente, desde las escuelas, se prohibía explícitamente el uso de prendas tradicionales como el *poncho*. En son de burla, los ciudadanos llamaban a los campesinos que llevaban *poncho* como los “emponchados”. El hablar quechua y vestir a la manera indígena eran actos reprimidos desde las mismas autoridades, en desmedro de la autoestima de los pobladores andinos. Tanto la lengua como la vestimenta son elementos identificadores de un grupo social. En ese sentido, para la investigadora Rosalía Ávalos:

...el vestido es una manifestación cultural que trasciende su aspecto material y permite inferencias de diverso orden, que van del sexo al status de su usuario, de su edad a su condición económica, de su procedencia geográfica a su actividad productiva. (Ávalos 1981: 14)

En la actualidad predomina la vestimenta coreográfica que reproduce los trajes de la clase dominante, mientras que los de uso diario fueron tomados de los estratos populares.

La vestimenta tradicional en el valle del Mantaro

El valle del Mantaro se ubica en la región de Junín, en la sierra central, al oriente de Lima. En esta parte del Perú, en tiempos prehispánicos, se asentaron los *Wankas* y los *Xauxas*, de quienes los pobladores posteriores heredaron todo un bagaje cultural que se fue transmitiendo y transformando a lo largo del tiempo.

Dentro de esta herencia se encuentra el vestido autóctono de uso femenino, designado por los primeros europeos con el nombre de *cotón*, el cual se complementaba con el *wathraku* (faja), la *lliclla* (manta), el *chusi* (mantón), la *shucupa* (especie de tocado), la *wetsha* (vincha) y el *ticpe* (prendedor). De la vestimenta masculina no hay muchas referencias, salvo el uso cotidiano de las ojotas o *shucuy* de cuero de llama y la faja.

Con la llegada de los españoles a tierras americanas y particularmente a *Xauxa*, se produjeron una serie de cambios en la indumentaria. Mientras se continuó empleando lo autóctono, se impusieron y se propagaron los trajes a la usanza europea. Entre los hombres se popularizaron los pantalones cortos, la camisa y el sombrero de paño, en tanto que las mujeres se cubrieron con faldones amplios, monillos, mantas Castilla sujetos con sus prendedores de plata y sombreros importados.

La kutuncha

Algunas prendas de vestir tradicionales son consideradas como símbolos de identidad en muchas regiones. Tal es el caso entre los *wankas* del valle del Mantaro que tomaban como referencia de distinción y orgullo a la *kutuncha*, mujer indígena vestida con el traje autóctono, el *anaku*, pero modificado, no en su esencia, llamado *kotón*. Como es sabido gracias a la mujer andina se han mantenido vigentes hasta nuestros días algunas de las prendas de origen indígena y por ella se han continuado con las prácticas culturales y se han transmitido los conocimientos ancestrales.

Kotón

El término *cotón* refiere a la camisa que los campesinos europeos usaron en el siglo XVII. Según el lingüista Rodolfo Cerrón-Palomino el nombre es un arcaísmo castellano que significa algodón. Las referencias orales, de los antiguos pobladores actuales descendientes de los *wankas*, dicen que Francisco Pizarro encontró *kutunchas*, es decir, mujeres vestidas con una especie de *cotón*. En realidad estaban cubiertas por una especie de túnica negra prehispánica llamada *anacu*, cuya denominación andina fue reemplazada por el de *cotón* o *kotón* (escrita en quechua *wanka*), tal como los primeros europeos lo asociaron por el parecido a la prenda ibérica. De ello dan cuenta los escritos de los primeros cronistas.

En algunos casos el *anacu* también fue denominado *capuz*, en las zonas norteñas de la costa. Sin embargo, las mujeres de la zona de Huancabamba en Piura seguían llamándolo *anacu*, especie de túnica negra amplia, semejante a la *cushma* amazónica y que se ciñe a la cintura con una faja que curiosamente se denomina *cushma*. Asimismo, otra zona donde se usa el *anacu* para ocasiones festivas y,



*Kutunchas del valle del Mantaro. Huancayo, Junín. Mediados del siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.*

sobre todo, entre las mujeres más ancianas, es en la sierra de Lima. En Tupe, en la provincia de Yauyos, se mantiene el *anacu* tejido con fibra de alpaca y de color negro que lleva un ribete en rojo y negro, sujetado con *tupus*, a la manera ancestral. Como se veía la pierna, se obligó a usar debajo del *anacu* "...un camisón negro con mangas largas, el *cotón*, confeccionado de tela 'de Castilla' o bayetón, hecha de lana de oveja." (Castañeda 1981: 118). Sobre el *anacu* se ciñe con la faja *wak'a*, decorada con motivos en rojo claro y oscuro; se sujeta sobre el *cotón* interior con una faja gruesa de nombre *marate*. Se cubre la espalda con la *katra* o manta de uso diario de color negro, decorada con anchas listas horizontales en tono rojo. Calzan el *shukuy* de cuero sin curtir (Castañeda 1981: 118).

También en el valle del Mantaro, la prenda andina, el *anacu*, se continuó usando conjuntamente con el *cotón* o camisón europeo, impuesto tempranamente por los españoles. Es así que debajo del amplio *anacu* de color negro o azul oscuro, sin mangas y hecha ya con bayeta, se comenzó a llevar el camisón occidental de bayeta oscura o blanco amarillento. Incluso los *aukillos* y *awelas* (abuelos y abuelas)



manifestaban que el traje de las antiguas mujeres *wankas* era como una envoltura de bayeta cubierta con manta de fibra de alpaca de un solo color o listado, prendida con el *ticpe* (*tupu*). Se ceñía el vestido con una faja. A manera de tocado llevaban una *shucupa* o pequeña manta atada con una cinta o faja negra tejida llamada *wetsha* (*vincha*). Se encontraban descalzas mientras que los hombres tenían sus *ojotas* de cuero o *shucuy*.

Es evidente que poco a poco la denominación occidental del camisón interior de las mujeres —*cotón*— se impuso y quedó el término *anaco* o, según el habla de los pobladores de la *zona*, *anaka*, relegado a otra prenda, que es una especie de mandil, de la cual no se precisa un origen definido y que es usada actualmente en la vestimenta femenina de la *chonguinada* (baile).

Como apreciamos, la transformación de la vestimenta indígena es compleja puesto que se han dado una serie de apropiaciones, sustituciones y superposiciones con los elementos occidentales.

Según las evidencias examinadas podemos considerar el *kotón wanka* contemporáneo como un vestido mestizo que mantiene lo andino en la forma estructural de túnica sin mangas¹¹ que cubre el cuerpo de la mujer de los hombros a las piernas y en el color negro tal cual los españoles vieron al llegar al valle del Mantaro. Mas no es andino en el tipo de material ni en la técnica del tejido, además se le ha cosido la abertura entre las piernas que poseía en su origen¹².

Pasado el tiempo la indumentaria *wanka* se fue transformando y se difundió el característico *kotón* negro, especie de túnica de bayeta de cuatro varas, sin mangas o mangas muy cortas y cuello V en la parte delantera y trasera, cosido con una costura doble denominada “naríz de chancho”. De este modo, se confeccionó con lana de oveja y fibra de alpaca y llama. Testimonios orales refieren que antes de la Guerra con Chile (1879), para la costura del *kotón* se usó la fibra de maguey. Posteriormente, la tela fue teñida con anilina, proceso que duraba ocho días pues se maceraban los ingredientes con orines podridos y hollín o *llipta* (mezcla de ceniza vegetal y cal triturada) para así obtener un negro más intenso.

Se completó esta pieza con la usual faja de lana Merino bicolor, el corazón bordado, unas manguillas de bayeta negra, ribeteadas y bordadas, así como con la *pullukata*

o *lliclla* pequeña de diversos colores utilizada durante las fiestas y ferias. A veces sobre esta manta iba otra de nombre *shawakata* (sin teñir), doblada y atada hacia atrás, formando su *quipe* (bulto o carga). El sombrero era de fieltro artesanal o paño de fibra de camélido (vicuña, alpaca y llama) y lana de oveja o carnero, puro o mezclados (Villegas 2001: 129). Los colores obtenidos variaban entre el ocre claro, marrón, gris, blanco y negro.

El clima frío obligó a usar hasta tres *kotones*. Se debe agregar también que la gracia femenina propició que el *kotón* exterior se levantara hacia adelante formando un bolsón en donde la mujer podía guardar los ovillos de hilos, la coca y el fiambre.

Luego, el *kotón* sufrió una variación y se hizo de paño y se agregó un faldón interior colorido y con ribete, el cual obtuvo buena acogida. Apareció la reboza de paño de Castilla importada, codiciada por ser fina y elegante. Continuó usándose una especie de mandil llamado *anaco* o *anaka*, que, precisamente, no era la prenda prehispanica ya mencionada líneas arriba.

Finalmente, el *kotón* cedió el paso a la falda negra de bayeta plisada sin cintura, al monillo, los fustanes, la *lliclla* de Castilla, el sombrero de paja blanqueada adornada con “cinta de agua” negra y a los botines de cuero de becerro.

El *kotón*, una de las prendas de vestir femenino característica de la sierra central, dejó de ser de uso cotidiano y festivo en la primera mitad del siglo XX y se mantiene vigente como parte de la indumentaria coreográfica de las danzas y bailes tradicionales de la zona: la *chonguinada*, la *tunantada*, el *waylarsh* agrario y de carnaval, y la *llamichada*.

El *kotón* fue un símbolo de identidad en la región Junín cuando estuvo vigente. A la mujer que portaba este vestido se le llamaba *kutuncha* o *cotona* quien lucía con orgullo su *kotón* hasta que las transformaciones económicas, sociales y culturales de la región obligaron a las poblaciones campesinas a “modernizar” su indumentaria tradicional. Incluso, el investigador Manuel Alers-Montalvo (1962: 123) afirmó que en la comunidad de Pucará el *kotón* fue muy usado hasta poco antes de 1930.

En la actualidad, el uso del *kotón* está volviendo a cobrar importancia entre los grupos folclóricos del valle del Mantaro ya que su presencia dentro de la vestimenta de baile y danza estaba decayendo con el fin de privilegiar los suntuosos bordados “talqueados” de las polleras.

¹¹Entre los estudiosos se consideraba hasta hace un tiempo que dentro de la concepción de la vestimenta andina no se encontraba la idea del uso de mangas; sin embargo en las culturas prehispánicas de la costa se han hallado algunas camisas masculinas o *unkus* de carácter ceremonial con mangas como las de Chimú. Pero para el caso femenino aún no existen evidencias claras de ese tipo y, más bien, desde la Colonia se ha dado una adecuación, apropiación e imposición de elementos occidentales que indican el uso de mangas o falsas mangas en el vestuario tal como sucedió con el *kotón wanka* y su complemento las manguillas bordadas o *mankitash* en habla *wanka*. Incluso, en el traje festivo masculino de los caciques de la segunda mitad del siglo XVII del Cusco podemos apreciar el *unku* con la incorporación de mangas bordadas con encaje al estilo occidental.

¹²Las prendas andinas por lo general requieren de poca construcción ya que la mayor parte del trabajo está en el tejido que está diseñado para ser completo y no para ser cortado y cosido (Blenda Femenías).

Prendas complementarias de la *kutuncha*

Faja

La faja o *wathraku* es un cinturón prehispánico característico del área andina. Usada por mujeres y hombres, asume hoy —en su confección— nuevos materiales e iconografías. Se tejen con telar de cintura pequeño que llaman *kallwa*.

Antes se empleaba solamente fibra de llama, alpaca y vicuña, y el algodón; después, lana de oveja, y hoy, lana industrial que es torcida manualmente. A esta operación de torcer llaman *kaupo*, en cambio *puchkar* es hacer el hilo de algodón o lana.

La faja presenta en cada extremo unas terminaciones de urdimbre que trenzan en lomo de *challwa* (bagre) o tapajojo simple de acuerdo a la creación de la tejedora.

Se aprecian diseños característicos de ríos, estrellas, llamas, *huacos* (ceramios prehispánicos), hermanitas, leones, trenes, cóndores, patos, escudos nacionales, figuras geométricas, inscripciones con el nombre del dueño, fecha de elaboración, lugar o dedicatoria, etc.

Según el testimonio de Moisés Balbín, destacado folclorista y bordador, en el valle del Mantaro se distinguen dos tipos de técnica para tejer fajas: el *aklay* (escogido) que lleva dos colores para formar los diseños, los cuales son notorios a simple vista; y el *challpu* o *challpi* (mezclado o matizado) que tiene diferentes colores en el cual las figuras no se distinguen fácilmente. En el primer tipo los motivos representados son antiguos y son llamados *akllas* (Villegas 2001: 66); mientras que en el segundo tipo se incorporaron figuras más modernas como el escudo nacional, el barco o buque, el avión, pavos y, sobre todo, el ferrocarril del Centro, combinados con diseños antiguos.

Pullukata

Manta o *lliclla* pequeña de listas horizontales con decoraciones geométricas y flores polícromas, sobre fondo gris, negro, azul oscuro o blanco. Era utilizado para asistir a las fiestas y ferias.

Mantón *chusi* u *oquia*

Es una manta grande de procedencia prehispánica que era hecha de fibra de llama, alpaca y vicuña matizada con sus colores naturales (gris, blanco, negro, marrón y beige). Después se comenzó a confeccionar con lana de oveja —tal como hoy es—, empleando el telar a dos pedales fabricado con madera de la zona y atados con cuero de res. Generalmente, presenta listas dispuestas horizontalmente sin ningún diseño. Se sostiene con un *ticpe* (*tupu*) de plata o bronce, cuyo alfiler largo llamado “agujero”, resiste el peso de la manta. El *chusi* es usado por las mujeres y quizá en el prehispánico lo usaron los hombres. Sirve de abrigo y también para transportar bebés, pastos, productos de la cosecha, etc. El cronista Bernabé Cobo se refirió al *chusi* como un tejido grueso y burdo que servía de cobertor en la época incaica.

Shawakata

Esta prenda es una manta de lana sin teñir, de ahí su nombre, que se coloca sobre la *pullukata*, doblada y atada hacia atrás, formando un *quipe* (bulto o carga).



Faja *challpu*. Tejido de lana sintética. Teodora Santana Guerra. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 1990-2000. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.



Shucupa

Es el tocado, en forma de pequeña manta, que se colocaba sobre la cabeza atada con una cinta o faja negra tejida llamada *wetsha* (vincha). También en Ayacucho existía la *chucupa*, cuyo origen se remontaba a la *pampacona* del Tahuantinsuyo.

Anaco

Es una pieza de la indumentaria femenina semejante a un mandil muy fino, tejido con fibra de vicuña o alpaca que solo llevaba como ribetes grecas de oro. Se colocaba al costado derecho desde el pecho hasta los tobillos, atado al cuello por una cinta. Su uso estaba destinado para ocasiones especiales, festivas y visita a la famosa Feria Dominical de Huancayo.

El *anaco* o *anaka* se comenzó a bordar cuando se incorporó al baile de la *chonguinada* y con el tiempo fue disminuyendo de tamaño a fin de facilitar el baile. Hacia fines del siglo XIX era de terciopelo con ribetes de seda. Tenía un bordado simple, no tupido, y con representación del escudo nacional rodeado de vegetación. En la actualidad, el bordado también es *lluta*, profuso y colorido.

Hoy esta pieza la encontramos formando parte de la indumentaria de la danza de la *chonguinada*, pero profusamente bordada. Para el *waylarsh* agrario, en algunas agrupaciones folclóricas, el *anaco* como prenda femenina no lleva bordado sino las clásicas grecas doradas en todo el borde.

Manguillas bordadas

Prendas denominadas en *wanka* como *mankitash*. Algunos investigadores las denominan maguillas, manguitos, maquitos, makitos o *maquichas*. Fueron el perfecto complemento del *kotón* al tener la función de falsas mangas.

Amalia Descalzo da cuenta del uso del manguito entre las damas europeas del siglo XVII y en el XVIII ocupa un lugar dentro de la indumentaria masculina.

En el siglo XVII el manguito, prenda de invierno utilizado especialmente por las mujeres para calentar las manos, empezó a ocupar un sitio en los armarios masculinos, a los que ya se incorporó de manera decidida durante el siglo XVIII. Realizados con pieles finas de marta o zorro, fueron divulgados por toda Europa a través de los grabados de Jean de St. Jean y rápidamente comenzaron a ser un complemento de moda hasta la Revolución Francesa. (Descalzo 2002: 172-173)



Anaco o anaka (especie de mandil). Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra y Moisés Balbín Ordaya. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 2007. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.



Manguillas bordadas al estilo antiguo. Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 1990-2000. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.

Estos manguitos cubrían las manos y parte de los antebrazos con la finalidad de calentarlos. Tenían una forma cilíndrica y abierta en ambos lados. Así mismo, se confeccionaron de pieles con el pelo dispuesto en la parte interna o externa, y, algunas veces, eran de tela forrada. Por otra parte, no se usaron en pares.

Sin embargo, los manguitos europeos que realmente fueron los antecedentes de las manguillas *wankas* fueron de otro tipo. Según el *Diccionario de Autoridades* (1734) y el *Diccionario de la lengua española* el término *manguito* también hace referencia a “*Media manga de punto que usaban las mujeres ajustada desde el codo a la muñeca.*” (Real Academia Española 2014). Desde finales del siglo XV las mangas se comenzaron a independizar del vestido hasta transformarse en prendas de *quita y pon* o mangas postizas, a veces cosidas o unidas al hombro con agujetas de seda. Así, queda claro que siempre se usaron en pares. Al igual que en épocas anteriores, en el siglo XVII el hecho de coser y descoser las mangas cuando se cambiaba de vestido no significaba pérdida de tiempo sino una costumbre que continuaba con una normativa de época medieval en la que se señalaba que los brazos de la mujer no debían ser vistos (Cruz 2000: 115-116). Este tipo de piezas fueron usados hasta el siglo XIX. Precisamente, en el siglo XVII, las damas de la nobleza y de las esferas sociales altas y medias de la América colonial gustaron de vestir con prendas de moda hispana entre las que se encontraban las manguillas o *medias mangas* tal como se llamaron desde aproximadamente mediados del siglo XVIII porque se habían acertado.

De este modo, las mujeres de las clases pudientes difundieron su uso en territorio americano. No podemos señalar con exactitud a partir de qué siglo se popularizan entre las *wankas* del valle del Mantaro. En el ámbito de la vida cotidiana y festiva fueron usadas por las mujeres, como complemento del *kotón*, con la finalidad de protegerse del frío y engalanarse.

Debe señalarse que los bordadores tradicionales desplegaron sobre las manguillas toda su creatividad y representaron motivos locales diversos.

A fines del siglo XIX se encuentran manguillas de terciopelo importado con bordado profuso de hilos de plata y de seda matizada, en las cuales figuran el escudo nacional y alrededor floreros, zorzales o *chihuacos* (aves locales). Incluso, el puño estaba bordado ligeramente. A principios del siglo XX las manguillas eran de paño, bordado con hilos finos marca “estambre” que también representaban apretadamente las flores campestres (verbena, retama y pensamientos), racimos de uva rodeando escudos nacionales, llamas, venados, mariposas, picaflores, hasta temas históricos y elementos que recuerdan la Guerra con Chile como el buque Huáscar con sus tripulantes. En los años 50 del siglo XX se usaban también las manguillas de paño y bayeta negra y verde con un bordado ralo y sencillo, continuando con los motivos de flores (cantuta, retama y verbena), *pinau* (hierba del campo) y picaflores. Pero posteriormente los hilos finos se reemplazaron por lana sintética. Los puños son de un color que contrasta con la parte más extensa que corresponde al antebrazo.



En la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana tenemos maguillas negras de la década 40 - 50 combinadas con puños de color rojo o azul que son elaboradas en telas de paño y algodón respectivamente; así como un par de manguillas de color verde y el puño rojo del mismo material de paño. En estas piezas destaca el manejo del color por contraste y la composición armoniosa. Cada manguilla del mismo par presenta la misma temática pero representando los motivos en distinta disposición y color, puesto que evidencia su carácter artesanal, no en serie. Estas manguillas pertenecen al estilo antiguo y se bordan tomando como base la rodilla. Llevan un forro interno de tela tocuyo.

Dentro de este estilo antiguo de bordar maguillas se ubica la actual producción de los bordadores Moisés Balbín Ordaya y su esposa Teodora Santana Guerra, oriundos de Chupaca (Junín). Estos artistas populares han incorporado en sus manguillas motivos alusivos a la práctica del baile tradicional que desarrollan en su agrupación "Embajada Folklorica del Centro". Así, representan a modo de autorretrato una pareja vestida con el traje del *waylarsh* carnaval y se completa con inscripciones alusivas al lugar de procedencia y las iniciales de la dueña de las manguillas.

El otro estilo de bordado plasmado para las manguillas más actuales es el llamado moderno, relleno o "talqueado". El bordado es profuso y colorido, hecho en bastidor. Los principales diseños son florales.

Se llevaban puestas en los brazos durante las fiestas y actualmente es común en la indumentaria de las danzas y bailes que llevan el *kotón*.

Cabe mencionar que existen *makitos* tejidos a palitos que también fueron usados por las *kutunchas*, pero en menor proporción. En cambio, son de habitual uso entre los hombres. En Huancavelica son de uso cotidiano y festivo, y, en Junín, mayormente, son destinados a los *chutos*, personajes que intervienen en algunas danzas y bailes de la región.

Pollera o faldón

Debajo del *kotón* también se usa este vestido femenino que llega con los españoles. A principios del siglo XX era de paño de Castilla con cintura de tela de algodón "granate". En el borde inferior llevaba a manera de ribete un bordado "plumilla" simple, realizado con hilos finos marca "ancla". Se representaban sólo figuras de hojas de enredaderas. También el borde terminaba en zigzag y era llamado "pica pica", "picash" o "picado". Su basta o dobladillo era simple.

Testimonios fotográficos de inicios del siglo XX nos muestran a las mujeres bailando el *waylarsh* carnaval con sus *kotones* hasta las pantorrillas y que algunas veces los

intercalaban con blondas de tela blanca de algodón o con polleras ribeteadas. En esos años no existían las polleras con bordados profusos.

Hacia la década del 50, conforme pasó el tiempo, cambiaron los materiales y el faldón se comenzó a realizar con bayeta de lana de oveja, teñida con anilinas, pero manteniendo la cintura de algodón. El bordado "plumilla" se hizo más tupido y colorido, hecho con hilo marca "ancla matizado". Surgieron diseños de hojas de plantas silvestres dispuestos verticalmente y formando tres corazones. La basta o dobladillo se hizo doble.

Posteriormente, se hacen comunes las polleras de paño con bordado "talqueado" o *lluta*, denominado así por ser muy colorido, tupido y las figuras grandes. Son bordadas con lana sintética y los decorados de los bordes con hilos matizados marca "carmencita".

El "talqueado" se usa sobre esta prenda desde la década del 60 hasta ahora en que han aumentado de dimensión (45 cm.) con el afán de demostrar poder económico y llamar la atención. Antes era de menor extensión y como máximo tenía 30 cm. de alto. Mientras que en este tipo de polleras los bordados se hacen con herramienta y papel de cometa con el dibujo guía, en las otras no empleaban herramienta y se diseñaban de memoria.

A la iconografía vegetal de hojas se agregan motivos de flores como rosas, pensamientos, claveles, margaritas, y a la de animales: picaflores, mariposas, leones, tigres, palomas, pavos reales, etc.

Las polleras se usan siempre para protegerse del frío, en el interior como fustán y en el exterior como falda. Las nuevas son para las fiestas y las más usadas son de diario. Las señoras mayores se ponían durante las festividades hasta cuatro polleras de bayeta, de manera intercalada. Llamaban a ese modo de colocarse estas prendas *lulipa* (interior) y *jananpa* (exterior).

Esta prenda es un complemento del *kotón* que usan las *wankas* que practican las distintas danzas y bailes del valle del Mantaro. Sin embargo, el *kotón* en el *waylarsh* carnaval ha quedado arremangado hasta la cintura para dejar ver las polleras de bordados coloridos, perdiéndose el sentido original de dicha prenda identitaria.

Blonda o fustán

Las *kutunchas* usan también una enagua traída por los europeos que se denomina popularmente blonda o fustán. De color blanco y tela de algodón "granate", adornada con blonda tejida a crochet. Se confecciona con máquina de coser y se teje con

hilos marca “tren” (grosso) y “ancla” (delgado). En un inicio las blondas estaban realizadas con hilos de seda, luego con hilos de algodón hilado domésticamente que duró hasta la década 60 y desde los años 40-50 se incorporó el hilo “ancla”.

Se compone de las siguientes partes: la “blonda” tejida a crochet, ubicada en el borde zigzagueado, y los “recortes” que son las áreas tejidas subsiguientes a la blonda, que a veces llegan a ser seis o siete.

Las figuras comunes aluden a la fauna y vegetación local: alacranes, arañas, cachuvas, rosas, flores silvestres; también cuatro estrellas y abanicos, según la creatividad popular. A partir del 50 aparecen en los fustanes un calado representando constantemente estrellas, a veces hojas, parecidas a las de las polleras ayacuchanas.

Las blondas servían para intercalar con las polleras, usadas en las fiestas. Actualmente no tienen mucha demanda, razón por la cual ya casi nadie se dedica a fabricarlas, sin embargo esta tradición es continuada aún por la señora Teodora Santana Guerra de Iscos (Chupaca). Más bien fueron poco a poco reemplazadas por el “calado” con bordado a máquina el cual también está cayendo en desuso.

Pañal de waylarsh carnaval

Es una manta bordada, de gala, usada para bailar el waylarsh carnavalesco del Mantaro¹³. El nombre “pañal” viene de la tela paño que se usaba antes para su

¹³Los carnavales representan el sincretismo de tradiciones ancestrales autóctonas y de costumbres europeas que definen su carácter profano y sagrado al mismo tiempo. Llegaron al Perú durante la colonia y se establecieron dentro del calendario litúrgico. La fecha de celebración es móvil y se realiza generalmente entre los meses de febrero y marzo.

Se celebraban durante tres días y un día llamado “miércoles de ceniza”. Durante los primeros se podía disfrutar de la vida en abundancia, bailar, jugar y cometer todas las faltas pero luego cuando la gente se pintaba la cara con la ceniza, el día miércoles, se aplicaban las prohibiciones. Sin embargo, hoy la fiesta dura varios días, y hasta semanas, dependiendo de los organizadores y de su poder adquisitivo.

La fiesta europea se amalgamó con las tradiciones indígenas. Durante los rituales dedicados a la pachamama los wambias bailaban en agradecimiento por la abundancia de choclos, habas verdes y papas que florecían cuando había lluvia y nueva vida. También se asocia al señalakuy o marcación del ganado y a la fiesta de la cruz de mayo. Es decir, con ceremonias que buscan propiciar la fertilidad de la tierra y del ganado.

La juventud bailaba el waylarsh carnaval. El carnaval se mestizó y se estableció en cada pueblo. Esta festividad congrega una serie de eventos peculiares que determinan la identidad local y regional con ciertos patrones comunes.

Se lleva a cabo en todo el valle del Mantaro. Son conocidos el waylarsh de Viques, Huayucachi, Pucará, Sapallanga y Chongos.

En Huancayo es un baile creativo. Hay diversos tipos de carnaval que se festejan en las zonas rurales y urbanas, en las alturas y en las partes bajas. Las pastoras de las alturas en tiempos de carnaval bailaban en los cerros el olon waylarsh u orqo waylarsh. Después de la feria dominical los jóvenes se organizaban en pandillas para bailar en una pampa cercana al río Mantaro. En algunos casos, con el pretexto de vender las verduras en la feria, se iban a bailar y engañaban a los padres. La mayoría de estos jóvenes eran enamorados. Por eso se dice que el waylarsh carnaval es un baile de enamoramiento y prematrimonial.

fabricación. Se ribeteaba con tela Castilla y se bordaba con hilos finos marca “estambre”, luego se usó la lana sintética. Hacia 1940 abundan los motivos florales, hojas, las aves como el picaflor y el pavo real, las mariposas, el león, el escudo peruano, etc. El bordado sencillo de las figuras se empleó hasta la década del 50, momento en el cual se populariza el “talqueado” rústico. Después poco a poco llegó a ser frondoso y de colores encendidos. El pañal se comenzó a emplear desde ese instante en los bailes de waylarsh carnaval de concursos.

Antiguamente, en los barrios de Iscos y Chongos Bajo, la comunidad contaba con un terreno destinado a San Santiago. La gente adinerada que no tenía familia, con el fin de obtener una bendición del santo, obsequiaba terrenos. Los pobladores se reunían y designaban a los mayordomos (priostes) de la fiesta del patrón Santiago, quienes a su vez solicitaban apoyo de los devotos para preparar el terreno de la siembra. Los encargados del trabajo agrícola eran los rayadores o gañanes. Esta actividad se realizaba tres días antes del miércoles de ceniza, según calendario litúrgico. Al compás de los músicos se araba, junto a la yunta de bueyes pintarrajeados, adornados con banderas peruanas, collares de flores y cubiertos sus lomos con hermosos pañales bordados. Después de terminado el trabajo las mujeres solteras se cubrían con esas mantas bordadas para bailar con su pareja el waylarsh¹⁴ de carnaval.

Moisés Balbín Ordaya: difusor del uso del kotón en las danzas y bailes del valle del Mantaro

Moisés Balbín Ordaya nació el 7 de febrero de 1937 en San Juan de Iscos de la provincia de Chupaca, Junín, y falleció en Lima el año 2013. Heredó de su abuela materna, Juana Pérez Cárdenas, una serie de conocimientos tradicionales, que en la edad adulta, le permitió transmitir a los suyos el conocimiento sobre la confección de vestimentas de las danzas tradicionales del valle del Mantaro.

Se inició en el arte del bordado a la edad de 15 años. Mientras observaba los bordados de otros maestros se fue perfeccionando y creando un repertorio particular de motivos iconográficos que tienen un sentido dentro del conjunto visual que Don Moisés supo explicar de manera detallada, porque fue parte de su vivencia andina.

Migró a Lima en 1954 y comenzó a participar en diversos elencos de danzas folclóricas para mantener viva su identidad cultural. Integró como danzante en los grupos de la época: “Sol de Chupaca”, “Panorama folclórico” y “Aquilino Ramos”.

¹⁴ El Museo Nacional de la Cultura Peruana presenta una importante colección de acuarelas de los integrantes del Instituto de Arte Peruano.



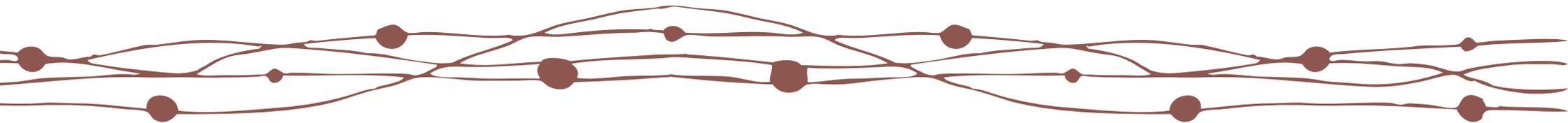
Hacia 1970 creó su agrupación “Embajada Folklórica del Centro” desde donde difundió y propulsó el uso del *kotón wanka* a través de la práctica y enseñanza de danzas y bailes tradicionales del valle del Mantaro.

Poseyó, junto a su esposa Teodora Santana Guerra, también bordadora, tejedora, costurera y danzante, una importante colección de vestimenta tradicional del valle del Mantaro que incorpora las distintas variedades de *kutunchas* surgido por los cambios ocurridos en distintas épocas. Otro conjunto mayoritario de trajes de carácter coreográfico lo conforman: *waylarsh* agrario y de carnaval, *chonguinada*, *tunantada*, *llamichada*, *tinyacuy*, *wayligia*, *huaconada*, *shapish*, *jija*, entre otros más. Expuso su colección de vestimentas en importantes instituciones culturales como el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Su incansable labor de difusor de las manifestaciones culturales de Junín fue reconocido con distinciones y premios otorgados por autoridades locales y de la región Junín. Debió merecer un reconocimiento del Estado peruano y del Ministerio de Cultura por su incansable labor de difusión y conservación del patrimonio inmaterial del valle del Mantaro.

Mestizaje en el arte a través de la vestimenta tradicional

El Instituto de Arte Peruano, establecido en el local del Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima) a partir de los años 40 y conformado por los artistas mal llamados “indigenistas”, estando a la cabeza José Sabogal, impulsó la revaloración del arte popular al identificar en este la conjunción de tradiciones hispanas e indígenas, que evidenciaban el “verdadero” arte del país y, por tanto, se reconoció una identidad mestiza que sustentaría un intento por construir un arte nacional (Villegas 2005).

Los pintores del Instituto de Arte Peruano encontraron en los objetos de arte popular y en el traje peruano, un ejemplo evidente de ese mestizaje. Se dedicaron a pintar acuarelas tomando como base la iconografía de las diferentes expresiones plásticas populares, sobre todo de los mates burilados y los keros. Al mismo tiempo que se hizo un registro de las distintas variedades regionales de la vestimenta tradicional y donde destaca la figura de la *kutuncha*, pintada a la acuarela por José Sabogal¹⁵. Vemos como esta imagen emblemática entre los *wankas* fue asumida como un símbolo de identidad mestiza.



TIEMPOS DE CARNAVAL Y VESTIDOS DE FIESTA EN LOS VALLES DEL MANTARO Y YANAMARCA^{15 16}

La fiesta actual de los carnavales en el Perú representa la conjunción de tradiciones ancestrales y de costumbres europeas, que definen su carácter profano y sagrado al mismo tiempo. Congrega una serie de eventos culturales que determinan una identidad local y regional pero con algunos patrones comunes.

Los carnavales de los valles del Mantaro y Yanamarca, ubicados en la región de Junín, presentan características peculiares en torno a los rituales agroganaderos, que buscan propiciar la fertilidad de la tierra y del ganado. Estas celebraciones implican, al mismo tiempo, prácticas culturales como el baile, la música, el canto, el juego y el uso de vestidos tradicionales para la ocasión.

Destacan entre estas manifestaciones el huaylarsh o waylarsh del valle del Mantaro, la priostada de Chongos y San Juan de Iscos, el carnaval de Jauja, el carnaval del valle de Yanamarca, el tayta mayo o cruz de mayo y el señalacuy o marcación del ganado.

¹⁵Publicado en la revista *Artesanías de América*, (68), Cuenca, 2009, pp. 90-119.

¹⁶Artículo actualizado del texto original presentado en el catálogo de exposición *Tiempos de carnaval y vestidos de fiesta en los valles del Mantaro y Yanamarca* organizado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana el año 2003. Para la elaboración del texto original se tomó como base el testimonio de Moisés Balbín Ordaya, difusor de las danzas y tradiciones del valle del Mantaro.



Concurso de waylarsh o huaylarsh carnaval. Junín. Primera mitad del siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

La fiesta actual de los carnavales en el Perú representa la conjunción de tradiciones ancestrales autóctonas y de costumbres europeas, que definen su carácter profano y sagrado al mismo tiempo (Ríos 2007: 235). En muchas de las comunidades campesinas se vinculan a las creencias mágico-religiosas de propiciación de la fertilidad de los animales, las plantas y los seres humanos, al igual que en otros países con similares características culturales.

Esta fiesta carnavalesca, después de la llegada de los españoles, se estableció dentro del calendario litúrgico. La fecha de celebración es móvil y se realiza generalmente entre los meses de febrero y marzo (Ríos 2007: 235). En algunas zonas los carnavales coinciden con los festejos a las cruces, a las cosechas y a los ganados.

Es el momento en el que las leyes y el orden se invierten: por eso, los hombres se disfrazan de mujeres y viceversa; los jóvenes hacen de viejos; los niños se comportan como adultos, etc.

Predominan los juegos de toda índole. Los carnavaleros se lanzan talco perfumado o harinas diversas, se adornan con serpentinas (cintas de papel de colores), se mojan con agua y se embadurnan la



cara con el pigmento rojo que se extrae de las *cochinillas* (insectos que abundan en las pencas de la tuna u *Opuntia Ficus*), con el hollín obtenido de las ollas de barro o las cenizas, el *achiote* (*Bixa orellana*), las anilinas, el betún de calzado y otras pinturas. Además, se lanzan diversas frutas, en especial las tunas que son abundantes por esta época. Así jugando y bailando, se forman parejas de jóvenes que posteriormente pueden formalizar su relación amorosa.

En varios poblados del ámbito urbano concuerdan realizar, en la víspera del carnaval, los preparativos para la presentación del Ño Carnavalón, Señor Carnavalón o Rey Momo. Además, se encargan de elegir a sus reinas para que lean los graciosos y pícaros “manifiestos” de carnaval. Se presentan competencias de comparsas de carnavaleros conformados por agrupaciones institucionales o vecinos de barrios rivales, quienes se desplazan bailando por las calles y la plaza principal, cada cual con sus músicos y cantores.

Diferentes regiones coinciden para el día central de carnavales en plantar los “montes”, que son árboles de la abundancia vestidos o adornados con serpentinas, globos, regalos, frutas, verduras o tubérculos, panes, licores en pequeñas galoneras y hasta carnes. Las parejas forman una ronda alrededor del árbol y bailan portando un hacha o machete con el que golpean el tronco hasta tumbarlo. Quienes hacen caer el árbol serán los encargados de plantar el siguiente año un árbol similar o más recargado, porque de ello dependerá su prestigio en la comunidad. A esta ceremonia la llaman en otras zonas corta monte, tumba monte, *sacha cuchuy*, *huachihualito*, *unshas*, palo *cilulo*, *yunza* y *humisha*. Generalmente el árbol de ocasión es el capulí, molle o eucalipto.

Son características las fiestas de carnaval en la ciudad de Cajamarca, Junín, Ayacucho y Apurímac. En Puno, compiten los grupos de músicos que tocan *pinkillos* y *tarkas*, acompañados de bombos y tarolas. En San Martín, región amazónica, encontramos a las pandillas de cada barrio que danzan por las calles.

Los carnavales de los valles del Mantaro y de Yanamarca

Los carnavales tratados en este artículo provienen de los valles del Mantaro y Yanamarca ubicados en la región central del Perú. El área cultural del valle del Mantaro, situado en la región de Junín, está conformada por las provincias de Huancayo, Jauja, Concepción y Chupaca, que se encuentran en los alrededores del río Mantaro.

El valle de Yanamarca es una microregión del valle del Mantaro y se localiza en la provincia de Jauja. Comprende los pueblos de Acolla, Pachascucho, Chocón,



Chaleco bordado con la representación del waylarsh o huaylarsh carnaval. Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra y Moisés Balbín Ordaya. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 2007. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.

Marco, Muquillanqui, Tragadero, Tunanmarca, Concho, Tingo y Miraflores. Su nombre se debe a un pequeño río que lo atraviesa y etimológicamente proviene del quechua: *yana*-negro y *marca*-pueblo que quiere decir “pueblo negro” (Matos 1964).

En estos valles se celebraban los carnavales durante tres días entre estos el llamado “Miércoles de ceniza”. Los primeros días se podía disfrutar de la vida en abundancia, bailar, jugar y cometer todas las faltas. Pero cuando la gente se pintaba la cara con ceniza, por el miércoles, se aplicaban las prohibiciones. Actualmente, la fiesta dura varios días y hasta semanas, dependiendo de los organizadores y de su poder adquisitivo (Ríos 2007: 235).

Durante los rituales dedicados a la *pachamama* los jóvenes bailan en agradecimiento por la abundancia de choclos (maíces tiernos), habas verdes y papas que florecen cuando hay lluvia y nueva vida. También el carnaval se asocia al *señalakuy* o marcación del ganado y a la fiesta de la cruz de mayo, es decir, con ceremonias que buscan propiciar la fertilidad de la tierra y del ganado (Ríos 2007: 235-236).

La juventud baila el *huaylarsh*, *waylarsh* o *huayno*, que provienen de las voces *hualash* o *huayna*. Término que se refiere a una persona joven.

Esta festividad congrega una serie de eventos peculiares que determinan la identidad local y regional con ciertos patrones comunes.

El *huaylarsh* o *waylarsh* carnaval del valle del Mantaro

Es un baile que se practica en todo el valle. Son conocidos el *huaylarsh* de Viques, Huancán, Huayucachi, Pucará, Sapallanga, Chongos y Huancayo (Ríos 2007: 236). Hay diversos tipos de carnaval que se festejan en las zonas rurales y urbanas, en las alturas y en las partes bajas (Ríos 2007: 236).

Algunas décadas atrás las pastoras de las alturas bailaban en tiempos de carnaval en los cerros el *olon huaylarsh* u *orqo huaylarsh*. Después de la feria dominical, característica en los poblados andinos, los jóvenes se organizaban en pandillas para bailar en una pampa cercana al río Mantaro. En algunos casos, con el pretexto de vender las verduras en la feria, los jóvenes se iban a bailar y engañaban a los padres. La mayoría de estos jóvenes eran enamorados. Por eso se dice que el *huaylarsh* carnaval es un baile de enamoramiento y prematrimonial (Ríos 2007: 236).

En las fotografías de inicios del siglo XX se retratan mujeres bailando con sus *kotones* que les llegan hasta las pantorrillas y que en ocasiones intercalaban con blondas de tela blanca de algodón o con polleras ribeteadas. Por esa época no existían las polleras con bordados profusos



Pasacalle Celebra Perú. Danzantes de *Huaylarsh* en el Pasacalle Celebra Perú 2012.
Foto: © Miguel Mejía / PROMPERÚ



(Ríos 2007: 232). En la actualidad el *kotón* se recoge hasta la cintura para dejar ver las polleras ricamente bordadas, perdiéndose así el sentido original de dicha prenda identitaria. Los varones bailaban con un pantalón que dejaba ver a través de una abertura corta el *kallash* calzón o simplemente calzón. Éste era un tipo de pantalón interior hecho de bayeta para abrigarse del frío. De ahí proviene el pañuelo blanco que se cose en el pantalón exterior de los bailarines contemporáneos en referencia a ese calzón.

La priostada de Chongos y San Juan de Iscos

Hasta algunas décadas atrás, según los testimonios de los lugareños, se realizaba en los distritos de Chongos y San Juan de Iscos (provincia de Chupaca) de la margen derecha del valle del Mantaro, la fiesta y el baile de carnaval costumbrista llamada priostada que se presentaba durante el *chacmeo* o *chacmay*¹⁷ en las tierras del patrón San Santiago (cuya fiesta principal era y es el 25 de julio).

Cabe recalcar que antiguamente era común que las parejas de esposos que no tenían hijos o descendencia donaran grandes extensiones de sus terrenos a los santos y vírgenes patronos del pueblo como San Santiago, Virgen de la Candelaria, Señor de Animas, entre otros. Así, Santiago tenía varios terrenos en la parte baja de Chongos Bajo, otro terreno por el barrio norte y otro que quedaba entre Chongos y San Juan de Iscos. La tradición oral indica que este último terreno fue donado por la familia Villaverde de Iscos, una pareja de esposos ancianos.

El terreno de Santiago estaba dividido en dos partes: un área sembrada de trigo y cebada, y la otra zona sin sembró porque la tierra se encontraba descansando para el *chacmeo*.

Esas extensiones de terreno que pertenecieron a los santos se han convertido en campos de cultivo o en plaza de toros como ha ocurrido con el terreno del Señor de Animas. Incluso los terrenos de las vírgenes del Carmen y de la Candelaria y de San Santiago han pasado a propiedad de la comunidad que los ha dividido y repartido entre los pobladores que necesitaban tierras. Por eso aún hoy se conocen a esas tierras con el nombre de los santos y vírgenes. Se dice Pampa de *imillay* de la Virgen de la Candelaria, ladera de la Virgen del Carmen y *olón* de *taita Shanti*.

La priostada en Chongos e Iscos era realizada pomposamente en los terrenos del San Santiago. El o la organizadora de la fiesta de carnaval para el *chacmeo* era el

¹⁷La actividad del *chacmeo* consiste en remover la tierra con la *chaquitacla*, herramienta agrícola milenaria, muy usada en la época incaica. Posteriormente, se emplea la yunta o el arado con bueyes. Esta actividad sirve para preparar la tierra antes de la siembra y se realiza en el mes de marzo.

mamatayta, persona de especial respeto entre los pobladores locales y una especie de sacerdote de mayor jerarquía. Este personaje también organizaba la fiesta principal del santo en el mes de julio. Otras de las obligaciones del *mamatayta* era mandar arreglar y limpiar la iglesia para la misa, hacer cambiar la soga de la campana y coordinar todas las actividades de la fiesta carnavalesca. También se nombraban a otros sacerdotes o mayordomos, de jerarquía menor, quienes encargaban a los rayadores o gañanes el *chacmeo* de esas tierras. Estos rayadores se comprometían a realizar dicha actividad por devoción e invocaban al Santo para que proteja a sus ganados.

Los sacerdotes pertenecían a cada barrio y anexo. Existían entre siete a diez sacerdotes. De Jurpac podían llegar a ser dos sacerdotes y un sacerdote de Tinyari, Chongos, Palias y Huamancaca.

El día domingo de carnaval se iniciaba la fiesta con una misa y procesión del santo patrón. La *mamatayta* se encargaba de hacer celebrar la misa en la iglesia principal de Chongos Bajo. Allí los sacerdotes bailaban. En varias ocasiones, los sacerdotes enviaban por la noche, en vísperas del lunes carnaval, a la banda de músicos para que se dirigieran a los terrenos de cultivo. Los músicos llevaban su “quemadito” (licor con mezcla de hierbas, canela, limón y aguardiente). A las dos o tres de la madrugada del lunes tocaban una serie de melodías en el terreno de cultivo. Por el frío, iban cubiertos con sus ponchos.

A las cuatro de la madrugada, los rayadores partían a la chacra. Pero antes debían vestir a sus bueyes con pañales de carnaval (mantas bordadas) que se colocaban sobre los lomos de estos animales, sujetos por una faja tejida. También tenían que pintarrajear con anilina el cuerpo de los bueyes y el arado. A veces se pegaban en el cuerpo de los animales unos trocitos de papel cometa de colores. También se les adornaban con collares de flores (retamas, rosas, geranios y claveles) y se colocaba en el yugo una bandera peruana. Cuando el gañán no disponía de los pañales bordados los solicitaba en alquiler. A las seis de la mañana partían las encargadas de llevar el desayuno a los rayadores, que consistía en ponche con bastante huevo y chicha de jora, el cual era transportado en *porongos* de cerámica por algunos campesinos. También las humitas de maíz tierno y las papas sancochadas se consumían en el desayuno. En cada espacio de descanso los rayadores bebían su “quemadito” y otros licores. Mientras se realizaba el *chameo* los músicos entonaban algunos huaynos.

Hacia el mediodía del lunes los sacerdotes iban al encuentro con los rayadores junto a sus acompañantes y banda de músicos. Partían montados sobre sus caballos

y vestidos con trajes cubiertos por monedas y adornos de plata. Desde varios anexos de la zona como Tinyari, Jurpac, Palias y Huamancaca iban los priostes a la pampa de Santiago para concentrarse y celebrar la fiesta. Llegaban hacia las tres de la tarde. Cuando el grupo de los priostes venía llegando con su banda de músicos, los rayadores y sus acompañantes iban a su encuentro y desde el lugar de la concentración se dirigían nuevamente bailando hacia la chacra. Todos juntos en caballos y a pie daban la vuelta en carrera alrededor del terreno de San Santiago. Habían varios priostes cuyos rayadores no se juntaban con los otros y tenían sus mesas de mantas tendidas apartadas una de las otras.

Se recuerda que algunas veces en esa concentración se adherían por devoción al santo otros grupos de danzarines y presentaban el *huaylarsh* carnaval al compás de su orquesta; así como la calixtrada, compuesta por muchos jóvenes disfrazados de diferentes personajes; en otras ocasiones llegaba un grupo con la negrería de Huamancaca.

De la calixtrada se dice que fue el señor Jacobito Osorio de Chongos quien estableció esta danza para dicha ocasión. Se satirizaba a la *mamatayta* empleando un disfraz con sombrero, manta y saco cubierto con chapas para botellas de cerveza, chancadas y aplanadas con piedra, en vez de usar las monedas de plata, incluso se le representaba montado sobre un burro en lugar del caballo. Otros personajes graciosos eran los payasos, las negras, los curas, las mujeres y ancianos caricaturizados. Esta comparsa era muy vistosa y colorida. Hoy en día, cuando se presenta la calixtrada, solo está conformada por pocas personas de entre diez a veinte. Aproximadamente desde el año 1954 hasta los años 70 del siglo XX la calixtrada era numerosa. Estos danzarines, que formaban parte de asociaciones de alguno de los barrios, apoyaban al *mamatayta* para realzar la fiesta.

En la fiesta del *chacmeo* o *chacmay* como se le conocía también a esta celebración en tiempos de carnaval, la *mamatayta* entregaba a los participantes hojas de coca durante el *chuquikuy* o *misa mastay*. Se tendían en la pampa de Santiago mesas de mantas *shawacata* y sobre estas se hallaban la coca, los cigarrillos, el trago o aguardiente, la chicha de jora y toda la comida. Alrededor de cada una de estas mesas se comía y *chacchaban* las hojas de coca. En dicha reunión, después de las tres de la tarde se elegían a la *mamatayta* y a los priostes del siguiente año. Para nombrar a la *mamatayta* se realizaba el *chucochinakuy* o poner el sombrero decorado con monedas de plata a la persona que se encargaría el próximo año de coordinar la fiesta del *chacmeo*. Cuando la persona devota se ponía el sombrero del prioste significaba que aceptaba el cargo y el compromiso para el próximo año. Los participantes en la celebración estaban a la expectativa por saber quiénes serían

los elegidos porque de ellos dependería la buena realización de la fiesta del año entrante. Así, se oían comentarios que decían: “*Está bien esa persona. Va pasar bien. La otra persona no va pasar bien porque es pobre y tal vez va hacerlo perder y no va seguir. El otro sí porque trabaja en un buen empleo*”.

Los elegidos desde ese momento ya tenían que buscar su banda de músicos, sus rayadores, sus caballos y coordinar cómo sufragarían los gastos de la comida y chicha de jora. Tenían que coordinar todo.

Luego de un descanso los participantes realizaban otra vuelta alrededor de la chacra y se retiraban porque generalmente comenzaba a llover al atardecer como a las cinco de la tarde.

En el martes carnaval, realizado en el pueblo, nuevamente se iniciaban las “invitaciones” por parte de los priostes a los bailarines y público asistente a la fiesta, ofreciendo desayuno, cervezas y almuerzo. De casa en casa se invitaban a los pobladores a participar de los carnavales, realizando cortamontes y diversos juegos tradicionales. El *tayanacuy*, según Moisés Balbín, consistía en palmearse las nalgas entre hombres y mujeres, muchas veces realizado por las tardes. El *itananacuy* o juego con ortiga (hierba que provoca urticaria o picadura) se iniciaba en la casa de los priostes o en la calle. Uno de los pobladores era designado para recolectar de la chacra una cierta cantidad de ortiga la que los jugadores debían coger rápido y corriendo para defenderse. Generalmente, los jóvenes varones comenzaban el juego en el que participaban todos: solteros, casados y ancianos. Durante el juego se echaban también unos talcos “hechizos” o sea de harina de cebada para pintarse la cara.

Dentro de los grupos con poder económico y autoridades se jugaban con los chisquetos de cristal llamados “perrot” que contenía agua perfumada. Era un juego “decente” de la alta sociedad.

El cortamonte lo podía organizar cualquier persona del barrio que el año anterior hubiera tumbado el monte. La madrina se encargaba de vestir el árbol y el padrino de contratar la banda de músicos u orquesta típica. Ambos debían brindar el almuerzo. El árbol se vestía con serpentinas, frutas, ropas, entre otros objetos de valor. Si la madrina era costurera colgaba lo que producía: fustanes, chalecos, camisetas o pantaloncitos para niños. Si trabajaba en una tienda ponía lavatorios, cucharas, platos y jarras de plástico; en cambio, otros colocaban frazadas y colchas. No debían faltar las frutas, los globos y las serpentinas. El árbol menos pomposo incluso debía de tener frutas.



El árbol seleccionado podía ser de guinda, aliso, eucalipto o molle, el cual se conseguía por la zona y estaba solicitado con anticipación. Se trasladaba entre varios participantes, al compás de la orquesta.

La comida de estos días carnavalescos comprendía, en la mañana, el caldo de mote con rocoto, perejil y bastante tripa o mondongo y un pedazo de oreja de la oveja. En el almuerzo se comía cuy, gallinas, mondongos, *alwish lulo* (guiso de alverjitas secas y aderezadas), lechón y un plato con papa sancochada y choclo. Según la costumbre debían de haber tres o cuatro potajes diferentes. En la noche se servía nuevamente el mondongo, el puchero (col sancochado con trozos de tocino), patasca coloreado con *achiote* y *patachi* con su olluco pintado con *achiote*. Anteriormente se mataba un toro para preparar el caldo y los segundos como el estofado. La comida en época de los abuelos era servida en mate (calabaza seca empleada como recipiente doméstico) y plato de cerámica. Los mates se compraban por *tongos* (grupos).

El miércoles de ceniza el cura convocaba a la misa. Se quemaban en la iglesia las serpentinatas, los talcos, las máscaras y otros implementos empleados en los carnavales y juegos. Con la ceniza los devotos se pintaban una cruz en la frente. Así culminaban los días de fiesta.

Actualmente, los carnavales de las zonas descritas se prolongan algunas semanas más y han adoptado nuevos matices.

Encontramos que en la margen izquierda del valle del Mantaro, en Huancayo, se acostumbra en los carnavales presentar los concursos de *huaylarsh* y los cortamontes. Cada elenco de *huaylarsh* tiene su santo y virgen de devoción (San Gregorio, Santo Toribio, Virgen de Cocharcas o Virgen de Lourdes) a los cuales le hacen su misa y su fiesta.

Los vestidos de los participantes en la priostada

Los priostes estaban vestidos con trajes bastante decorados. La priosta o mayordoma vestía para la ocasión *shawacata* o manta listada de tejido crudo o de fibra de llama, en el sombrero se colocaban hojas de coca y cigarros, y monederos de *muca* disecada colgados en el pecho, los hombros y la espalda.

Respecto a los monederos de *muca* (zarigüeya oriunda de América) se señala que estos animales eran disecados con cal mediante una técnica ancestral. En ese monedero las mujeres guardaban su dinero porque creían que allí se reproducía en cantidad porque era una especie de alcancía que permitía ahorrar y no se gastaba

fácilmente. En ese sentido era beneficioso. Pero era peligroso que ese monedero desapareciera con toda la plata de manera misteriosa y diabólica. Sin embargo, algunos contaban haber encontrado la *muca* - monedero afuera de la casa y lleno de dinero. Para que estos monederos no desaparecieran las mujeres los guardaban dentro de una olla de barro cocido que contenía cebada, trigo o maíz y bien tapado. Esto recuerda que antes las abuelas guardaban también su dinero dentro de una olla enterrado debajo del suelo. Muchas veces la gente del campo no recibía dinero en billete sino que pedía sus monedas de plata. Las *mamachas* rechazaban el billete.

Ese monedero de *muca* era usado como parte de la indumentaria festiva solo para esta fiesta carnavalesca. La gente admiraba a la priosta (o mayordoma) que llevaba sus cuatro o cinco monederos de *muca* porque eran vistosos y llamativos.

Hasta la década del 50 del siglo XX era común el uso de estos monederos, luego se prefirieron los adornos y monedas de plata de nueve o cinco décimos, cosidos en el sombrero y la manta, y porque dicho animal ya era difícil de conseguir. Sin embargo, cuando se podía encontrar la *muca* se cosía y colocaba encima de las monedas de plata. Es por este motivo que también se llamó a este monedero como *illaybolsa* o monedero de plata. Según se dice que *illay* significaba plata en el idioma nativo. Luego llegó también el desuso de la platería y en su lugar se empleó plata baja y metales blancos. Se cuenta que algunas señoras reunían sus monedas de plata y las alquilaban haciéndoles un agujero con clavo para poder coserlas en los trajes de los priostes.

El vestido del prioste varón también estaba cubierto por monedas y adornos de plata: sombrero y terno.

La pareja de priostes llevaba diagonalmente una banda decorativa de cacho (cuerno de res) en forma de botella para contener licores finos o quemaditos, elaborados con aguardiente y hierbas medicinales como la *huamanripa*, *chancaca*, coca y limón. Si el cacho se dividía en dos partes se contenían dos tipos de licores: el quemado para los familiares, compadres, comadres y personas importantes y el crudo era para la gente común. Esta pieza iba ornamentada con motivos en plata labrada y cadena del mismo material.

El rayador usaba pantalón de chonguino y faja bordados, camisa blanca de tela y pañolón negro de lana industrial, medias de lana de colores, sombrero de paño y una banda de cacho, ornado con plata y piedras artificiales de colores, para contener el licor. Sus acompañantes vestían con lliclla, falda de mil rayas, monillo y sombrero de paja toquilla blanqueada y adornada con cinta negra.



Carnaval de Jauja. Junín. Décadas 40-50, siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

El carnaval de Jauja

Se realiza en todos sus distritos. Es un baile elegante al igual que la vestimenta. La pareja de jaujinos baila alrededor del monte que es un árbol frondoso vestido y decorado con frazadas, colchas, frutas, serpentinas y globos, según el poder económico de cada padrino y madrina. En la plaza se muestra esa capacidad económica a través de los montes que compiten en abundancia de obsequios. Esta competencia da como resultado que a algunos montes se les llame “monte castillo” por la cantidad de ropas que se cuelgan.

¹⁸Se mantiene la versión original de la escritura en quechua proporcionada por el recopilador. No está revisada por un lingüista.

La música proviene de la banda de músicos o la orquesta del centro. Los *jalapato* (jalar el pescuezo del pato aún vivo) también eran comunes en esta celebración pero se están dejando de lado.

En cuanto a la vestimenta de las mujeres se observa que llevan sus *cachemiras* (faldones o centros), generalmente negras, a veces de otro color, y con cuatro o cinco cintas de terciopelo que les da brillo. Debajo de la *cachemira* se ponen blondas o fustanes en número de tres a cinco. También se cubren con un monillo (camisa) ornamentado con pedrería, mostacillas y sedas o blondas finas. Hoy los monillos se han llenado con grecas de manera exagerada. Un elemento importante del vestido es la manta cosida con cintas de terciopelo o seda estampada con diseños florales. Actualmente, se usa la tela “piel de mono” en vez del terciopelo o la seda. No falta el sombrero de paja fina de palma, traído desde Cajamarca, blanqueado y adornado con cinta negra. Como complemento van los zapatos blancos de tacones. El varón viste terno, poncho, sombrero a la pedrada y pañuelo.

Canciones de carnaval del valle del Mantaro

Moisés Balbín Ordaya, folclorista de la sierra central, recopiló dos canciones de carnaval que a continuación presentamos¹⁸.



I

(Danza)

Achallau añallau carnavalito
achallau añallau carnavalito
jiaway jiaway jiawallaway
jiaway jiaway jiawallaway

II

En la puerta de tu casa
cantaban dos palomitas
En la puerta de tu casa
cantaban dos palomitas
La vida de los solteros
La vida de los casados
La vida de los solteros
La vida de los casados

III

Por esta calle derecha
Dices que quieres matarme
Por esta calle derecha
Dices que quieres matarme
No quiero morir cholito
Mira que yo te quiero
No quiero morir cholito
Mira que yo te quiero

IV

(Huayno)

Échame, échame harina polvo
échame, échame hechisuy talco
échame, échame harina polvo
échame, échame hechisuy talco

V

(Fuga)

Alli pasacuta no me agarres
allí policuta no me atajes
allí pasacuta no me agarres
allí policuta no me atajes
cuidado, cuidado tengo mi cholo
cuidado, cuidado tengo mi zambo
achallau añallau verde durazno
achallau añallau verde manzana
ama chapimaicho verde manzana
ama chapimaicho verde durazno
chapilpis chapimay con flor de manzana
chapilpis chapimay con flor de durazno

Canción de Carnaval

I

Rosada reboza wamla
sumallactam taticullanqus
cordellate chaleco walarsh
tuquellactam tushuecullanki

II

Oyaypa licapan iscoswamlalla
oyaypa ticipam chupaca walarsh
manchalillancho recelallancho
macllachuipes wicllachuipes

III

Lampalla pecolla nallapteque
puco pampachue tencuellashon
maquella chaquella neptic
clavespmpachue licanacushum

IV

(Fuga)

Wichipa wacapa tushuecuellan
asacalsonlla walashcuna
shiguaypa sihuayculla
cutoncha wamlacuna.

El carnaval del valle de Yanamarca

Según Juan De la Cruz Fierro (1982) la fiesta de los carnavales en el valle de Yanamarca se desarrollaba durante cuatro semanas. Durante la primera semana los jóvenes y niños realizaban una serie de juegos populares como el *chuicas* o juego de la pelota (extinguido). Este juego, propio de los varones, era practicado en pampas extensas y se asemejaba al juego que en tiempos prehispánicos era común entre los mexicanos. Para el juego se contaba con el *chuicas* o vara de la rama del *quinwal*, *pacte*, *quiswar* y de otras plantas, con el cual se golpeaba la bola o *colulcha*, hecha de las raíces de los mencionados árboles. A los jugadores se les conocía con el nombre de *mama*, *ñaupaj churi*, *atoj willca* y *chalipacuj*. La extinción de este juego se debió en parte a que las pampas se habían convertido en tierras de cultivo (De la Cruz 1982: 108-109).

Otro juego realizado entre los jóvenes era el *sinaulo ausay* o juego con ortiga y que era propiamente practicado por los grupos de pastoras. Consistía en “chicotearse” (darse de latigazos) y frotarse la cara con la ortiga, cuyas hojas segregan un líquido irritante. También los pastorcitos jugaban al cortamonte al son de las tonadas del *waqla* (corneta de cuerno de res) y los cantos de carnaval (De la Cruz 1982: 110).

En la segunda semana se homenajeaba a los compadres y se realizaba en Paca la fiesta de *taita Paca* con la participación de los diferentes barrios del valle; se iniciaban los cortamontes (*jilucuchucuy*) o tumbamontes (*jilusajitay*). Para conseguir y trasladar el monte, árbol de aliso o eucalipto de varios metros de altura, se realizaban una serie de costumbres, al son de la *waqla*. El *jiluhuantuy* o traslado del monte se realizaba con la participación de los vecinos del barrio a quienes el padrino o mayordomo proporcionaba caña, chicha, coca y cigarrillos. Luego de que el grupo era recibido alegremente por la población se preparaba la etapa del *jilushalcuchi* o levantar y plantar el árbol en el lugar señalado por el padrino, la cual se hacía con toda una técnica heredada de las generaciones pasadas. También este proceso se realizaba al son del *waqla*. Se vestía el monte o árbol de la abundancia con globos, serpentinas, sartas de panes y bizcochos, frutas y otros regalos. Inclusive, colocaban la bandera nacional. Asimismo, durante el cortamonte se presentaba un conjunto de rituales y prácticas. Las parejas bailaban en ronda alrededor del árbol al son del carnaval jaujino y hacha en mano cortaban el tronco del árbol por turnos hasta tumbarlo. Al mismo tiempo se practicaban los juegos del rompe olla, el jala cinta y el pisa huevo (De la Cruz 1982: 116-122).

La tercera semana, de comadres, era como la de los compadres. Se distinguía porque se jugaba el *tayanacuy*, tirándose frutas, manzanas, naranjas, limones, etc., que se desarrollaba en las pampas destinadas para tal efecto pero que han sido convertidas hoy en terrenos de cultivo (De la Cruz 1982: 122-123).

Los vestidos de los carnavaleros del valle de Yanamarca

Para la fiesta del *taita Paca*, realizado en los tiempos de carnaval, las mujeres vestían sombrero blanco de paja y cinta negra de paño, *lliclla* o manta de paño, monillo de seda, fustán de tela blanca, medias negras o marrones y zapatos con taco mediano. Los varones llevaban sombrero de paño negro, marrón o plomo, camisa y corbata, terno de casimir y zapatos negros o marrones.

Por lo general las mujeres de Yanamarca visten *llicllas* bordadas o pañal, monillos con pedrería, falda negra de bayeta de lana de oveja con basta amplia o multi-basta y en el interior falda ribeteada de tela Castilla o de bayeta. Anteriormente, los varones llevaban pantalones de cordellate, botas, sogas, sombrero blanco de paja macora, saco, abrigo o capote. Los sombreros de paja macora eran usados por la gente de mayores recursos económicos.

Tayta Mayo o Cruz de Mayo

Los carnavales del valle de Yanamarca se iniciaban el domingo de carnaval con una misa en cada barrio, presidida por la cruz de mayo o *tayta mayo*. Esta cruz era sacada de su pequeña capilla para recibir la bendición del cura. Cada barrio se acompañaba de músicos que tocaban el violín, la *tinya* y el *waqla*, siendo encabezado por el dispensero o el dirigente de la fiesta (De la Cruz 1982: 122-123).

Señalacuy

Dentro del contexto de celebración carnavalesca se realizaba el *señalacuy* o marcación de las ovejas.

La víspera de esta ceremonia se hacía por la tarde del lunes de carnaval en compañía de familiares y vecinos. Al iniciar la víspera, el dueño de las ovejas preparaba una mesa ritual con coca quinto, flores (claveles, rosas o cartuchos), velas encendidas, botellas de aguardiente, chicha y un par de cuchillos adornados con flores. Se velaban con reverencia a las ovejas y se iba consumiendo de rato en rato aguardiente, coca, cigarrillos y chicha. En tanto que el dueño de casa ordenaba que se ejecute con el *waqla* la tonada *uishjalpuy* (bajada de ovejas) y que la pastora cante, baile y toque su *tinya* (De la Cruz 1982: 125, 130-131). Una de las canciones que se interpretaban en esta ocasión fue recopilada por el investigador Juan De la Cruz Fierro:



Arrastrando patroncito
al año te acuerdas de mí
hoy día te voy a decir
lo que he hecho
lo que he vivido.
Mi corazón se alegra
mis fuerzas se recuperan
cuando tomo con ustedes,
cuando bailo con ustedes,
en el día de mis ovejas.
Escúchame sin molestarte,
buen mozo patroncito, yo te voy a informar
donde y cuando he padecido
seguido a mis ovejas.
Después de escucharme
dirás que está bien
si me dices que está mal,
así continuaré viviendo, junto a mis ovejas.
Ahorita sin molestarte mírame como estoy andando,
con mi manta larga, con mi manta pequeña, con mi sombrero
con mis polleras, convertido en trapo.
Acaso tú lo sabes,
lo que vivo cantando, llorando
cuando sentí hambre
comía frutos de yerbas,
cuando tenía sed, bebía agua de lluvia.
Año en año vienes
con el rostro molesto
para decirme pronto
cuantas ovejas tengo
cuantos corderitos tengo.
Te voy a contar tus ovejas,
te voy a contar tus corderitos
si me hablas buenamente,
yo no te voy a negar, soy pastora de buen corazón.
Ahorita vas a poner,
aquí a mi delante

mi sarta de frutas,
mi manta, mi pollera,
mi sombrero, mi monillo,
es lo que cuesta mi servicio.
Oígame patroncita buenamocita
sean muy concientes,
para que este año me entreguen
lo que deben hasta hoy.
LOS PATRONES CONTESTAN CANTANDO:
Pollerita roja, pastorcita,
¿por qué mucho me insultas?
yo también recuerdo, tengo pena
cuando vives cantando, llorando
todos los años al lado de mis ovejas.
No me molesto linda mía
hoy es el día de mis corderitos
con estas mis manos limpias
te vestiré hasta verte una flor.
Mi cariño es mucho para ti
en vano me reclamas,
año en año vuelvo,
solamente quiero saber
cuantas ovejas y corderitos tengo.
Florcita hablas mucho,
hasta que oigan mis familiares,
año en año he puesto,
en tus manos manta,
maldelín bonito,
y tu sombrero de lana.
Háblame con tu juicio,
no me insultes molesta,
tu manta, tus frutas, tu sombrero, tus zapatos,
año en año son nuevos.
Ahorita olvida tus insultos, contentos bailaremos, cantaremos,
golpea no más la tinya,
yo también cantaré muy contenta
olvidemos cualquier cosa este día. (De la Cruz 1982: 132-134)

El día martes de carnaval los cabecillas de los barrios se dirigían a las viviendas de las familias con ganado ovino para acompañarlas en la realización del *señalacuy*, al compás del *waqla*. La ceremonia se iniciaba a las tres de la tarde procediendo a casar simbólicamente a dos ovejas maltonas y a dos maduras. A las hembras se les llamaba *uva ñawi* y a los machos *shalya huacho*. Luego se les hacía beber chicha y aguardiente y se les daba de comer coca. Enseguida, se les cortaba trozos de las orejas y las colas como marcas de propiedad. Finalmente, se les cubría con sus nuevas *wishcatas* o mantas. Culminado el ritual del matrimonio se continuaba con el *señalacuy* de las demás ovejas (De la Cruz 1982: 136). En tanto la pastora al ritmo de su *tinya* iba cantando:

*Ojitos color de uva
papita con bolas de sonaja
ahora que ya estás casado
aumentarás para el año que viene
en nombre de illa
bajo la sombra del waca rumi. (De la Cruz 1982: 136)*

Concluido el *señalacuy* las ovejas eran sacadas del corral hacia el campo tirándoles ollas y porongos de cerámica rotas, quinua y caramelos, diciendo:

*Panchita de ojos negros
panchito de ojos color gris
al lado de tus padres aumentarás tus crías.
entre los pincos verdes
entre las wallwas coposas,
todo el año andarás
al cuidado de las ovejas. (De la Cruz 1982: 137)*

En ese momento se realizaba el *shuñay*. La pastora obsequiaba un corderito a uno de sus familiares más estimados. En retribución, estos quedaban obligados a obsequiar a las pastoras las *walljas* (especie de collares de la abundancia). Al día siguiente se hacía el ritual del *illay pacay* en el corral para la reproducción de estas ovejas. Se reunía en una olla los restos del *señalacuy* y dos illas de piedra en forma de oveja de color gris oscuro. La olla, llamada también *illa*, se enterraba en una de las esquinas del corral en reemplazo de la olla del año anterior (De la Cruz 1982: 136, 138-139). Una persona de edad rezaba lo siguiente:

*Poderoso illa,
has aumentado mis ovejas,*

*este año que pasa te rogamos
poderoso illa,
el aumento de ovejas
sea más este año. (De la Cruz 1982: 139)*

En el valle de Yanamarca, después de algunos días, se realizaba un gran concurso de *huaylarsh* dentro del estadio de Marco. Cada barrio se presentaba con su comparsa y su cruz, bailando mulizas y tonadas de carnaval al compás de la *waqla* y la *tinya*. Según los barrios y las zonas, existían diferentes formas de ejecutar la coreografía del carnaval que se dividía en dos partes: danza y pasacalle. La música era ejecutada inicialmente con *tinya*, *waqla* y *pinkillo*. La *waqla* era de forma espiral. Luego se incluyeron dos clarinetes. El carnaval Marqueño en la actualidad es ejecutado por dos clarinetes, dos violines, una *tinya* y un *waqla*.

El *rompe olla*, como se mencionó líneas arriba, era una costumbre y juego que se daba inicio cuando dos *chutos* (*hautrila* y *decente*) aparecían portando una olla conteniendo monedas o frutas en el lugar donde se realizaba la fiesta del cortamonte. El objetivo del juego era que los participantes, con los ojos vendados, golpearan la olla con un mazo hasta romperla. Entre bailes se rompía la o las ollas. Los *chutos* determinaban quienes podían cumplir bien con el compromiso de organizar este juego el próximo año.

La comida tradicional para estas fechas se hacía en base a la papa, la quinua, las habas, la cebada, gallinas, *cuy shactado*, coles e incluso alimentos preparados a la manera urbana.

Los carnavales en las fotografías del Archivo de Sergio Quijada Jara¹⁹

Las fotografías se consideran registros visuales de una época porque transmiten un determinado pensamiento de la sociedad y del individuo que fotografió. La revaloración del archivo de fotografías de Sergio Quijada Jara forma parte del contexto actual por preservar los documentos fotográficos que se ha iniciado en los últimos años en el Perú (Ríos 2008).

Sergio Quijada Jara (1914 - 1990) fue un reconocido intelectual del siglo XX. Su ámbito de estudio fue la sierra central del Perú. Asumió la defensa y valoración de la cultura popular andina a través del registro escrito, fotográfico y sonoro de las diferentes manifestaciones del patrimonio cultural material e inmaterial. Fue un incansable viajero y cronista de su época. En ese sentido, contribuyó con el desarrollo de la teoría del folclor peruano (Ríos 2008).

¹⁹Las fotografías fueron proporcionadas por Eloisa Quijada Macha y están fechadas entre las décadas del 40-50 del siglo XX. La fotografía del concurso de *huaylarsh* sobre *tabladillo* es del reconocido fotógrafo Teófilo Hinojosa.



Se ha ubicado en un conjunto de fotografías de su archivo numerosas referencias a las fiestas y bailes de carnaval de la zona de Jauja y Huancayo que dan cuenta por ejemplo de la vestimenta festiva usada en la época.

Sergio Quijada fue promotor de los concursos de reinas nativas durante los carnavales. Dos fotografías de 1956 lo muestran posando y bailando con las reinas nativas vestidas con dos kotonos, pañal bordado, manguillas, corazón, faja tejida, fustanes de tela de algodón, sombrero de paño y prendedor.

En otras fotos se observan el baile del *huaylarsh* carnaval ejecutado por jóvenes, los concursos de este baile sobre tabladillos precarios a campo abierto y la pandilla o comparsa conformada por numerosos integrantes adornados con serpentinas y manchadas las caras con talco o harina.

Del carnaval jaujino se presentan dos fotos en donde vemos a las mujeres vestidas con sus clásicas *cachemiras*, monillos, mantas y sombrero blanco. Los hombres visten con poncho y sombrero. En Jauja no faltan los concurridos cortamontes, rodeados de parejas ataviadas para la ocasión y que bailan elegantemente unidos por los brazos.

Describir cada uno de los carnavales de todo el territorio peruano nos demandaría muchas páginas. En esta oportunidad nuestro objetivo ha sido brindar algunos alcances generales de cómo se realizaban los carnavales en la sierra central hasta hace unas décadas atrás y mostrar sus peculiaridades culturales en donde se evidencia el característico mestizaje de esta zona del Perú. No hay duda que en los carnavales se conjugan elementos de carácter profano y sagrado de origen europeo e indígena.



Las pandillas de carnaval. Junín. Primera mitad del siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

EL ESPLENDOR CROMÁTICO DEL BORDADO TRADICIONAL DEL VALLE DEL MANTARO²⁰

El bordado es una técnica decorativa cuyo origen se remonta a tiempos remotos y fue practicado por casi todas las culturas del mundo. Así, en el antiguo Perú la actividad del bordado tuvo un gran desarrollo técnico y artístico. Sirvan de ejemplo los mantos funerarios de la cultura Paracas Necrópolis. Durante el Virreinato se desarrolló esta labor, sobre todo, a la manera europea, con iconografías, materiales y, en muchos casos, procedimientos diferentes; así mismo se conformaron talleres y gremios de bordadores.

Desde el siglo XIX se afianzó la idea surgida en el Renacimiento de que el bordado era una tarea netamente femenina, motivo por el cual la sociedad procuró que las mujeres se dedicaran a ella como una forma de entretenimiento y para el embellecimiento del hogar. Esta idea continuó en el siglo XX, al mismo tiempo que el bordado popular se consolidó en importantes centros de producción hasta que la modernización provocó la extinción de muchos de ellos quedando en el siglo XXI algunos dignos exponentes de este arte como el valle del Mantaro. En esta región la tradición del bordado proviene del Virreinato, en tanto que la concepción polícroma y contrastante, característica en los Andes actuales, procede de la época prehispánica. Así, se decoran las prendas de vestir de uso diario y festivo, el vestuario coreográfico de danzas y bailes populares, y el vestido religioso de las imágenes, de los sacerdotes, de las cruces y el ajuar litúrgico, en los que resalta una variada iconografía tomada de la fauna y la flora local y foránea, del cristianismo y de la inventiva creativa de los bordadores y bordadoras.

²⁰Una parte del presente texto toma como referencia la información proporcionada por un documento anónimo, inédito y mecanografiado hallado en el Archivo de Sergio Quijada Jara, del que se desconoce la fecha de redacción. Este documento forma parte de un trabajo más amplio sobre Huancayo y sólo se ha tomado como referencia el capítulo referido al bordado en el valle del Mantaro. Cabe señalar que el Archivo Sergio Quijada Jara comprende en su mayor parte un conjunto de fotografías de registro del patrimonio cultural inmaterial de la región de Junín y Huancavelica y de la vida de Sergio Quijada; además de documentación impresa, mecanografiada y manuscrita y registro sonoro de música tradicional en propiedad de Eloisa Quijada Macha (avicha@mail.com)



Detalle del bordado del pañal del waylarsh o huaylarsh carnaval. Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra y Moisés Balbín Ordaya. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 2007. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.

El bordado es una técnica decorativa que consiste en plasmar con hilos, sobre una tela base o cualquier otra superficie flexible, determinadas formas o figuras, generalmente coloridas, por lo que también fue llamado por los romanos *pintura de aguja* (en latín *acu pictus*). Esta forma de decorar y embellecer las prendas de vestir y los diferentes tejidos de la vida doméstica, civil y religiosa fue conocida y practicada por la mayoría de las culturas y las grandes civilizaciones del mundo, motivo por el cual su origen se remonta a tiempos remotos y casi desde los mismos orígenes del tejido. Los ejemplares más antiguos debieron ser prehistóricos y de los que se tiene conocimiento o se han



hallado evidencias físicas proceden de Mesopotamia y Egipto. No debemos olvidar que debido a la fragilidad del material orgánico y las condiciones medioambientales no se han conservado los primeros bordados, siendo una fuente importante de estudio los textos escritos y la iconografía de las pinturas, la escultura, el mosaico, la cerámica, etc.

En la indumentaria, la ornamentación bordada se solía situar en los bordes y en las zonas centrales que se deseaba destacar. Por lo general, la decoración estaba compuesta por motivos geométricos y figuras naturalistas y estilizadas del mundo animal, vegetal y fantástico, muchos de los cuales tenían un carácter simbólico. Es indudable que con el bordado se desarrolló un gusto por el colorido, aunque la monocromía no se dejó de lado y, por el contrario, se consiguió incrementar la variedad de matices de un mismo color. Además, la propia técnica se complejizó al incorporar no solo hilos de plata y oro rizados o al *canutillo*, lentejuelas, perlas, pedrerías y diversos abalorios, sino otros materiales que realizaban el alto relieve.

En Europa el comercio y consumo de telas más caras como la seda sobre la que se bordaba provocó que fuera exclusiva para la clase gobernante, los pudientes y la Iglesia. Lo mismo ocurrió en otras partes del mundo con otros tipos de telas lujosas. Así, el bordado adquirió tintes de distinción social y económica.

En la Edad Media se especializaron las labores artesanales, entre ellas la bordaduría, y se crearon gremios conformados por maestros, oficiales y aprendices. Así mismo, los talleres de bordados surgidos en los monasterios no dejaron de funcionar debido a la alta demanda del bordado eclesiástico que se incrementó especialmente durante el barroco. En esta última época de la Edad Moderna, la religiosidad católica provocó que la Iglesia fuera un gran consumidor de prendas y telas bordadas para los sacerdotes, el ajuar litúrgico y las imágenes religiosas de vestir que fueron tan comunes en la España católica y sus virreinos. Como toda expresión artística, el bordado tuvo un declive a finales del siglo XVIII porque la industrialización irrumpió con fuerza en las grandes ciudades europeas que conllevaron a una serie de transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales. Así, ya entrado el siglo XIX el bordado artesanal se fue sustituyendo por el industrial debido a su bajo costo y, seguramente, por la novedad y modernidad que connotaba. Sin embargo, desde mediados y, sobre todo, a finales de ese siglo, se produjo un resurgimiento del bordado hecho a mano, como reacción a la industrialización que había impuesto el trabajo mecanizado en lugar del trabajo manual. Precisamente, fue el movimiento *Arts and Crafts* liderado por William Morris el que impulsó esta idea de revaloración de los oficios artesanales.

Por otro lado, en el siglo XIX la labor de bordar se popularizó y, en cierto modo, se

democratizó. Sin embargo, se mantuvo la idea equivocada, que se había impuesto siglos atrás, de que esta actividad era propia de las mujeres cuando en realidad, a nivel profesional, la mayoría de bordadores fueron hombres organizados en talleres y gremios, mientras que las mujeres no cumplían un papel fundamental en dichos espacios a no ser que fueran viudas de los propietarios o maestros. Es cierto que en el hogar, la mujer se dedicó a esta labor manual pero no como actividad profesional ni reconocida; fuera de ese ámbito doméstico y privado los hombres eran los bordadores quienes reunidos en talleres especializados se encargaban de cumplir con los importantes pedidos.

Desde el siglo XIX y durante el XX el bordado manual siguió su desarrollo, sobre todo en el ámbito doméstico porque se impuso —a nivel social— un estereotipo de mujer que para cumplir con su función de buena esposa y madre debía conocer las *labores femeninas* que le eran inherentes como en este caso el bordado. De ahí que este fuese parte de la formación de las damas de las clases acomodadas; incluso se crearon instituciones oficiales de enseñanza y se difundieron manuales de costura y labores. Así, dejaron de ser solo conocimientos transmitidos en el taller artesanal masculino.

Al mismo tiempo, el bordado se empleó como un medio de emancipación femenina, de expresión y, sobre todo en las clases populares, de subsistencia económica. De ahí que se consolidaran los talleres de mujeres bordadoras localizados tanto en las ciudades como en los ámbitos rurales, asentándose así importantes centros de producción de bordados artesanales que hasta el día de hoy subsisten aunque muchas de estas desaparecieron con la modernización y la baja demanda de las artesanías populares. Por otro lado, el bordado fue y continúa siendo un medio de expresión creativo ideal para la experimentación artística.

En América y, en concreto, en el antiguo Perú la actividad de la tejeduría y el bordado tuvo un gran desarrollo técnico y artístico antes de la llegada de los españoles. Son muestras de este conocimiento los extraordinarios mantos funerarios bordados de la cultura Paracas Necrópolis que tienen como base la propia tela llana sobre la cual se aplica la decoración con diferentes puntos de bordado. La iconografía más representativa consiste en personajes interpretados como seres míticos y ancestros o chamanes que acompañan a los muertos a la otra vida. Pero también fueron bordados las bandas cefálicas, los paños-turbantes, los unkus y otras piezas de vestir. Según los expertos en la cultura Paracas, existieron tres estilos de bordados: lineal, línea ancha y bloque de color (Museo Chileno de Arte Precolombino 2015), cada uno de los cuales determinó la rigidez geométrica, el remarcado y la soltura curvilínea de las figuras, así como la diferenciación o no entre fondo y forma. No



Chaleco bordado del waylarsh o huaylarsh carnaval bordado al estilo "talqueado". Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra y Moisés Balbín Ordaya. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 2007. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.

está de más señalar que esto generó un excelente conocimiento del teñido de hilos lo que favoreció el uso de una amplia gama de colores y el esplendor cromático que distingue a los bordados andinos, conocimiento y práctica cultural ancestral que pervive en la actualidad; por ejemplo, en la memoria de los bordadores tradicionales del valle del Mantaro.

A este bagaje de saberes prehispánicos se añadió en el virreinato la técnica importada de Europa a través del comercio de lujosas telas y prendas de vestir; además, por la creación de talleres y gremios de bordadores que mantuvieron su apogeo mientras fueron requeridos por la Iglesia católica, los virreyes, la nobleza y las clases pudientes, quienes constituyeron su principal clientela. Para los pobladores locales y menos pudientes se ofrecieron *telas de la tierra* producida en obrajes y chorrillos, las que mayormente no estaban decoradas y, menos aún, bordadas. Como en toda Europa se desarrollaron al mismo tiempo los talleres de bordados ubicados en los conventos para enriquecer las telas litúrgicas y la vestimenta de los sacerdotes y de las imágenes religiosas. El tipo de bordado que destacó para la Iglesia fue el realizado con hilos de oro y plata entorchados y seda de todos los colores con los que consiguieron verdaderas obras maestras, plasmando una iconografía religiosa complementada con elementos de la naturaleza y, en menor medida, de la geometría. Así, se desarrollaron distintos procedimientos: el bordado liso, el matizado o pintura a la aguja, el delineado, el de aplicación, el de realce y el de alto relieve.

Con la Independencia en el siglo XIX, ante la baja demanda de la Iglesia, los bordadores buscaron otras alternativas y clientelas que les permitieron trabajar y desplegar su creatividad sobre la indumentaria coreográfica de las danzas y bailes tradicionales. De igual modo, el arte del bordado americano siguió una trayectoria similar al de Europa. Las señoritas de las familias acomodadas se dedicaron, como una forma de entretenimiento, en las labores de costura y bordado. En tanto, las mujeres del pueblo encontraron una forma de subsistencia económica.

En el siglo XX y en la actualidad continúan en funcionamiento en las grandes ciudades los talleres de bordados para cubrir, principalmente, las necesidades de la clientela local y nacional, sobre todo, en los últimos años con la proliferación de cantantes folclóricos, ávidos de un reconocimiento popular y, a la vez, de diferenciación a través de una rica



y singular indumentaria bordada. Resurgen otros importantes centros de bordadores en la costa norte y la sierra central y sur, además de la Amazonía. Tenemos, por ejemplo, los famosos bordados de Monsefú en Lambayeque, del valle del Mantaro en Junín, de Ayacucho y los realizados con máquina de coser en el valle del Colca en Arequipa. Cabe destacar el bordado de las mujeres Shipibo-Conibo del Ucayali que con gran ingenio representan en sus telas los *kené* o diseños geométricos que portan una carga simbólica.

El valle del Mantaro

Huancayo, término que proviene de *wankayuq*, alude a una inmensa piedra que se encontraba en el centro de la plaza de Huamanmarca. Fue habitado por los *wankas* y después por los hispanos y sus descendientes, generándose una cultura mestiza que se vislumbra en sus artes y tradiciones actuales. Precisamente, el arte del tejido y el bordado han logrado un alto nivel técnico y creativo.

Sin duda, las aportaciones de las culturas del antiguo Perú en cuanto al bordado no se evidenciaron en esta región ya que, hasta el momento, no existen pruebas concretas de su ejecución pero, en cambio se desarrolló cuando los españoles introdujeron este arte, quienes a la vez habían aprendido de otros pueblos y culturas.

Anteriormente, las mujeres *wankas* que habitaban en las zonas aledañas de la ciudad de Huancayo usaban de forma cotidiana el *kotón* o especie de túnica de bayeta de color negro que complementaban con otras prendas de vestir de origen prehispánico y europeo, tal como la faja o *chumpi* y la manta o *pullucata*; los *manguitos*, usualmente de paño bordado, y las polleras de bayeta llamados popularmente fustanes.

Como es lógico, las nuevas prendas de vestir de uso diario y festivo requerían una ornamentación bordada, pero también con la implantación de la religión cristiana, las imágenes de vírgenes y santos albergadas en las iglesias, necesitaron de bordadores, así como las cruces de mayo que debían vestir con paños bordados. Por otro lado, el vestuario coreográfico de danzas y bailes populares de la región impulsaron el crecimiento y establecimiento de talleres familiares que producían bordados para satisfacer las necesidades de la clientela local y, más tarde, de la foránea, entre los que se destacan los coleccionistas de arte popular, los comerciantes e intermediarios y algunos turistas.

Durante los días de feria y festividades patronales fue frecuente observar el esplendor cromático de los bordados en las polleras, el pañal o reboza, las manguillas o

manguitos; para el caso masculino se ha de destacar a los participantes de las pandillas del *huaylarsh* en las celebraciones del carnaval, en la que el chaleco de felpa o paño se hallaba ricamente bordado con hilos de seda. Por otro lado, en las fiestas patronales del 8 de setiembre de Sapallanga o la de San Jerónimo de Tunán se presentaba, y aún se presenta, la *chonguinada*, cuyos integrantes varones portaban un pantalón y unas sandalias al estilo de un torero, ricamente bordados con hilos de seda y plata. En Chupaca los *shapish* que se presentan durante la fiesta de la cruz de mayo vestían con sacos bordados en alto relieve de hilos de plata.

Debemos señalar que las polleras y otras prendas bordadas se han generalizado en el valle del Mantaro destacándose en los días festivos y de feria de San Jerónimo de Tunán, Sicaya, Chupaca, Huancán, Sapallanga, Huayucachi y Chongos, algunos de los cuales aún mantienen su prestigio de centro bordador como Huancán.

Con el tiempo toda esta ostentación a nivel técnico y creativo no se ha perdido a pesar de que hayan cambiado los materiales de seda, oro y plata por otros más modestos y al alcance de la mayoría de clientes.

Materiales y tecnología

Según el uso al que se destinaban los bordados variaban los materiales y, en algunos casos, fueron los mismos. De este modo, para las prendas de uso personal se emplearon las telas Castilla, baetilla, lucre, Diana y cienhilos, al mismo tiempo que fueron bordadas con hilos mercerizados, de seda y del tipo “estambre” de lana de diferentes colores. Para la indumentaria coreográfica de las danzas y bailes populares se usaron el satén, la lanilla, el terciopelo de seda, el terciopelo floreado, hilos de oro y plata, madejas de hilos seda, hilos mercerizados, mostacillas y lentejuelas. Para las imágenes religiosas, el atuendo de los sacerdotes y los paños de la Iglesia católica fue común el chifón de seda, la piel de seda, el terciopelo de seda, el terciopelo floreado, el satén de seda, las lentejuelas, mostacillas, bombitas, granos de trigo, gusanillos, pedrerías, hilos de oro y plata, hilos de seda filosel e hilos de bordar diversos.

Otras telas de uso común en el proceso del bordado fueron la cinta, la franela, el tocuyo y la tela de playa.

Hoy en día han variado los tipos de telas y los hilos de bordar ya que se ha dejado de usar la seda y los terciopelos, los hilos de seda y de oro y plata, a cambio de telas sintéticas y sus correspondientes imitaciones; incluso, grecas e hilos sintéticos y

Bordado “talqueado” de pollera. pollera. Tela industrial recortada, cosida a máquina y bordada con hilos sintéticos.
Teodora Santana Guerra y Moisés Balbín Ordaya. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 1990-2007.
Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.





metálicos dorados y plateados, tan populares y baratos; además de incluir diferentes materiales para destacar la tridimensionalidad de las piezas trabajadas, sobre todo, para los vestidos coreográficos y religiosos.

Para bordar se necesitan bastidores de forma rectangular y cuadrado, agujas gruesas y finas de tamaños diferentes, tijeras, dedos, papel periódico y papel de seda para el dibujo. También papel carbón, lápiz, caballetes, mesas, entre otras herramientas.

Después de tener sujeta la tela base al bastidor se procede al dibujo de tres maneras:

1. Las figuras sencillas son dibujadas directo a la tela cuando ya se tiene cierta experiencia práctica.
2. Para los motivos complicados se utiliza papel de seda sobre la cual se copia el diseño y después se aplica a la tela mediante el hilvanado.
3. El dibujo es bordado directamente en la tela sin diseño previo porque el artífice cuenta con una gran experiencia de años de trabajo.

Bordado de las polleras

El bastidor empleado en la polleras es de forma rectangular y está compuesto de dos listones —popularmente llamados “bastidores”— de madera de 2 metros de largo y dos reglas de 60 cm. que forman el ancho. Los listones tienen en ambos extremos unas aberturas por las cuales se introducen las reglas de madera más delgada que están sujetadas a dichos listones por 4 clavos medianos; además, estas reglas presentan perforaciones en todo su largo, teniendo entre cada uno de ellos una distancia de 2 a 3 cm. que sirven para medir el ancho del bordado que se desea hacer. En los lados internos de cada listón existe una franja de tela tocuyo de 2 cm. de ancho fijada con tachuelas. Este bastidor se apoya sobre unos caballetes de madera y sillas.

El bordado de la pollera comienza con el colocado de la tela Castilla en el bastidor mediante el hilvanado de sus dos extremos en el tocuyo que luego es tensado y sujetado a las reglas por medio de clavos introducidos en las perforaciones convenientemente.

Como segundo paso, una vez acomodada la tela en el bastidor, se realiza el dibujo directo empleando el lápiz. Dicho dibujo del tipo combinado comprende las siguientes representaciones:

1. Grupo de uvas
2. Grupo de rosas y hojas
3. Grupo de venados

4. Grupo de dalias
5. Grupo de pavos reales

El tercer paso consiste en enhebrar las agujas gruesas con el hilo “estambre” para dar la primera puntada sobre el dibujo y así continuar hasta finalizar el bordado.

La representación grupo de uvas se borda con un punto menudo o punto relleno. La uva está trabajada con dos tonos de hilos como verde oscuro y la otra mitad con verde claro, siguiendo a esto las hojas también de color verde y con punto relleno.

En el grupo de rosas y hojas, las flores llevan un nombre y están bordadas con punto relleno en guindo rojo y blanco. Las rosas descansan sobre las hojas hechas también con punto relleno y de un color verde claro.

El grupo de venados generalmente es de color marrón y bordado con punto relleno tupido. A veces, pueden ser de otros colores como azul, blanco, negro, etc., teniendo en cuenta que se ajuste con los colores de la tela; es decir, de que realcen sobre el fondo.

En el grupo de dalias se borda cada flor con el punto relleno tupido, al centro van unas líneas oblicuas en punto trenza o técnicamente llamado punto cadena, sobre esta trenza va el punto motita o nudo para completar el dibujo. El contorno de la dalia es de punto crespo o rococó. Enseguida, se borda a los extremos unas hojas rellenas de color verde.

En el grupo de pavos reales, la cabeza, el cuerpo y las alas son hechas con punto relleno tupido, mientras que la cola es de punto relleno ralo, armonizando los colores: azul, plomo, amarillo, rojo, verde, etc.

Todos los grupos de imágenes antes mencionados presentan un delineado bordado con punto cadeneta largo.

La confección del borde inferior de las polleras se realizaba y, aún se realiza, en dos estilos:

1. Con “plumilla” sencilla que consiste en unas puntas triangulares hechas con punto festón sin la ayuda del dibujo. Luego, se borda el adorno que comprende unas ramas con punto cadena, rodeadas de hojitas con punto relleno. Todo este trabajo está realizado de un solo color de hilo mercerizado. Esto puede variar según el gusto de los clientes. Así, pueden ser de color azul, celeste, rojo, rosado y matizado.

2. Con “plumilla” y bordado. La “plumilla” se compone de cinco puntas triangulares bordadas con punto festón. Después, se borda tres corazones hechos con punto alcaparrilla o cadena. Estos corazones se plasman sobre dos puntas y uno de ellos se encuentra al centro de ambos. Salen dos ramitas de punto atrás con unas hojitas de punto relleno. Hay otro adorno de dos corazones unido por una rama. Sobre las “plumillas” de tres y dos corazones se ubica el bordado compuesto denominado “talqueado” que forma grupos de flores, animales, frutas, etc., los que están hechos en su mayor parte con punto relleno, empleándose diversos colores de hilos mercerizados y de “estambre”.

El bordado “talqueado” o *lluta*, denominado así por su policromía, las puntadas tupidas y las figuras grandes, se empleó en las polleras desde los años 60 del siglo XX hasta la actualidad en que tienen más 30 cm. de altura —medida máxima que estaba permitida en años anteriores—, por el afán de demostrar poder económico y llamar la atención (Ríos 2007: 233).

Bordado de manguillas

Las características manguillas complemento del *kotón* son falsas mangas bordadas primorosamente de dos maneras. Al estilo antiguo se bordaron tomando como base la rodilla y empleando, a fines del siglo XIX, el terciopelo importado, hilos de plata y de seda matizada; a principios del XX, el paño e hilos finos marca “estambre”; en la década 50, el paño y la bayeta, hilos “estambre” y, más adelante, lana sintética (Ríos 2007: 230-231). Esta forma de bordar antigua con puntos relleno y atrás, prácticamente quedó en desuso en la mayoría de talleres segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, se procuró su recuperación en las manos de los bordadores Moisés Balbín Ordaya y su esposa Teodora Santana Guerra, oriundos de Chupaca (Junín), hasta que la muerte y los problemas de visión no les permitieron continuar con su arte.

El otro estilo de bordado que actualmente se emplea mucho en las manguillas es el “talqueado”, hecho en bastidor con telas e hilos sintéticos en las que se representan característicos diseños florales. Tienen una alta demanda para los vestuarios coreográficos del *huaylarsh* carnaval y otras danzas de la región que incluyen el *kotón*.

Bordado del vestuario coreográfico de las danzas y bailes tradicionales

El tipo de bastidor usado para este vestuario fue, anteriormente, solo de forma cuadrada y hoy también sirve el rectangular; ambos están compuestos del mismo modo, como ya se explicó antes para el caso de este último. La diferencia es que el cuadrado es de una dimensión menor que no sobrepasa el metro.



Manguillas bordadas al estilo antiguo. Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 1990-2007. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.

El bordado del vestuario comienza con el primer paso que es similar a la confección de la pollera. Es decir, consta de un fondo de tela tocuyo que se hilvana en las dos franjas de tocuyo fijadas en los listones y en esas mismas franjas se estira el terciopelo que también se hilvana. Sobre el terciopelo se coloca una hoja de papel de periódico y encima de este, otro papel medio doble de dibujo y luego, el motivo dibujado en papel de seda. Estos tres papeles son hilvanados al terciopelo y tocuyo por todo el contorno y el centro. El uso de estos papeles sirve para dar consistencia, para que no se mueva el papel dibujado y evitar la desigualdad del bordado. Por lo general, el dibujo es original, tomado de las plantas, los animales y los paisajes del



entorno, en tanto que las representaciones de animales foráneos son tomadas de libros, revistas y otras publicaciones.

El segundo paso comienza con unas puntadas en el fondo del dibujo con hilo de madeja de dos hebras con el fin de facilitar el trabajo. Después de esto se empieza el bordado con punto relleno. Los distintos motivos comunes son dos canastas con flores, racimos de uvas con sus hojas, dos palomas, un bouquet de margaritas, hortensias y unos ramitos en punto cadena y rosas en botón.

La diferencia que existe entre motivos se relaciona con el tipo de bordado porque unas rosas están bordadas al matiz con hilos matizados, otro grupo combina los colores, o sea el bordado es pintura a la aguja, por ejemplo: verde oscuro, anaranjado, verde lechuga; otro grupo blanco, rosado y rojo. Uno de los grupos tiene la representación de la amapola que presenta en el centro estambres bordados, siendo en color blanco las anteras en punto motita y los filamentos con punto cadena.

El tercer paso consiste en que una vez terminado el bordado se retira del bastidor y después se recorta el tocuyo al tamaño del terciopelo. Como forro del tocuyo y terciopelo se emplea una tela según el gusto del cliente, por ejemplo, satén de seda y otros similares de imitación. Estas tres telas son unidas por una costura a máquina. Así, el pañal o manta de carnaval lleva como adorno un ribete de tela de un color que resalta el fondo bordado. Años atrás, el vestuario de danzantes fue bordado con hilos de oro y plata, llevando como adorno lentejuelas, mostacillas, pedrería, entre otros abalorios, similares a los que en la actualidad se usan.

Bordado del vestuario de imágenes religiosas

El tipo de bastidor empleado para este vestuario es el mismo que para las danzas y bailes tradicionales. Así mismo, se repite el mismo procedimiento en su confección: la preparación de la tela en el bastidor, la colocación del dibujo sobre la tela y el bordado. La diferencia radica en el uso de telas más finas como terciopelo floreado y chifón y los hilos de oro fino y corriente, de plata, pedrerías, etc. Tal como sucede con los otros tipos de bordados se produce una incorporación de nuevos materiales acordes al momento vivido y la economía de la clientela.

Explicaremos la confección del manto de la Virgen del Carmen paso a paso. El primero, es el preparado del bastidor con el tocuyo, el terciopelo de seda y el periódico, el papel de dibujo y el dibujo en papel de seda, todos ellos hilvanados.

En segundo lugar, el motivo que se presenta es el de un ramo de rosas con sus hojas y nervaduras. Esta representación es dibujada en un cartón más o menos doble, enseguida



Manguillas bordadas al estilo "talqueado". Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra y Moisés Balbín Ordaya. San Juan de Iscos - Chupaca, Junín. c. 1990-2007. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.

son recortados pétalo por pétalo al igual que las hojas. Estos pétalos son aplicados al dibujo en papel que se va a bordar mediante unas puntadas de hilván con hilo de algodón, de tal manera que queden firmes los cartoncitos de los pétalos y hojas sobre el papel y la tela.

El tercer paso comienza con el bordado de las rosas pétalo por pétalo, con un hilo crespado dorado en punto relleno. De esta manera, se terminan de bordar todas las rosas, las que en el centro llevan una piedra que cambia de color en cada caso: rosa, azul, rojo, celeste, etc. El contorno de las rosas está adornado con lentejuelas y sobre estas se encuentran unas mostacillas de color que combinan con la lentejuela. Las hojas son confeccionadas de igual manera, empleándose un hilado de oro liso o corriente. Para las nervaduras de las hojas se emplea el hilo dorado cordoncillo. Se borda un grupo de rositas formado con lentejuelas de cinco y al centro lleva una de un color distinto, combinado con las lentejuelas del contorno. De esta manera está terminado el bordado del manto.

Este se diferencia del bordado del pañal porque el manto al final lleva una franja de hilo dorado en el contorno. Otra diferencia que podemos hallar entre el bordado con hilo de metal y el bordado con hilos de seda, es que el primero es en alto relieve y el segundo en bajo relieve. Además, en este último se aprecia la combinación de colores en forma armoniosa, destacándose así el trabajo artístico.

La iconografía

Los bordados del valle del Mantaro exhiben una interesante iconografía fruto de las experiencias vividas del artista, de su creatividad y de las fuentes visuales que encuentra a su paso. De esta manera, comúnmente se representan la fauna y flora local y foránea, así como paisajes y motivos religiosos, políticos, históricos, arqueológicos y festivos; acontecimientos importantes de la vida actual e íconos turísticos de otras partes del mundo.

En las polleras de principios del siglo XX se representaron en “plumillado” simple figuras de hojas de enredaderas. En los años 50, se continuó con el “plumillado” más tupido y colorido, expresando motivos de hojas de plantas silvestres dispuestos verticalmente y formando corazones (Ríos 2007: 232). Con el tiempo, a partir de la década del <60 del siglo XX, se incorporó el “talqueado” con el que se diseñan figuras grandes de flores tales como rosas, pensamientos, claveles, margaritas, flor de la papa, violeta, dalias, campanillas, etc.; entre los animales son constantes los picaflores, *chihuacos*, venados, mariposas, leones, tigres, águilas, palomas, palomas con crías, pavos reales, papagayos, tucanes, loros, monos, parihuanas o

flamengos, patos, cisnes, vacas, vacas con su ternero, zorros, camélidos, ovejas, cóndores, etc.; entre los frutos destacan las fresas y los racimos de uvas; floreros, canastillas con flores, paisajes floridos, monumentos arqueológicos, *tumis*, cerámica prehispánica, sol incaico, virgen con el niño Jesús, escudo nacional, escudo de la ciudad de Huancayo, entre otras.

Actualmente, la proliferación de cantantes folclóricas en las principales ciudades del Perú, pero, sobre todo, en Lima —cuyo crecimiento demográfico fruto de la progresiva migración de los Andes a la capital es notorio en las últimas décadas—, ha permitido que el bordado popular tradicional tenga un auge inusitado en los últimos años. La mayoría de ellas visten con polleras sumamente decoradas con bordados y diseños exclusivos que dejan ver la enorme creatividad de los bordadores; al mismo tiempo, una marca de distinción con el resto de exponentes de la música popular. Incluso ya se han realizado exposiciones en torno al vestuario de las famosas y reconocidas cantantes migrantes, tal es el caso de Dina Paucar. Otras cantantes que han conseguido fama y reconocimiento popular son: Amanda Portales, Sonia Morales, Anita Santibáñez, Fresialinda, y varias más. Entre las fallecidas se cuentan: Pastorita Huaracina, Flor Pucarina, Alicia Delgado, etc. No hay que olvidar que fue Flor Pucarina (Leonor Efigenia Chávez Rojas), natural de Pucará, en la región Junín, quien hizo conocido el bordado del valle del Mantaro en la ciudad de Lima, pues vistió y mostró una variedad de polleras y otras prendas ricamente bordadas con el “talqueado”, incluso tuvo un bordador exclusivo de reconocida trayectoria a nivel local, nacional e internacional llamado Aquilino Ramos.

Precisamente, con esta creciente demanda, las polleras “talqueadas” del valle del Mantaro se convierten en un modelo sobre el cual se realizan variantes con motivos que conjugan lo tradicional y moderno, y en propuestas plásticas novedosas, muchas veces resultado del diálogo entre el cliente y el bordador.

Es así que, actualmente, podemos encontrar una gran variedad de íconos y diseños de diferentes culturas, regiones o países en los bordados en una pollera: rosas, palomas, colibríes, el nombre de la cantante, la imagen del Señor de Sipán, Machu Picchu, la laguna de Llanganuco, La Portada del Sol, el Escudo Nacional, e incluso una estatua de la Libertad; todo esto en una sola pollera, en un mismo espacio global. (Rodríguez 2012: 19)

En las manguillas, a fines del siglo XIX, se representaron al estilo antiguo el escudo nacional y alrededor floreros, zorzales o *chihuacos*, etc.; mientras que a inicios del siglo XX se bordaron “...las flores campestres (*verbena*, *retamas* y *pensamientos*), racimos de uva rodeando escudos nacionales, llamas, venados, mariposas, picaflores,



hasta temas históricos y elementos que recuerdan la Guerra con Chile como el buque *Huáscar* con sus tripulantes.” (Ríos 2007: 230-231). A mediados del siglo XX se siguió bordando la anterior iconografía y se incorporaron otros motivos tales como las flores *kantuta*, retama y verbena, el *pinau* o hierba del campo y los picaflores. Con la recuperación de este estilo antiguo los bordadores Moisés Balbín Ordaya y su esposa Teodora Santana Guerra, añadieron su autorretrato como una pareja bailando el *huaylarsh* carnaval y las inscripciones del lugar de procedencia, fecha de elaboración, las iniciales de la propietaria (Ríos 2007: 231); y términos en quechua, por ejemplo, *cuyay*. Con el “talqueado” son característicos los motivos florales y algunas veces dan la impresión de ser un jardín florido rodeado de aves y mariposas.

Otras piezas del vestuario coreográfico de danzas y bailes de la región, tales como el pañal, el corazón bordado, la *anaka* y el chaleco presentan la misma iconografía de la pollera “talqueada”. Cabe señalar, que el pañal o la reboza confeccionada entre los años 20 y 40 del siglo XX, de uso femenino para ocasiones festivas y lucimiento en la feria dominical, fue bordada en seda con hilos matizados del mismo material, representando en cada lado una canastilla de donde crecen verticalmente una serie de flores y racimos de uvas; en la parte central, un ave posada sobre una rama, un ave en vuelo que podría ser el zorzal o dos aves junto a dos caballos.

Durante la fiesta de la Virgen de Cocharcas de Sapallanga, el 8 de septiembre, se realiza la escenificación de la prisión, rescate y muerte del Inca Atahualpa, denominado Apu Inca, personaje que viste un lujoso traje bordado que porta una iconografía alusiva al tema con diseños de soles, ceramios prehispánicos, *tumis*, etc. Fue famoso un vestuario del *Apu Inka* porque fue bordada en alto relieve, con unos diseños novedosos y con los materiales costosos (telas importadas, grecas especiales e hilos de plata y oro), por el insigne bordador Aquilino Ramos de la bordaduría “Catalina Huanca”.

Desde 1837, cada 3 de mayo, durante la fiesta de las cruces en Chupaca danzan los llamados *Shapish* que visten esplendorosos tocados de plumas de pavo real con una base bordada, una máscara roja, una faja y una *chuspa* bordada, collares de semillas, canasta, flecha, hacha con la silueta de un animal selvático y, sobre todo, una túnica o *cushma*, la cual porta en su parte inferior, bordados coloridos en alto relieve referidos a la flora y fauna amazónica, tucanes, tigres, pavos reales, águilas y los negritos que los acompañan durante la danza o la propia danza a manera de autorretrato.

Por otro lado, Leoncio Fabián Pérez y familia, se encargaron y se encargan del bordado en alto relieve del vestuario de las negrerías de toda la sierra central y en su repertorio de imágenes cuentan con la figura del águila, el caballo, el escudo de Huancayo y los dragones.

En las colecciones de museos y privadas hemos observado en los trajes de danzantes, por ejemplo, en las pecheras y los sacos, la representación del escudo nacional, el retrato del libertador San Martín, los Incas con su llama en Sacsayhuaman, los héroes de la Guerra con Chile como Francisco Bolognesi, San Jorge matando al dragón, entre otros.

En cuanto a los motivos religiosos se representan en alto relieve los clásicos temas del cristianismo: cálices con hostias consagradas, paloma o espíritu santo, flores grandes y pequeñas, ramas con hojas, racimos de uvas, corazones flameante o sagrado corazón de Jesús, anagrama de María y de Cristo, inscripciones con el nombre del mayordomo donante y el año de elaboración, etc.

Los bordadores

Debemos destacar que desde el Virreinato la composición mayoritaria de quienes trabajaban en el taller fue masculina, aunque esto fue cambiando con la inclusión de la fuerza de trabajo femenino. Generalmente, los conocimientos del bordado se transmitieron a nivel familiar pero con la alta demanda de los pedidos se contrataron aprendices fuera de la familia. Así, el aprendizaje se dio en el taller a través de un maestro, comúnmente el dueño. Por falta de estudios sobre el tema se desconocen los nombres de los bordadores. Sin embargo, algunos representantes de este arte en el valle del Mantaro, han sido conocidos por la fama de sus bordados; tal es el caso de Aquilino Ramos quien trabajó en la bordaduría “Catalina Huanca” desarrollando creaciones singulares para los danzantes de la sierra central y para los y las cantantes folclóricas como la reconocida Flor Pucarina.

Don Moisés Balbín Ordaya nació el 7 de febrero de 1937 en San Juan de Iscos de la provincia de Chupaca, Junín, y falleció en Lima el año 2013. A los 15 años aprendió el oficio viendo bordar a otros maestros y con esos conocimientos migró a Lima donde se estableció en el distrito de Independencia y, más tarde, obtuvo un puesto en un Mercado de El Ermitaño el cual también sirvió de taller de bordados *wankas*. Participó en grupos de danzas y en 1970 creó su agrupación “Embajada Foklórica del Centro” para el que confeccionaba y bordaba la indumentaria de las danzas y bailes del valle del Mantaro. Esto le permitió reunir una importante colección de trajes que fue expuesta en diferentes instituciones culturales y en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Por otro lado, se dedicó a enseñar danzas de su región y el arte del bordado.

Teodora Santana Guerra, esposa de don Moisés y del mismo pueblo, se dedicó no sólo a la bordaduría sino a otras actividades complementarias como la tejeduría, la costura y la danza. Cuando tuvo problemas de visión dejó estas actividades y,



Moisés Balbín Ordaya, bordador del valle del Mantaro. 2007.
Foto: Sirley Ríos Acuña.

al fallecer, don Moisés, se recluyó definitivamente en su pueblo natal junto a sus seres queridos.

La obra de estos bordadores fue plasmada en los trajes del *waylarsh* agrario y de carnaval, *chonguinada*, *tunantada*, *llamichada*, *tinyacuy*, *wayligia*, *huaconada*, *shapish*, *jija*, entre otros más. Trabajaron el estilo antiguo y el “talqueado”, así como el alto relieve para algunas prendas de danzantes, estandartes, paños de las cruces, bandas de mayordomos y mantos de vírgenes y santos.

Leoncio Fabián Pérez fue otro importante bordador cuya creatividad no tuvo límites y creó una iconografía propia principalmente para los danzantes de la negrería. Después que falleció, su hijo Ezequiel Fabián continúa con esta tradición.

Entre otras mujeres bordadoras destacamos a Digna Núñez, nacida en Saños Chaupi en Huancayo, quien aprendió de su abuela y su madre. Trabaja con bastidor y a mano.

Mario Villalva Torre, natural de Huancavelica, y radicado muchos años en Huancán, trabajó con su familia en esta labor, logrando un estilo propio. Sus obras se denominan “pintura a la aguja” por influencia de su técnica pictórica, a la cual se ha dedicado completamente en los últimos años. Su espíritu inquieto hizo que creara una obra para un concurso de artesanía con el tema del nacimiento andino realizado con minuciosidad en punto relleno y enmarcado por unas franjas de bordado “talqueado” de flores, aves y mariposas, y el borde, al igual que las polleras, terminado en puntas triangulares con bordado de corazones y florecillas intercalados.

Los bordadores y la feria dominical de Huancayo

Los famosos bordadores que se encontraban diseminados en algunos distritos de Huancayo especialmente en San Pedro de Cajas, Hualhuas, San Jerónimo de Tunán, Viques, Huancán y en el mismo cercado de Huancayo, entre los que se recuerda a Juan Arancibia y N. Rodríguez, prácticamente no se dedicaban de forma exclusiva al maravilloso arte del bordado ni tampoco trataron de industrializarlo. Por afición y vocación bordaban a solicitud de alguna persona que necesitaba una prenda o un vestuario de danzante. En ese entonces, como todos, estaban ocupados en los quehaceres de la agricultura o en otra clase de negocios, dedicaban al bordado algunas horas del día o como tarea inmediata cuando la prontitud y urgencia del trabajo lo requerían.

El comercio de las polleras “talqueadas” se realizaba básicamente en la feria dominical de Huancayo, así como también las otras clases de faldas de franela y tela Castilla, bordadas con hilo mercerizado en punto “plumilla”.

Desde tiempo atrás, cuyo origen se remonta, según algunos autores, a la misma época de fundación de la ciudad, se implantó en Huancayo la gran Feria Dominical que se extendía a lo largo de la amplia calle Real, más o menos en una extensión de trece cuadras. Precisamente en Huancayo convergían una serie de pueblo no solo cercanos a la ciudad sino también de otras regiones como Huancavelica, Ayacucho y Huánuco. Es en este espacio de comercio y de relaciones socioculturales donde se encontraban en puestos especiales, polleras de bayeta, Castill, cien hilos, franela y paño de encendidos colores y bordados. También fue común encontrar los manguitos bordados ya sean en paño o terciopelo.



Pañal de waylarsh o huaylarsh carnaval. Telas industriales recortadas, cosidas a máquina y bordadas con hilos sintéticos. Teodora Santana Guerra y Moisés Balbín Ordaya. San Juan de Iscos – Chupaca, Junín. c. 1990-2007. Colección de Moisés Balbín Ordaya. Foto: Sirley Ríos Acuña.

Por la gran demanda que tuvieron las prendas bordadas provocaron que algunas pobladoras también ofrecieran y vendieran sus pañales y chalecos bordados.

Desde el siglo XX el reclamo de una mejor orientación, adaptación, educación y estímulo por parte del Estado y personas influyentes en torno a la actividad del bordado, no han sido suficientes para mejorar la situación económica de todos los insignes bordadores. Solo los que consiguen destacar a nivel regional y nacional tienen mayores posibilidades de vivir de forma más holgada.

Al día de hoy una parte de esta producción se realiza con máquinas de coser que abaratan costos en desmedro de una calidad técnica propia de la labor manual. Incluso se ha dado el caso del uso del diseño computarizado y la apropiación de la técnica por parte de diseñadores de moda y artistas plásticos que experimentan con otras formas de expresión artística.

A manera de conclusión: Sobre el esplendor cromático de los bordados del valle del Mantaro

Los elementos del lenguaje estético-plástico de una obra, en este caso, de un bordado, son expresiones de una forma de entender el mundo o de relacionarse con la naturaleza y el medio social del hombre. Uno de esos elementos formales que destacamos del bordado tradicional del valle del Mantaro es el color y su extraordinario manejo.

Desde el antiguo Perú distinguimos el amplio conocimiento técnico y artístico del uso de una amplia gama de colores, tan característico en todas las formas de expresión artística, sobre todo, en los textiles y los bordados. El dominio del teñido, evidente hasta la actualidad entre los tejedores, permitió conocer las propiedades física-ópticas de cada color y su respectiva carga cultural y simbolismo mágico-religioso. Así, la forma de entender y usar el color se mantuvo en el tiempo, no solo por los tejedores, sino por los sacerdotes andinos, ya que el cromatismo tiene connotaciones sagradas que expresan un determinado universo mental y una concepción diferente de lo que es belleza.

Al respecto, Verónica Cereceda (1988, 1990 y 2010) realizó importantes aportes. Esta autora estableció, a partir de los colores de un pájaro, categorías cromáticas que manejan los pobladores de la comunidad de Chuani en el valle de Ambaná, Bolivia (Cereceda 1990). Esa diferenciación entre categorías binarias sombra y luz, opaco y no opaco, no contrastado y contrastado, continuo y discontinuo, permite entender que existe un mundo de la disyunción, de la conjunción y de la mediación. el principio vital andino, de dualidad y complementariedad, es decir, los opuestos complementarios que rigen la cosmovisión andina. Cabe explicar, que al mundo de la disyunción pertenecen los opuestos o los diferentes, siendo su contrario el mundo de la conjunción o del contacto entre aquellos, mientras que la mediación, inscrita al interior de la conjunción, abarca más, en tanto que es "...una entidad independiente que relaciona partes divididas o en discordia, sin que ellas pierdan su identidad..." (Cereceda 1988: 349). Por consiguiente, la mediación:

...es algo más que un punto o instante de contacto: es capaz de recubrirse con un sentido propio y desplegarse de una manera compleja, sea en un

proceso, como ocurre por ejemplo, en una batalla ritual, sea en una estructura, como sucede en las k'isa; diríamos que se mueve entre dos instancias: los trabajos para establecer el contacto y los mecanismos para impedir que sea excesivo, función que cumplirían los ritos. (Cereceda 1988: 349)

Así, la mediación sería un *tinku* en la que se confrontan y se juntan las partes opuestas en un grado de intensidad apropiada y equilibrada por lo que cada una mantiene su diferencia e identidad. Pero, según el grado de intensidad del contacto, puede ocurrir el peligro de que en esa unión las partes en oposición se confundan y pierdan su identidad.

A nivel cromático la mediación tiene una serie de conectores como las *k'isa* de las tejedoras de Isluga en Chile, que *“...son angostas degradaciones del color que muestran simbólicamente matices de un mismo tono, unos más claros, otros más oscuros.”* (Cereceda 1988: 330). Son pues escalas cromáticas, ligados a la transformación de un mismo tono en matices de luz o claro y matices de sombra u oscuro. Son considerados por las tejedoras de Isluga lo más hermoso, es decir, en las *k'isa* radica la belleza. A través del teñido, las tejedoras consiguen sus propios colores —llamados *p'ana* por su origen tintóreo— y determinan el grado de su escala cromática, preferiblemente, de tonos muy brillantes y puros, razón por la que las *p'ana k'isas* tiene un origen mítico en el arco iris (Cereceda 1988: 331). Pero la ilusión óptica de la degradación de estos colores vivos que provocan un destello no permite ver, en un primer momento, la incorporación junto a los tonos brillantes y puros de unos tonos opacos e impuros, con el fin de aumentar el efecto de una degradación continua y brillante. De este modo, *“Sabidamente dispuestos estos colores opacos son absorbidos por los colores brillantes, que son dominantes, y no hacen otra cosa que aumentar el efecto de brillo del total de la escala.”* (Cereceda 1988: 332). Así mismo, las tejedoras se encargan con diferentes recursos expresivos de que las *k'isa* presenten mayor luminosidad, unidad y continuidad. Dejando de lado las ilusiones ópticas las *k'isa* son una estructura de contraste (Cereceda 1988: 333).

Como hemos dicho, el cromatismo andino refleja una manera de entender el mundo, así la degradación de los colores o *k'isas* tienen una carga mágico-religiosa; por ejemplo, en el rito del floreo o *t'ikacha* en honor a los camélidos aparecen adornos y tejidos *k'isados* con el fin de atraer la buena suerte y la procreación de los animales (Cereceda 1988: 340). Pero “no combinar bien” los colores puede atraer el peligro porque no se produce el *tinku*.

Toda esta propuesta en torno a las degradaciones de los colores nos resulta interesante, precisamente, porque observamos en los bordados del valle del Mantaro ese manejo

y uso del color. Son bordados *k'isados*, donde confluye la policromía brillante y el juego de los contrastes bien armonizados. Detrás de ese gusto por la degradación cromática existe todo un bagaje cultural producto de la cosmovisión andina.

Los “talqueados”, por lo general, presentan una degradación cromática en la que hay una conjunción de diferentes tonos que conservan su identidad pero que a la vez se observa una estructura de paso o matizado de un tono a otro por lo que la percepción visual no puede recortarlos. Los “talqueados” procuran el efecto óptico de esa mediación o *tinku*.

Cabe mencionar, que el cromatismo de los bordados “talqueados” del valle del Mantaro ha influenciado en la cartelería urbana realizada por migrantes andinos en el ámbito urbano popular de Lima para promocionar en un inicio la presentación de grupos de música tropical andina, llamada *chicha*. La presencia masiva de migrantes en Lima genera nuevos actores y, por tanto, patrones estéticos urbanos con características marcadas por la *“Policromía—con preferencia de colores intensos y contrastantes— y ‘horror al vacío’, es decir, una tendencia casi obligatoria a no dejar espacio sin llenar con letras, colores fuertes, imágenes.”* (Huerta 2001: 346). Si estas características las trasladamos a los bordados del valle del Mantaro nos daremos cuenta que efectivamente están presentes y eso indica quiénes los han producido, personas con una tradición cultural y una cosmovisión que pervive en formas básicas de expresión plástica desde épocas preincaicas.

LA PECHERA PARA LLAMA DE LOS ANDES PERUANOS ²¹

La llama denominada delantero, que forma parte de una caravana de llamas y participa en los viajes de intercambio y comercio de los habitantes de las zonas altoandinas, porta en su pecho, y a veces en toda la extensión del cuello, una pechera o prenda textil, tejida, recortada, cosida y bordada, que expresa, primero, su carácter eminentemente simbólico en relación a la cosmovisión del sallqaruna (hombre de puna) y, segundo, su valor artístico y decorativo.

El artículo explica en general la importancia de la llama en los Andes y en la cosmovisión, los viajes de intercambio y comercio, la celebración ritual y el señalamiento; la vestimenta y los adornos; y se centra en los antecedentes y orígenes de las pecheras; en las áreas de procedencia, producción y uso; en los materiales y técnicas de manufactura; en las formas, iconografía y los elementos estético-plásticos y la descripción de algunas pecheras.



Pechera para llama. Tejido llano y tela tocuyo cosido y bordado; tejido tubular de fibra de camélido; bronce. Espinar, Cusco. Segunda mitad del siglo XX. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – “Ministerio de Cultura” Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.

El valor de la llama en los Andes y en la cosmovisión

Los indígenas preincas e incas observaron una constelación de nombre *yacana* o *catachillay*, la cual representaba a la llama con su cría, y que hoy los pobladores de las alturas la reconocen bajo la denominación de *llamac ñawin* (ojos de la llama). Este conocimiento de la astronomía, que aún perdura entre los habitantes de la puna, señala que la llama fue un animal sagrado y benéfico, ocupando desde tiempos inmemoriales un lugar importante dentro de la cosmovisión andina. Sin embargo, desde la implantación de la religión cristiana con la llegada de los hispanos a tierras americanas, también fue adquiriendo connotaciones negativas y demoniacas por su asociación con la cultura y la religión nativa²².

²²Según la tradición oral y bajo influencia cristiana, las llamas se relacionan con el incesto y, por tanto, los incestuosos asumen esta forma animal pero con dos cabezas. Reciben el nombre genérico de *qarqaria* o *qarqacha*. Es decir, representan a la “llama demoniaca”.

²¹La primera versión de este texto fue publicada el año 2007 en la entonces página web del Museo Nacional de la Cultura Peruana como parte de la sección Pieza del Mes.

Por otro lado, la presencia de este camélido en el mundo andino fue de uso importante no solo para los rituales, la alimentación y el vestido, sino como medio de transporte. Dado el intenso intercambio comercial ocurrido durante la época virreinal, las llamas se siguieron usando como medio de transporte apropiado para hacer largos y cortos viajes siguiendo la red de caminos incas. Las acémilas, traídas por los españoles, también fueron empleadas para estos quehaceres pero al final deterioraron y destruyeron estos caminos porque no estaban construidos para sus pisadas.

Cabe señalar que en algunas comunidades alto andinas actuales todavía se realizan viajes de intercambio o trueque con las poblaciones de los valles. Pero se puede apreciar que cada vez son menos los *sallqarunas* o *sallqarunakuna* quienes se desplazan comúnmente por el camino inca o *Qhapaq Ñan*, con sus caravanas de llamas para realizar esa actividad de relación comercial y cultural. Hemos constatado a través de los estudios etnográficos que en la microrregión Occollo de Ayacucho se realizan esos viajes y, por tanto, son confeccionadas unas hermosas pecheras que se lucen en dicha ocasión. Esta actividad de intercambio se denomina *qichwariy*. Según la antropóloga Leonor Muñoz:

El qichwariy expresa la relación de complementariedad económica que los sallqarunakuna mantienen con los qichwarunakuna, habitantes de la zona intermedia andina, dentro de una racionalidad marcadamente dual y materializada en un viaje de los primeros, desde la sallqa a las localidades ubicadas en el piso ecológico qichwa con fines de trueque. (Muñoz 2016: 72)

Los preparativos antes de realizar el *qichwariy* comienzan en enero con el arreglo y, si es el caso, con la construcción de los corrales para los camélidos, y con la confección de tejidos de fibra de camélido y lana de oveja que se llevan para el intercambio; en los siguientes meses se realiza la celebración de una pequeña herranza de llamas y alpacas, nacidas el año anterior, y se las desparasita; se castran camélidos; se intensifica la matanza de camélidos débiles para el aprovisionamiento de carne; los *urqullamakuna* o llamas macho nacidos un año antes son puestos a prueba con el transporte de leña desde el piso ecológico Suni; en mayo se intensifica la preparación del fiambre y los productos de intercambio, así como la selección de animales que forman la caravana carguera, mientras que algunos pastores realizan el *qichwariy* corto a comunidades cercanas para el abastecimiento de papa (Muñoz 2016: 74-75).

Como hemos visto, desde mayo se inicia el *qichwariy* pero los principales viajes se realizan en junio, julio y agosto, siendo los dos primeros en los que se da una mayor intensidad de intercambio porque coincide con la cosecha de maíz (Palomino 2010).

Esta actividad es realizada esencialmente por varones. Llama la atención de que en el *qichwariy* las mujeres están excluidas, sobre todo, las casadas. Incluso, entre las llamas cargueras todos son machos o *urqullamakuna*. Por tanto, la caravana del *qichwariy* representa lo masculino que va al encuentro de lo femenino que en este caso se asocia al valle o *qichwa* y al maíz. De ahí que se hable de dualidad y complementariedad entre lo masculino y lo femenino, reflejo de la cosmovisión andina.

En el desarrollo del *qichwariy* ayacuchano se consideran diferentes etapas: acopio, concertación, preparación, permiso, desplazamiento, permanencia, retorno y celebración (Palomino 2010). Precisamente, como parte de la etapa de celebración, el *qichwariy* culmina en agosto con el rito festivo ganadero *llamatumachiy* en honor a las llamas cargueras.

Para Teodomiro Palomino el *qichwariy* tiene una vigencia actual porque se renueva en el transcurso del tiempo, sintetizando el pasado y el presente, lo propio y lo ajeno (Palomino 2010: 340).

Finalmente, debemos señalar que en otras regiones altoandinas del Perú se repiten las mismas prácticas que en Ayacucho, tal es el caso que encontramos entre los criadores de alpacas y llamas de la sierra central en Junín, quienes bajan al valle agrícola para intercambiar productos durante los meses de junio, julio y agosto. En esta ocasión de comercio interzonal, por lo general, participan solo hombres.

Celebración ritual y señalamiento de las llamas

Entre los preparativos para realizar el *qichwariy* debemos destacar un ritual importante entre las llamas y alpacas, nacidas el año anterior, realizado en febrero y denominado en Occollo *cintachuray* (poner la cinta), *cintachiy* (hacer colocar cintas), *cintakuy* o *waytachiy* (hacer colocar flores) y *señalachiy* (hacer señalar) o *señalakuy*²³. El *cintachiy* consiste en incrustar una o varias cintas de colores en ambas orejas de los camélidos, utilizando una aguja de arriero o *yawri* (Palomino 2010: 570). El *señalachiy* comprende el corte, la marca o señal en las orejas de una manera tan particular (Palomino 2010: 572). Ambos actos son señas de distinción de un rebaño que determinan a qué familia nuclear pertenece. Esto se da por una singular combinación de colores de las cintas y la forma del corte de las orejas por los cuales no puede confundirse con otros rebaños. Por otro lado, las cintas se renuevan en cada *cintachiy*, mientras que las marcas o cortes se hacen una sola vez (Palomino 2010: 570).

²³En otras regiones la fiesta o ceremonia ritual en honor a los ganados recibe otros nombres como Santiago, Taita Shanti, tinyanakuy, tinyakuy o marcación del ganado. Para mayor referencia véase: Ríos Acuña, Sirley. "Los elementos andinos y católicos en el contexto de las fiestas religiosas Populares". *Artesanías de América*, (67), 2008, pp. 179-210.



Teodomiro Palomino ha registrado algunas formas frecuentes de marcar en las orejas de los animales: "...cuchara, llave, despunte, zarcillo, chipita, punkuta (a la puerta), uchkuta (al hueco), chillpi (astilla), uchku (hueco), kallapa (un instrumento para hilar, tiene la forma de una 'Y'), qipa punku (la puerta de atrás), qasa (nevado)." (Palomino 2010: 573). Otra forma de marcaje que se realiza durante la esquila, es el llamado *puyu* o *puchu*, y estriba en dejar porciones de fibra en el pecho de los animales (Palomino 2010: 573).

A las mejores *urquillamas* que participan del *qichwariy* se les hace el *cintachiy* "en cruz", es decir, en la punta y a ambos extremos de las orejas; por otra parte, el *iskay iskay* (dos-dos) en ambos extremo laterales (Palomino 2010: 573).

Así mismo, los animales más queridos llevan cintas adornadas con pompones, *bulkuschakuna* o *buluschakuna* no solo para identificarlos sino para realzar su belleza natural (Palomino 2010: 573).

De otro lado, en el *cintachiy* se emplean todos los colores, incluso el verde del rotulador de última incorporación, pero no aparecen el blanco y el negro (Palomino 2010: 573).

Inmediatamente después del *cintachiy* y *señalachiy* se procede a realizar "...el *chimpu* en el lomo de cada animal que contrae matrimonio..." y, esto es, un círculo con hilo de lana roja "...que simboliza el principio, el origen, de la especie a la que pertenece."; además, "...por su forma y el color, simboliza una laguna de sangre, un *yawar qucha*." (Palomino 2010: 570).

Al finalizar el *qichwariy*, en agosto, se lleva a cabo otro rito festivo ganadero designado *llamatumachiy* (hacer tomar a la llama), en homenaje y agradecimiento a las *urquillamakuna* que participaron del viaje de intercambio. Este acontecimiento es una práctica veterinaria con la finalidad de desparasitar a los animales mediante un brebaje de hierbas y minerales, que les hacen beber en el interior del corral. Esta ceremonia se complementa con un *cintachiy*.

Vestimenta y adornos

Nos interesa destacar para los fines de este estudio el momento de la preparación del *qichwariy* porque es en esta ocasión, por un lado, cuando se conforma la recua de llamas cargueras y su correspondiente jerarquización en el grupo porque:

No todas las llamas cargueras del qichwariy tienen igual valor. Hay una jerarquía entre ellas. Las llama puntero, delantero o capitán ocupan la posición

superior; y las llamas qipa chaki (llamas-pie trasero o llamas que se atrasan), la posición inferior. (Palomino 2010: 336)

En otras comunidades altoandinas, tal es el caso de la región de Potosí, Bolivia, se presentan tres llamas *delanteros* distinguidos por un orden jerárquico: el *yaso* mayor o punta delantero que tiene entre 5 a 7 años y mayor experiencia de recorrido, luego el *chaupi* delantero de 4 a 5 años, y finalmente, el *chaca* delantero o el más joven (Lecoq y Fidel 2003: 41).

Por otro lado, para el *qichwariy* se prepara la vestimenta de las llamas seleccionadas que comprende "...*pecheras, esquelas, jáquimas y cintas de colores, con calidades y formas que varían según la jerarquía que se las reconoce.*" (Palomino 2010: 355).

Sabemos que en la sierra central del Perú antes de partir de viaje o realizar el *qichwariy* se engalanan a las llamas cargueras; es decir, solo machos castrados y, en particular, a la llama que es el guía del grupo, llamado *delantero* y escogido desde pequeño para esa función. A este delantero se le adorna especialmente con una pechera bordada, se le coloca una jáquima de lana con adornos multicolores y dos campanas, grande y chico, y cencerros. Esta llama guía se encarga de conducir a la tropa de llamas de las caravanas porque, según la versión de los pastores, tiene un carácter fuerte y se considera que es el más valiente del grupo.

Sobre este tema Lecoq y Fidel (2003) han contribuido enormemente en el conocimiento de las prendas y complementos decorativos que portan las llamas *delanteros* de Potosí. Así, mencionan entre los adornos comunes de los tres *delanteros*: el lío o cuerda pequeña, la soga o *simpasqa*, el costal, el *chonoko* o adorno de forma triangular con un penacho de lana, las *tikas* o pompones de lana en forma de flor, la jáquima, las gualdrapas, los cabezales, las bridas, los cencerros, la pechera y el collar, *corona* o *walqa* (Lecoq y Fidel 2003: 41-42).

En la región de Potosí, la prenda más cotizada para la llama *delantero* o *yaso* es el collar, a diferencia de la sierra central y sur de Perú, en la que se prefiere la pechera. Sobre las pecheras peruanas hablaremos más adelante.

Resulta significativo que el nombre genérico que se le da en Potosí al collar sea "...*huusa phusoca* o *phuis animeros: 'el que da ánimo', por el sonido (ánimo) producido por la campana que cuelga de él.*" (Lecoq y Fidel 2003: 42). Precisamente, la llama *delantero* es el que conduce a la tropa y es fuerte de ánimo, capaz de enfrentarse a los depredadores de las montañas.

Este collar, *corona* o *walqa*, de las punas de Potosí:

Consta de todo un conjunto de objetos rituales: un pequeño saco de coca, la chuspa (López 1933) sobre la cual reposa la campana o el cencerro (...), y decoraciones de lanas de varios colores: rojo, amarillo, verde, que cuelgan del pecho del animal. La corona está tradicionalmente trenzada con lana T'awra (Van den Berg 1985: 90) de distintos colores naturales: blanco, marrón, gris; posee diseños geométricos que, a menudo, corresponden a los símbolos de la familia o al ayllu al cual pertenece el llamero. Hoy en día, solo los ancianos saben trenzar esos collares debido a la complejidad de sus diseños. (Lecoq y Fidel 2003: 42-43)

La corona presenta tres partes bien definidas, las cuales tienen un carácter simbólico:

...la ligadura o lazo a la izquierda; el cuerpo o parte central y los broches a la extremidad derecha, estos últimos terminan en dos, tres o cuatro cordones, en forma de chicote con varios ramales o borlas de lana, que sirven también para amarrar la corona al cuello de la llama... (Lecoq y Fidel 2003: 43)

De hecho, la iconografía de las coronas como el ojo o *ñawi* atrae la suerte y ayuda al *delantero* en la conducción de su tropa (Lecoq y Fidel 2003: 47).

Antiguamente, en la microrregión de Occollo en Ayacucho, los pastores también se vestían de forma especial, al igual que sus llamas *delanteros*. Se transformaban en huancavelicanos al vestir con *makitos* tejidos y portar un *chuqi* o zurriago “...que al ser diestramente manipulado reventaba como el Patrón Santiago, es decir, como el rayo.” (Palomino 2010: 356).

Antecedentes y orígenes de la pechera

Con el tiempo, los camélidos andinos de carga probablemente asumieron parte de la indumentaria del caballo introducido por los europeos en América, pero con un material menos lujoso; no obstante muy vistoso y, sobre todo, simbólico. La pechera y la jáquima fueron las piezas que los pastores de la Puna adaptaron y recrearon para sus llamas a través del tejido, corte y confección, y el bordado. Así, tal vez, surgió la pechera para llama, que es una pieza de indumentaria que se coloca en el pecho y, a veces, en toda la extensión del cuello, como símbolo de protección, fertilidad, poder y distinción, además de tener una connotación artística y decorativa. Como se ha señalado, su origen quizá se remonta a la época virreinal en donde se acostumbraba vestir a los caballos con un conjunto de arreos o avíos llamado *apero*

que podían ser muy lujosos, o no, dependiendo del poder económico de los dueños de estos animales. Sin embargo, resulta curioso el parecido que existe en su forma y estructura constructiva con algunos pectorales que en tiempos prehispánicos usaban algunos personajes de rango social alto.

Dentro de este *apero* occidental que aún perdura en el tiempo con leves transformaciones, se encuentra la pechera o pretal de cuero dispuesto en Y, cuyo centro tiene forma diversa como de disco, estrella y corazón que lleva en ocasiones aplicaciones de plata o tachonados de clavo para formar motivos decorativos, además de portar las iniciales del nombre del dueño. También cabe señalar que en la Edad Media las pecheras para los caballos presentaban emblemas heráldicos, aspecto que aún se conserva en la pechera para llama como veremos más adelante. Igualmente, alrededor del cuello de algunos caballos se acostumbraba a colgar campanillas para producir sonidos estimulantes y procurar que las bestias caminen más rápido, lo mismo que era una costumbre generalizada entre los pastores de ovinos, bovinos y vacunos de España al colgar en sus animales *guías* del rebaño, cencerros de bronce, cobre y hierro que emitían sonidos graves y agudos dependiendo de cómo habían sido trabajadas por el artesano.

Esta tradición cultural hispana coincidió, en cierto modo, con la costumbre que ya existía en el espacio andino para en ocasiones especiales vestir a determinados animales, principalmente las llamas y alpacas, con textiles y otros elementos decorativos como, por ejemplo, collares de fibra de camélido de color natural o teñido multicolor. Por eso esa práctica cultural no fue tan ajena a los pastores de las alturas que posiblemente tomaron como referencia de confección la pechera de cuero y de tela bordada usada en los caballos. En conclusión, de momento, podemos inferir que fue un elemento occidental que se adecuó, al igual que algunas piezas del *apero* caballar, a materiales disponibles (fibras de camélidos en principio y luego lana de ovino) y a técnicas del tejido manejadas a la perfección por los pobladores andinos.

Áreas de procedencia, producción y uso

Las zonas más representativas donde se elaboraron profusamente las pecheras para llama, desde el virreinato, fueron las regiones de la sierra central y sur. Aún se elaboran en algunas zonas de Pasco, Junín, Huancavelica, Ayacucho, Apurímac, Cusco, Arequipa, Moquegua, Puno y otras localidades de donde proceden las pecheras que se conservan en los museos y colecciones particulares.

Por tanto, el uso de la pechera se difunde entre los pobladores de las alturas, los pastores llameros y, antiguamente, los arrieros.



Materiales y técnicas de manufactura

Los materiales y técnica de confección de la pechera para llama son comunes en toda el área andina donde se emplea. Predominan el tejido, la costura, el corte y el bordado. Generalmente, se reciclan telas de prendas de vestir tejidas y complementos como, por ejemplo, el poncho, la manta, la pollera, la faja, los pantalones o la honda; además de la *jerga saku* o tela gruesa semejante a la bayeta, de telas burdas obtenidas de costales de harina llamados costalillos y otras telas industriales sobrantes como el tocuayo.

Por otro lado, los hilos para bordar son de fibra de camélido, lana de ovino y algodón, de color natural y teñidos con tintes naturales y anilinas. También se utilizan los hilos industriales de colores brillantes tan comunes en los bordados de los Andes actuales.

El bordado con lana de colores se realiza sobre una base de tejido llano o a veces tela industrial, bordes cosidos con un ribete de tela de color contrastante con el cuerpo de la pechera y en la parte posterior un forro de telas diversas, a veces recicladas de los sacos de harina o tela burda. Por lo general, lleva en el borde flecos, pompones y bolas de lana predominantemente de color rojo. Este color en el mundo andino tiene una connotación simbólica y sagrada. En el antiguo Perú las momias y máscaras funerarias estaban pintadas de rojo, probablemente cinabrio.

Las pecheras presentan en cada extremo una o dos tiras —soguillas trenzadas de la misma manera que las hondas o *warakas*— de fibra de camélido para sujetarse al cuello del animal. Los diseños simbólicos frecuentes que aparecen en estos cordones son los *ñawis* u ojos. Así, tienen una apariencia de serpientes o *amarus*.

Existen también las pecheras solo tejidas que llevan decoración bordada sencilla y las que están conformadas por una serie de soguillas con varios pompones de fibra de camélido o lana. Estos pompones, que tienen la apariencia de flores o *tikas*, y las cintas tejidas se usan asimismo como aretes que embellecen a los animales, al mismo tiempo que son evidencia de haber realizado la ceremonia del *señalakuy* o marcación del ganado, por tanto, son señas de propiedad de una determinada familia.

La incorporación de los espejos, cascabeles, campanitas, esquilas y cencerros de bronce es importante porque refleja toda una serie de creencias tradicionales y la propia religiosidad de las comunidades de la Puna. Estos se colocan intercalados en

el borde y distribuidos en la parte central de la pechera. Según la creencia popular, el sonido y el brillo de estos objetos ahuyentan a los malos espíritus, la envidia y el daño. En definitiva, protegen no solo a la tropa de llamas, sino a los pastores y su cargamento.

En mayo, durante los preparativos del *qichwariy*, se consiguen y afinan las esquilas o especie de campanillas que portan las llamas. Así,

Cada animal debe llevar una esquila cuyo tintineo resalte alguna de sus cualidades. Las esquilas por el tintineo pueden ser: atuq manchachi (el que asusta a los zorros), tukupa ayiniyin (el que le devuelve por reciprocidad al búho), charanguito, charador y otros. (Palomino 2010: 199)

En cambio, otros pastores las nombran como *yakupisqu* y siendo más innovadores llaman chapulín a la esquila más pequeña (Muñoz 2016: 75-76).

Resulta interesante que el pectoral prehispánico tiene alguna similitud con la de las llamas en cuanto a su sistema constructivo y formato: la base del bordado es un tejido burdo, cascabeles y flecos en el borde, cordones o sogas para el amarre, etc.

Formas, iconografía y elementos estético-plásticos

La pechera para llama se confeccionó de varias formas, tal como la media luna; la cuadrangular con una apertura semicircular en la parte superior para encajar el cuello del animal y la parte inferior acabado en tres puntas; la de silueta en V y las variantes de estos formatos.

Las representaciones iconográficas son, por lo general, muy elaboradas, siempre llenando todo el espacio disponible y expresando un *horror vacui*. Del siglo XIX se conocen piezas con motivos de tradición virreinal (águila bicéfala y león rampante) junto a figuras nativas de *tarukas*, llamas y aves locales, rodeados de vegetación y personas vestidas con trajes de la época que serían los pastores o dueños.

Respecto al águila bicéfala debemos señalar que esta forma de representación no era desconocida entre los andinos porque desde el antiguo Perú existían figuras de serpientes, felinos y aves bicéfalas. Incluso posteriormente se creó y popularizó la imagen de llamas de dos cabezas o *qarqacha*. Este motivo iconográfico es característico en otros objetos del arte virreinal, republicano y contemporáneo, tales como los arcones, baules o petacas de cuero y *tupus* del sur andino.

En suma, el águila bicéfala no solo es un motivo tomado de occidente con la carga simbólica que tenía para la Casa de Habsburgo, sino que fue reinterpretado por los nativos al asociarlo con conceptos y deidades tutelares de los Andes. Se tomó y potenció su atributo real y de poder, asociado a la nobleza indígena, y se convirtió en símbolo protector y propiciador de la fertilidad. Por otra parte, no cabe duda la importancia de las aves en la cosmovisión andina porque según las creencias tradicionales, estas representan a los *apus* y *wamanis*, espíritus tutelares de los cerros que ordenan y animan el mundo, y, por tanto, toman la forma del *aqchi* (águila), el *kuntur* (cóndor) o el *killinchi* (cernícalo). Recordemos que en los cajones sanmarcos de Ayacucho se representa en la cima de todo al cóndor o *apu wamani*.

Así mismo, según las creencias de los pastores altoandinos:

...las aves están íntimamente relacionadas con las llamas, representando el alma de los camélidos domésticos. Este hecho hace que las aves sean consideradas como favorecedoras de la fertilidad del ganado, por lo que en las ceremonias donde los pastores le piden a sus divinidades que los rebaños aumenten, se suele hacer ofrendas consistentes en pájaros embalsamados. Por eso, a las llamas se les suele nombrar con denominaciones de aves, tales como suri (avestruz), kiyu (perdiz), parina (flamenco) o wallata (ganso). (Rodríguez s.f.: 8-9)

En la etapa republicana proliferan las figuras de banderas y escudos nacionales. El gusto por la decoración se mantiene pero se va simplificando. Ya entrado el siglo XX se continúa representando los símbolos patrios en versión oficial y popular (re-creado), los pastores, los camélidos, las tarukas, las águilas bicéfalas, la flora local, además se observan cóndores, estrellas, soles, sirenas, papagayos, felinos, mariposas, picaflones, buques de guerra y diseños geométricos textiles. En algunos casos se agregan inscripciones con el año de elaboración, la denominación del motivo central y las iniciales del nombre del dueño.

Entre estas imágenes debemos indicar que se encuentran los elementos distintivos del propietario de las llamas que posiblemente sean heredados de sus antecesores.

En cuanto a la composición y distribución de los motivos debemos señalar que es simétrica bilateral con un elemento central en mayor tamaño por ejemplo el águila bicéfala, el león o el escudo peruano. Cabe decir, que este esquema de representación fue el establecido y habitual, pero existen excepciones con algunas piezas que no se rigen por este sistema y dan rienda suelta a su creatividad. Las variaciones de color e imágenes son una de sus principales características artísticas.

Descripción de pecheras para llama de las colecciones públicas y privadas

En esta oportunidad presentamos la descripción de algunas piezas que se conservan en un museo, en una colección privada y entre los propios pastores y que mantienen similares características formales y de construcción.

Una de las pecheras del Museo Nacional de la Cultura procede de las alturas de Huanta (Ayacucho), cuyos pobladores llamados *sallqarunas* o *chutorunas* son considerados como conocedores de las estrellas porque están más cerca al cielo y, por tanto, creen en la divinidad de los cerros (*wamanis* o *tayta urqu wamani*). Debido a que están relacionados con la crianza y protección de llamas y alpacas saben cuando va a llover porque sus animales les anuncian de inmediato. En ese sentido, encontramos en esta pieza una iconografía que refleja ese modo de ver el mundo.



Pechera para llama. Tela industrial con diseños de líneas entrecruzadas, tocuyo y costalillo cosido y bordado; tejido tubular de fibra de camélido. Huancavelica. 1974. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – “Ministerio de Cultura” Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.



Se representa la clásica águila bicéfala en la parte central con una estrella de ocho puntas sobre su cola, rodeada por ramas con hojas, al parecer de laurel (dispuesta como en el escudo nacional), flanqueada por estrellas de cuatro y cinco puntas y en la parte superior una estrella de ocho puntas conteniendo un sol figurado, a cada lado. Lleva una inscripción: “AÑO 1974/ EL AGELA”. El espacio se cubre por un bordado punto relleno con lana sintética de colores sobre una tela industrial azul con estampado de líneas negras, borde cosido con tela tocuyo y de costalillo, y el forro de la parte posterior presenta retazos de tela tocuyo cosidos a mano. Lleva flecos rojos de lana y en cada extremo dos tiras en tejido trenzado tubular simple y complejo de fibra de camélido formando diseños de zigzag alternos, blanco y marrón (claro y oscuro). Los colores y los diseños bordados de esta pechera expresan un contenido simbólico asociado al conocimiento del espacio sideral y las estrellas que tienen los pobladores altoandinos que la confeccionaron. Muchas de estas pecheras también estarían relacionadas con elementos de protección durante los largos viajes realizados como cuando se representan determinadas plantas o animales asociados a esta idea. De ahí que otros objetos que forman parte de estos desplazamientos por las montañas lleven representando el águila bicéfala, es el caso de los baúles o petacas de cuero.

Otras dos pecheras del Museo Nacional de la Cultura Peruana representan el escudo nacional. En una de ellas el emblema heráldico aparece sobre un fondo blanquiroyo en clara alusión a la bandera peruana y en la otra se coloca sobre un fondo rojo pero rodeado de la rama de laurel, ubicándose por encima del escudo la corona cívica humanizada que más bien recuerda al sol humanizado y una inscripción: “AÑO 1965”; y por soportes, flanqueados a cada lado, lleva tres banderas peruanas. La primera pieza está confeccionada de tejido llano y tela tocuyo cosido y bordado; los cordones trenzados en forma tubular son de fibra de camélido; se añade una campanita de bronce, flecos rojos en el borde y borlas y pompones. Este ejemplar procede de Espinar, Cusco, y está datada de la segunda mitad del siglo XX. La segunda pechera está elaborada con tela tocuyo cosido y bordado; tejido tubular de fibra de camélido en los cordones; borde ribeteado con tela blanca y con flecos rojos de lana. Esta pieza proviene de Huanta, Ayacucho, y es de 1965.

El artista Pedro González Paucar tiene en su colección una hermosa pechera de Huancavelica de la década 1950. Nos cuenta que la adquirió en 1983 de un arriero de llamas que se dirigía a la comunidad de Pallpapampa, en las alturas de Huancavelica, para intercambiar productos. Añade: “Pallpapampa era y es una comunidad de tejedores en fibra de alpaca y algodón - comunidad perteneciente a la Asociación de Artesanos “Kamaq Maki”, en la cual yo era responsable del área

cultural y del control de calidad de los productos-, expertos en realizar telas de alta finura. El arriero llevaba maíz y algo de alfarería, para intercambiar con tejidos y charqui. Nos encontramos en Ayhuicha, el tinku de dos vías de herradura, creo que pertenece a la comunidad de Huancalpi, de allí en adelante es cuesta arriba para llegar a Pallpapampa donde aproveché para convencerle que me venda la pechera de su llama líder.”

Según la información proporcionada por Pedro González, la pechera en mención mide 54 x 53 cm. Está elaborada en tela Castilla - la misma que sirve para confeccionar las polleras de las campesinas - de color azul, cosido a un tejido grueso de yute para darle resistencia. Presenta un bordado con hilos de fibra de alpaca de diversos colores, excepto el color blanco que es de lana de oveja. Los motivos iconográficos que se plasman bajo una composición simétrica representan, en el centro, la figura de un águila bicéfala y a cada lado un león rampante, de clara influencia virreinal. En ambos lados se ubica la figura de un poblador rural en actitud de cazar un venado o taruka, vestido con *lapichuku* y pantalón corto a la usanza virreinal, indumentaria de Huancavelica conservada hasta la década del 70. Lo interesante es que, al lado de este venado, se representa con pocas puntadas una llama estilizada. También en ambos lados está bordada una flor grande que recuerda la figura del sol. El borde de la pechera tiene un ribete de tela de algodón de la que cuelgan flecos de hilos rojos.

Observando una serie de imágenes que nos proporciona internet hemos detectado que en el Centro Poblado de Mollocco, distrito y provincia de Antabamba, región Apurímac, los pastores poseen pecheras con la representación del cóndor, en clara alusión al *Yawar Fiesta*, tan característica de esta zona. Otra pechera fechada del 2006 y sin procedencia conocida presenta como representación central y de gran tamaño un águila con las alas desplegadas de color negro, bordado, rodeado de flores y ramas con hojas sobre un fondo rojo. En cambio, en otra pechera confeccionada y bordada al estilo ayacuchano se representa el escudo nacional en el centro, rodeado por diferentes elementos de la fauna y flora altoandina, incluyéndose a la propia llama carguera con su bandera sobre el lomo y su cencerro, en actitud de pastar en la montaña; así como también se plasma al pastor, el zorro, el cóndor sobre la cima de la montaña, cabezas de felino o zorro, y posiblemente parihuanas o flamencos. En esta pieza dominan los colores brillantes o fosforescentes.

Por otro lado, existen pecheras enteramente tejidas con motivos de rombos concéntricos y rombos concatenados, y bordados de flores de ocho pétalos o estrellas. Tienen como rasgo común la predominancia del rojo en el bordado, los flecos, las borlas y los pompones.

Las pecheras de los comuneros de Occollo, Azabrán y Minascorral de la región Ayacucho tienen diferentes motivos bordados, por ejemplo, la mariposa rodeada de flores, el escudo nacional en solitario, una escena probablemente del *qichwariy* en la que se observa el paisaje de la Puna con camélidos pastando, el cóndor y otra ave en la cima de una montaña, escena de toreo, felinos semejantes a tigres, escena de un jinete a caballo seguido por un animal y al centro un macetero del que surgen tres flores de cinco y cuatro pétalos. En estas piezas también dominan los colores brillantes o fosforescentes producidos por el uso de lanas sintéticas.

Conclusiones: Del simbolismo andino en la pechera

La significación e interpretación de los motivos representados en las pecheras nos indican claramente que son símbolos de protección, fertilidad, prosperidad, poder y distinción en estrecha relación a la cosmovisión andina. En tal sentido, existe una constante representación del *apu* a través de la figura del águila bicéfala que encarna todos esos símbolos. Seguramente, los elementos del lenguaje estético-plástico (composición, color, forma, textura, etc.) refuerzan la concepción cosmogónica. Incluso, podemos señalar que se evidencia en muchos casos la presencia de los tres niveles del mundo: *hanan pacha*, *kay pacha* y *uku pacha* (arriba-cielo, tierra, abajo-inframundo: águilas, humanos y sirenas).

La presencia frecuente de los símbolos patrios no es exclusiva de la pechera, sino también se popularizaron en otras expresiones del arte popular tradicional tales como cruces de techo, fajas o *chumpis*, cerámica de Quinua, *tupus* y prendedores, todos ellos objetos de protección personal y doméstica. De esta manera, por el principio de disyunción desarrollada por George Kubler²⁴, se explica que las formas de estos símbolos patrios se reformularon y reinterpretaron en el imaginario andino y asumieron un contenido nuevo vinculado a la función protectora contra los malos espíritus, las enfermedades o los diferentes peligros. Además, los colores blanco y rojo están relacionados a lo sagrado -ya que la llama blanca está más cerca al mundo de las deidades- y a la fertilidad a través de la ofrenda de la sangre de las llamas a las deidades o espíritus tutelares que residen en los cerros.

²⁴El principio de disyunción aplicado al estudio del arte occidental había sido propuesto inicialmente por Erwin Panofsky y posteriormente fue retomado por su discípulo George Kubler para referirse a la separación entre forma y contenido, es decir, con el transcurso del tiempo y/o de una cultura a otra las formas anteriores adquieren nuevos contenidos o viceversa.

Precisamente, la predominancia del color rojo en las pecheras alude también a esa sacralidad y fertilidad. Incluso, el rojo de los *wayruros* o las cintas colocadas en las muñecas de los bebés expresan protección y suerte.

Por otro lado, la pechera es una prenda alegórica y distintiva, como lo son las cintas del *cintachiy* y las marcas del *señalachiy*, que indican a qué familia pertenece el rebaño y la propia llama *delantero* y el pastor que hace el *qichwariy*. De este modo, se podría decir, que como escudo heráldico, indica su procedencia, su pertenencia a determinada comunidad y familia nuclear.



Pechera para llama. Tela industrial y tocuyo cosido y bordado; tejido tubular de fibra de camélido. Huanta, Ayacucho. 1965. Foto: Archivo Museo Nacional de la Cultura Peruana – "Ministerio de Cultura" Lima, Perú.



A close-up photograph of a person's hand holding a bundle of light-colored, fibrous material, likely natural fibers. The fibers are thin and appear to be part of a larger woven or knitted structure. The background is dark and textured. The text "3. ANTIGÜEDAD DE LAS FIBRAS VEGETALES" is overlaid in white, bold, sans-serif font in the center-right of the image.

3. ANTIGÜEDAD DE LAS FIBRAS VEGETALES

EL ARTE DEL TEJIDO EN FIBRA VEGETAL: LA CESTERÍA DE SANTA ROSA DE CHONTAY ²⁵

La cestería en el Perú data de tiempos precolombinos y es en la actualidad una actividad bastante extendida a lo largo de la costa peruana.

El presente artículo presenta un amplio panorama, de la producción de tejidos en fibra vegetal, en Santa Rosa de Chontay. La elaboración de cestas en ese lugar, está estrechamente relacionada a la producción de canastas de uso doméstico, tradicionales esteras y las ancestrales trampas para recolectar camarones.

El río Lurín juega un papel importante en la geografía de Santa Rosa de Chontay, en las actividades realizadas por sus habitantes y en su producción artesanal. En los márgenes del río crecen el carrizo y la caña brava, materias primas que los hábiles pobladores han sabido aprovechar, con gran ingenio, en la elaboración de cestas para diversos usos.



Costurero. Tejido de fibra vegetal. Andrés Changanaquí Escate. Santa Rosa de Chontay-Huarocharí, Lima. 1997. Foto: Sirley Ríos Acuña.

Una de las manifestaciones plásticas más antiguas en el mundo es el tejido en fibra vegetal llamado comúnmente cestería, cuyas antiguas evidencias concretas no se han encontrado en la cantidad como debieron de haber existido por el tipo de material orgánico perecible en el tiempo. Se han hallado algunos vestigios que señalan a la cestería haber precedido y gestado la invención de la cerámica. De su antigüedad dan cuenta el folclore y los mitos de creación de muchas partes del mundo.

Bajo el término cestería se encuentran no sólo cestos sino distintos tipos de artículos tejidos y confeccionados con fibra vegetal, clasificados por la constitución del material en duros y blandos. Algunos estudiosos han considerado estos artículos dentro de la especialidad de la tejeduría por la técnica de su confección y se oponen a usar el término cestería.

Esta producción se encuentra asociada desde tiempos remotos a la tarea de recolección, cacería, pesca y agricultura.

²⁵Publicado en la revista *Artesanías de América*, (59-60), Cuenca, 2005, pp. 151-172.

La cestería en el Perú data de épocas prehispánicas y está difundida a lo largo de la costa. La tradición cestería de las riberas del río Lurín también es ancestral.

El presente artículo es el resultado de un trabajo de campo en la zona de Santa Rosa de Chontay y gira en torno a los testimonios de los propios artesanos²⁶. En esta oportunidad, se presenta un panorama general de la producción de tejidos en fibra vegetal, siendo destacadas las canastas domésticas que reciben diferentes denominaciones relacionadas a su uso: platanera, guanera y papera. Así mismo, se encuentran las características esteras que se emplean para los techos y la construcción de las viviendas en las zonas rurales de la costa y en las zonas urbano-marginales de las grandes ciudades. Del conjunto sobresalen las ancestrales trampas para camarones que en época de lluvias son elaboradas en cantidad. Es interesante comprobar que estas últimas se mantienen en uso por los pobladores contemporáneos, lo que amerita su revaloración.

Santa Rosa de Chontay

La comunidad campesina de Santa Rosa de Chontay, reconocida oficialmente en 1990, está ubicada en el distrito de Antioquía, provincia de Huarochirí, región de Lima. La mayor población se asienta a orillas del río Lurín en el km. 37.5 de la carretera rumbo a la mencionada provincia. Forma parte de una de las cinco comunidades campesinas del distrito de Antioquía.

De la época prehispánica queda como evidencia el camino inca o *kapaq ñan* que aún puede transitarse entre los cerros vecinos. Este camino unía Pachacámac con el Santuario de Pariacaca, Xauxa y el Cusco. A este camino se suman las zonas arqueológicas de Lindero y Chontay y los enigmáticos petroglifos. Actualmente, la comunidad ocupa el mismo lugar donde estuvo ubicado un *tambo* antiguo.

El pueblo colonial data más o menos de 1630, que fue creado junto a otros poblados antiguos de la zona: Cochahuayco y Sisicaya. De esa época colonial queda la, hoy reconstruida, iglesia que aún conserva su campana fechada en 1794.

Durante la república comenzó a poblarse nuevamente, con pocas familias de migrantes y algunos peones de la casa hacienda. Hoy sus descendientes están dedicados a la agricultura y a la cestería.

²⁶Cabe señalar que en mayo del 2003 se realizó en el Museo Nacional de la Cultura Peruana la exposición "Cestería de Santa Rosa de Chontay", bajo la curaduría de la autora del artículo, en donde se presentó de manera didáctica los resultados de la investigación, contando con el apoyo de la Doctora Natividad Vásquez Pérez, quien nos contactó con los artesanos.

En la actualidad se compone de aproximadamente 30% de habitantes oriundas del lugar y un 70% de migrantes de otras provincias del Perú.

En cuanto a las autoridades que tienen injerencia en la comunidad pueden mencionarse a la junta directiva comunal compuesto por los propios comuneros, un teniente gobernador que es la autoridad política y el agente municipal que es el representante del alcalde del distrito.

Las fechas importantes de celebración son en primer lugar, la fiesta patronal de Santa Rosa de Chontay durante los días 29, 30 y 31 de agosto; en segundo lugar, la fiesta patronal, menos pomposa, es en honor a San Martín de Porres realizado en noviembre; luego sigue la fiesta de carnavales con la característica *yunza* entre febrero y marzo; finalmente, la fecha del 20 de julio que es el Aniversario de reconocimiento oficial de la comunidad.

La comida tradicional de la zona, que está pasando al olvido, es la *sopa seca* a la cual los antiguos pobladores denominaban *mancha pecho*. Este potaje consta de tallarines, carapulcra con pollo, gallina y chancho. Debido a la existencia de camarones en el río Lurín se acostumbra a preparar *chupe*, ceviche, chicharrón y otros platos en base a ese marisco.

La zona cuenta con sol todo el año y sembríos que cubren todos los rincones de la quebrada, sustituyendo las antiguas plantaciones de coca, hoy desaparecidas. A lo largo de la ruta, se observa la hermosa campiña cubierta de árboles frutales (manzanas, membrillos, pacaes y paltas) y cultivos de pan llevar.

En ambos márgenes del río emerge como flora natural, el carrizo y la caña brava, especies que los pobladores han sabido aprovechar, con mucho ingenio, en la elaboración de canastas para diversos usos. Entre las piezas más características figuran las canastas para criar y atrapar camarones durante la crecida del río.

La actividad artesanal de la cestería en Santa Rosa de Chontay

Debido al clima cálido la presencia de caña en las riberas del río Lurín es abundante, motivo por el cual los pobladores estables han optado por dedicarse eventualmente a la cestería y, principalmente, a la elaboración de esteras.

Es una actividad de subsistencia que de algún modo ayuda a la precaria economía de los artesanos, quienes a la vez se dedican a otras actividades como la agricultura y la albañilería. Algunos han abandonado sus parcelas por el alto costo que significa mantenerlos.



La cestería es un oficio de larga data en los andes centrales. Sin embargo parece haberse perdido en la memoria del lugar, pues los actuales pobladores indican que se había iniciado hace unos 40 o 50 años; a excepción de la familia Marchán que manifiesta que entonces la tradición cestería ya era conocida.

Aprendizaje

La mayoría de artesanos aprendieron desde niños el oficio mediante la observación y participación en alguna etapa del proceso de elaboración de las canastas y esteras.

La enseñanza de la cestería en Chontay se da de dos formas:

- 1° Entre no familiares, y
- 2° Entre familiares: de padres a hijos y viceversa o de hermanos a hermanos, abuelos a nietos, tíos a sobrinos.

Materia prima

Se emplean la caña brava y la caña hueca o carrizo. Ocasionalmente la sacuara y el carricillo.

La caña brava (*Arundo Donax*, familia: *Gramineae*) crece de forma silvestre en la ribera del río. Llega a tener una altura máxima entre 9 a 10 metros la más gruesa. Esta caña demora en madurar de uno a un año y medio, tiempo propicio para ser empleado. Se dice que mientras más madura está se garantiza una mayor duración de los objetos elaborados. Se caracteriza por ser la más dura y de mayor grosor o diámetro que el carrizo. Debido a que tiene una mayor carnosidad y resistencia requiere pasar por unos procesos previos de flexibilización. Por su dureza se la emplea generalmente para hacer canastas. También las más grandes pueden ser vendidas como “parantes” (varas de caña) y ser usados para el techo de las casas rústicas.

Esta caña tiene una flor a la cual llaman “sacuara”, que crece en la parte superior de la caña madre y que está conformada por un tallo delgado con unas espigas de color entre marrón y crema. De su tallo se hacen cestos pequeños y caseros. Al respecto se menciona:

*...por su diámetro angosto y su altura pequeña su utilización es más bien case-
ra, los artesanos la utilizan para confeccionar cestos y guardar sus verduras o
hacer secar los quesos, por lo dificultoso y su fragilidad, no es material preferido
por los artesanos para hacer canastas para la venta. (Soto y Miasta 1987: 35)*

Hoy la comercializan para convertirlos en adornos o “plumillas” de colores.

La caña hueca o carrizo (*Phragmites australis* - *P. Communis*) también crece de forma natural alrededor del río. Madura a los 6 u 8 meses. Crece hasta 2 metros de altura y su tallo es más flexible y delgado en grosor respecto de la caña brava. Se caracteriza por su “...color verde intenso en su estado inicial y amarillo al secarse; tallo de forma redonda: su forma es rígida y resistente, posee nudos equidistantes que aumentan a medida que alcanzan un nuevo ciclo de crecimiento.” (Ugarte-Quiroz 1996: 20). Se emplea por lo general para elaborar las trampas para coger camarones y esteras, excepcionalmente para las canastas domésticas.

Proceso de elaboración

Son dos momentos por los que atraviesa la producción cestería cada cual con sus respectivas fases.

Sobre la materia prima:

1. Selección
2. Corte de caña
3. Pelado
4. Partido de caña (en varillas)

Sobre el objeto:

1. Selección de varillas de caña
2. Disposición de las varillas
3. Tejido (de la base, cuerpo, borde y asas)

Principales objetos de cestería

1. La canasta camaronera o trampa

Según Soto y Miasta (1987) estas canastas se conocían en la época prehispanica con la denominación quechua *isanka*, que quiere decir canasta grande. Su uso es ancestral y existe un cerámico escultórico Chimú que representa a un camaronero con su implemento de trabajo.

*Trampa para camarones y canastas domésticas de los tipos platanera, guanera y papera. Tejido de fibra vegetal.
Marcos Chumpitáz Hidalgo. Santa Rosa de Chontay-Huachirí, Lima. 2003.
Foto: Sirley Ríos Acuña.*

Estas canastas tienen forma cónica. Las urdimbres o varas largas se elaboran con carrizos delgados, que oscilan entre 2 a 2.20 metros, dispuestos y amarrados alrededor de un arco de tronco delgado (molle, sauce, huarango o casuarina) que pueda doblarse. La dimensión del arco determina y condiciona los diferentes tamaños de las trampas. Luego, se realiza el entramado con doble alambre o totora de manera que la canasta se va angostando hasta terminar en una punta o cola que mantiene parte de las hojas. Finalmente se recorta la puerta y se le da determinada forma a la cola cuyo diseño identificará a cada artesano.

Solo se emplea el machete o cuchillo, a veces la tijera de podar y si se teje con alambre se requiere de un clavo o desarmador para ajustar. Incluso como complemento pueden usarse guantes o medias para protegerse las manos y una frazada vieja o costal para mantener caliente los carrizos o dar forma redondeada a la trampa.

El proceso y técnica de elaboración es la siguiente:

- 1°** Se busca la madera apropiada para el arco y se dobla formando un arco o aro.
- 2°** Se seleccionan y cortan las cañas más delgadas entre 80 a 140 unidades con una altura promedio de 2 metros y el más chico de 1.50 o 160 cm. Otras canastas camaroneras pueden tener de 120 a 150 cañas dependiendo de la dimensión del arco. Las cañas tienen que estar maduras.
- 3°** Se pelan las cañas con el cuchillo para que el camarón no tenga de donde agarrarse y escapar.
- 4°** Se calientan las puntas de la parte más gruesa de la caña por unos 3 a 4 minutos, con el fin de ablandarlas. Se sabe que están en su punto cuando cambian de color a un tono medio blanco y comienza a hervir por dentro porque el carrizo tiene agua en su interior. En ese instante, se cubren las cañas con una frazada vieja o un costal de tela para que se mantenga el calor porque si se secan ya no se doblan por el contrario se quiebran. Se hace fuego con bastante paja y se van “quemando” (calentando) en grupos de 30 a 40 cañas dándoles vuelta de rato en rato. Para ello se usan guantes o medias. A este proceso de calentar las cañas se le conoce con el nombre de “quibir” tal como lo relata Marcos Chumpitáz Hidalgo, experto camaronero y cestero.





5° Se doblan y entretrejen las cañas alrededor del arco. A veces, para facilitar el doblado, las partes a ser dobladas se golpean levemente con una piedra o un mazo de madera. Conforme se van tejiendo o “amarrando” las cañas alrededor del arco, se sacan una por una de su envoltorio.

6° Se inicia el tejido de las cañas con alambre o totora. La técnica empleada es el enrollado o enlazado como lo llaman algunos. Se lee al respecto: *“El enrollado emplea un armazón de varillas la que funge como urdimbres y una tira flexible que hace de trama se enrolla una vez alrededor de cada elemento de la urdimbre formando una serie continua.”* (Soto y Miasta 1987: 6). El enrollado se realiza con dos tiras de totora o alambre que va de manera continua de abajo hacia arriba en espiral. Los cesteros locales denominan a esta técnica “torcido”, “enmallado” y “amarrado”.

La canasta se teje de la siguiente forma: en la primera vuelta se cogen las cañas de uno en uno o lo que viene a ser 1 x 1; en la segunda vuelta, va de 2 x 2, en la tercera vuelta de 3 x 3, así sucesivamente en forma creciente hasta llegar a ser de 5 x 5 o 7 x 7. Cuando se van tejiendo las últimas vueltas, se introduce dentro de la canasta una especie de “molde” que es una frazada vieja o un costal lleno de paja; a veces se usa una pelota. Al culminar en la cola se da una serie de vueltas para ajustar y asegurar el tejido.

La totora, según José Chilón, es más resistente porque al humedecerse se endurece, contrae y sujeta más fuerte las cañas; en cambio, el alambre tiende a cortar y maltratar las cañas. La cantidad de totora que se usa para una trampa es de más o menos 100 tiras.

Como se mencionó, los carrizos se tejen con dos tipos de materiales:

a. El de uso común y actual es el alambre de construcción de 6 pulgadas que en una canasta camaronera puede usarse entre 12 a 15 brazadas.

b. La totora es una fibra vegetal que crece en los humedales. Esta se empleó con frecuencia en tiempos anteriores aunque hay algunos artesanos como José Chilón Huangal que aún mantiene la forma tradicional de construir una trampa, conocimiento heredado de su suegro y legendario cestero, Saturnino Marchán, ya fallecido.

7° El acabado final se realiza cortando las puntas sobrantes de las cañas ubicadas alrededor del arco de madera; hacer mediante el recortado la puerta o entrada

de la canasta y, sobre todo, los artesanos se esmeran en presentar con un diseño singular la cola que, según Marcos Chumpitáz, señala la autoría de los artesanos o familia, semejante a una marca de propiedad para que cuando se deje la trampa en el río se le pueda identificar rápidamente. En ese sentido pueden ser redondeadas, triangulares o chatas. La cola mide un aproximado de 30 cm. de alto y conserva en algunos casos un poco de sus hojas. La parte de la cola es la más importante porque le da peso, estabilidad y ayuda a profundizar la canasta en las aguas del río. Cabe señalar, que la trampa se divide en tres secciones: arco, cuerpo de cañas y cola.

El tiempo de elaboración de una trampa de 2 metros es un día para un novato y si es un diestro en la materia entre 40 minutos o 1 hora. Su uso es básicamente local porque son solo utilizadas para capturar camarones en los ríos. Todas las familias más antiguas y netas de Chontay tienen ese conocimiento y por ello saben elaborar las trampas. Solo es comercializado en las zonas aledañas al río Lurín. Algunos pobladores al sumergirlo al río le colocan alrededor mallas de pescar o cámaras viejas de auto con el fin de protegerlo. Asimismo, para que la canasta tenga firmeza se le ata con un cable grueso a una roca grande de tal manera que sea difícil de moverlo. La boca va dirigida contra la corriente de agua.

Entre noviembre y diciembre, con la venida de las aguas del río, los pobladores ubican sus trampas para cazar camarones. Las trampas se ubican en lugares estratégicos que los pescadores conocen. Estas áreas tienen que tener una buena caída de agua sin muchas piedras. Los sitios donde es seguro que queden atrapados los camarones se conocen localmente con la denominación de “botaderos”. Cada pescador tiene su botadero. El año 2002, los pobladores refieren que fue una buena época por la abundancia de camarones ya que cada pescador y los más expertos llegaron a capturar más de 100 kilos.

Con la técnica de hacer “secas” se podía también capturar camarones. La “seca” es secar una parte del río haciendo un surco para desviar su cauce. De esta forma, salen a la superficie los camarones. Entre junio y julio aumentan los camarones y para esa ocasión también son capturados buceando y haciendo “secas”.

El costo de una de estas canastas depende de la cantidad de alambre que se haya usado, del tamaño y del acabado que se le de. La duración de una trampa depende de cuán cargado esté el río, y también de la suerte, porque un huayco puede llevársela. Si se sabe cuidar puede durar entre 3 a 4 meses.

En la mayoría de casos son los hombres quienes se encargan de elaborar por completo las trampas. Si las mujeres intervienen en el proceso de elaboración no hacen la etapa

más complicada y que requiere mayor fuerza como el doblado de la madera que será el arco, el “quemado” y doblado de las cañas, pero sí pueden encargarse del tejido.

2. El criadero para camarones

Es una canasta alargada que sirve para almacenar y mantener vivos los camarones que se van capturando. Mide entre 70 u 80 cm. de alto y la boca tiene un diámetro de 25 cm. Algunos le colocan una tapa de la misma caña o se cubre con una red de pescar. En su fabricación se demoran entre 2 a 3 horas.

Anteriormente, cuando se hacía la veda de camarones se elaboraban criaderos de 3 o 4 metros de largo, los cuales podían contener de 100 a 200 kilos. Según el tamaño, se venden entre cinco o cuatro soles.

3. Canastas domésticas

Estas piezas son de uso común en la población rural y también resultan útiles en las ciudades. La caña brava es la más apropiada para la elaboración de las canastas, a veces también el carrizo y la sacuara.

Las herramientas en la mayoría de casos son producto de la invención de los propios artesanos que se ajustan a las necesidades del momento. El “raspador” o “despulpador” se emplea para raspar el “corazón” de las tiras de caña. Consiste en un tronco de sauce o de cualquier tronco viejo en cuya parte superior se ubica una hoz de chapodar y un fierro de media pulgada de grosor y de 30 a 40 cms. de largo, los cuales están asegurados a la madera con clavos. El tronco se hunde en la tierra unos 40 a 60 cms. Este instrumento ya se conocía por la zona hace unos cuarenta años atrás.

El “quebrador” es un tronco que tiene clavado, en uno de sus lados, un trozo delgado de madera en forma de arco. Este permite flexibilizar las tiras de caña. Algunos “quebradores” van incorporados en los “raspadores”.

Los aros de sauce o caña de distintos diámetros son para dar forma y tamaño a las canastas.

Los “bajadores” de sauce, huarango u otra madera sirven para ajustar el tejido de la canasta. Tienen una forma cilíndrica con un extremo cortado en bisel.

Los palos rústicos son instrumentos de caña para calcular el diámetro del fondo y medir la altura de la canasta.

El “trozador” de metal en forma de T y en cruz se usa para partir o rajar en tiras la caña. Este instrumento es de varios tamaños según el grosor de las cañas y se manda a preparar en las cerrajerías. Una de sus medidas es 25 x 20 cm.

En reemplazo de la T también se acostumbra emplear los “rajadores” de madera que son útiles para partir o rajar la caña en 3 o 4 tiras. Asimismo, es útil una rodaja de tronco de sauce o una laja de piedra aplanada sobre la cual se inicia el tejido de la base de la canasta.

El proceso y técnica de elaboración es el siguiente:

- 1° Se seleccionan y cortan las cañas.
- 2° Provisto de un cuchillo o machete se inicia el “pelado” de las cañas de arriba hacia abajo. Este proceso es el corte y retiro de los brotes u hojas secas sobrantes. El artesano realiza el “pelado” sentado, colocando sobre sus muslos las cañas.
- 3° Una vez listas las cañas se comienzan a “picar”, “partir” o “rajar” en 3 o 4 tiras según el grosor que tengan.
- 4° Las tiras se pasan por el “rayador”, “raspador” o “despulpador” para limpiarlas y quitarles la pulpa o “descarnarlas”.
- 5° Se flexibilizan las tiras con el “quebrador”.
- 6° Se dejan “orear” las tiras limpias sobre un tronco viejo por espacio de uno a tres días hasta que adquieran un color blanquecino.
- 7° Se inicia la preparación del fondo o base con 16 tiras llamadas “rayos”, formando una estrella. Estas tiras se colocan sobre una rodaja de madera o piedra con la cara externa de la caña hacia afuera y separadas en 4 grupos, cada uno compuesto de 4 tiras que se intercalan colocando una caña de cabeza y la otra de punta, así sucesivamente hasta completar los 16 rayos. Las tiras más delgadas y más largas son para el fondo y el tejido.
- 8° El artesano pone el pie sobre la intersección de los rayos para sujetarlos y comenzar con el tejido del fondo, vuelta tras vuelta, hasta encontrar la dimensión apropiada.



9° Luego de culminar el fondo se levantan o “quiebran” los rayos y se colocan dentro de un arco para dar paso al tejido.

10° El tejido se realiza hasta una altura determinada, momento en el cual se mete el aro dentro de la canasta hasta retirarlo para finalizar la elaboración de la pieza.

11° El bordeado es lo más importante para que tenga forma la canasta. Se bordean la boca y las asas o las orejas. Para este acabado las tiras de caña no deben tener “ojos” porque son una especie de nudillos duros que al mismo tiempo que dificultan el rallado no son estéticamente agradables a la vista. Además, las tiras deben de remojar en agua para flexibilizarlas.

Entre los tipos de canastas destacan: *guanera*, *papera*, *platanera* y *chanchera*. También son representativas las canastas *balays* que son de distintos tamaños y sirven para transportar pescado. Las más grandes pueden llegar a contener entre 100 a 150 kilos de pescado y cuestan por unidad 200 soles. Estas miden aproximadamente 1.50 m. Siguen en orden de tamaño el *balay* tercero para 90 kilos, el *balay* cuarto para 40 kilos y el *balay* quinto para 20 a 25 kilos.

La canasta *guanera* se llama así porque antiguamente la usaban para transportar guano que luego echaban a los sembríos de papa para abonarlos. El tiempo de elaboración es mínimo mediodía desde el primer proceso. La *papera* era para contener y trasladar las semillas de la papa. Mide entre 35 a 40 cm. Se emplea entre 18 a 20 cañas. De cada caña salen 3 a 4 tiras dependiendo de la dimensión del grosor. Para ambos tipos de canastas las cañas bravas son más delgadas, al igual que para las dulceras y paneras. Incluso, para estas canastas chicas las cañas miden entre 3 a 4 m. contrario a las usadas en las piezas grandes.

La *platanera* es de factura más reciente y comercial. Se usa para contener y contar los plátanos. Esta canasta es un poco más chica que la *chanchera*. Mide 45 cm. de diámetro y 38 cm. de fondo. La boca con el alto es igual en dimensión. La *chanchera* es grande y sirve para llevar lechugas, alcachofas y otras verduras. También se utiliza para llevar pollos hasta Huancayo.

Cuentan que se hacían unas canastas llamadas *mochas* porque no tenían “orejas”, usadas por los pobladores para calcular el peso de los camarones. La cantidad que contenían eran de tres kilos. Estas canastas habían servido para contener los fideos que en años anteriores a la proliferación del plástico era cotizada por la empresa Nicolini. Saturnino Marchán era uno de los encargados de su fabricación.

El tiempo de elaboración de las canastas domésticas depende del tamaño de la pieza a realizar y de la habilidad del artesano. José Chilón comenta que se puede demorar entre 20 a 30 minutos como máximo.

Antes de que se usaran los cajones de madera y costales plásticos eran comunes las canastas grandes para transportar las verduras como las alcachofas o lechugas y para los panes.

4. Esteras

El material para la elaboración de las estereras es la caña hueca, excepcionalmente la caña brava y el carricillo.

El esterero cuenta con herramientas sencillas como el machete o el cuchillo, la hoz, el mazo de madera de molle, aliso o eucalipto de diferentes formas y el trozo de madera plana, metal o botella plástica.

El proceso y técnica de elaboración es el siguiente:

1° Se cortan las cañas y se trasladan al taller o lugar de trabajo.

2° El “pelado” se hace con una segadora.

3° Para el “chancado” se emplea un mazo de madera.

4° Se abren las cañas con un cuchillo más pequeño o con la misma segadora.

5° Las cañas abiertas se pasan por debajo de un pequeño trozo de madera, metal o botella de plástico que se presiona levemente con el pie. Se procede a jalar la caña en forma circular. Se realiza este procedimiento con el fin de despulpar la caña y separarla en tiras. Para asegurar la perfección de las tiras se realiza el cortado. Si las tiras están muy secas se remojan en las riberas del río.

6° Se da inicio al tejido colocando 14 “paradores” o cañas urdimbres partidos en 4 tiras. Enseguida, se pasa la trama hasta concluir el tejido.

Existen tipos de estereras por la forma del tejido: la hecha con la técnica del trenzado (sin pares) y la simple (en pares). El primero es más difícil de trabajar que el segundo. Cuentan que el tipo trenzado era común hasta que llegó la manera simple, idea

traída por algún artesano de Pisco. También la estera se diferencia por el tejido tupido y flojo.

Los habilidosos pueden preparar entre 20 a 25 esteras diarias. Si se labora con otros ayudantes incluso alcanzan a realizar hasta 50 diarias.

Antes se fabricaban las esteras con 25 paradores y hoy sólo usan 14. Asimismo, la medida era de 3 x 2 metros y hoy se hacen de 2.80 x 3.80 cm.

Su uso es local y urbano marginal. Para los techos y las paredes de las mismas viviendas.

La comercialización de esteras es local y se destinan a Lima para ser vendidas en los grandes locales de ferretería. El costo promedio es de cinco soles. Cuando baja la demanda puede costar cuatro soles y si sube se vende en cinco soles con cincuenta o seis soles.

Talleres

Los talleres se encuentran dentro de las viviendas de los artesanos y junto a las riberas del río. También en Santa Rosa de Chontay hay un taller común para todos los cesteros del lugar, que se ubica a la entrada del pueblo, al lado de la carretera rumbo a Huarochirí. El taller de un cesterero es un ambiente sencillo donde se ubica la materia prima y las herramientas.

Artesanos

La mayoría de los que laboran en la cestería son hombres y algunas mujeres cuya actividad artesanal es complementaria a la agricultura y otras labores de subsistencia. Debemos mencionar entre los más destacados a los siguientes: Marcos Chumpitáz Hidalgo, Diego Chumpitáz Ruíz, Jesús Chumpitáz Cusipuma, Francisco Bendezú Quispe, Felipe Mora, Jesús Angel Bendezú, José Chilón Huangal, Andrés Changanaquí Escate, Angélica Ramírez Quispe, Alejandro Valdez, Esteban Matumay Espinoza, Hilaria Quispe y Fortunata Arcos Vílchez.

Es preciso notar la presencia de la cestería a pesar del auge de los recipientes de plástico y esto se debe a su funcionalidad, estética y accesibilidad a una población extensa. Está presente desde tiempos remotos y seguirá vigente mientras no desaparezcan las materias primas y no se pierda el conocimiento técnico de elaboración. De ahí la necesidad de revalorar este tipo de artesanías.



Canasta doméstica del tipo guanera. Marcos Chumpitáz. Tejido de fibra vegetal. Santa Rosa de Chontay-Huarochirí, Lima. 2003. Foto: Sirley Ríos Acuña.





4. DEL BARRO Y FUEGO

LA CERÁMICA TRADICIONAL PERUANA ²⁷

Los ceramistas tradicionales del Perú heredaron, por una parte, la tecnología prehispánica y, por otra, nuevas técnicas incorporadas durante la Colonia.

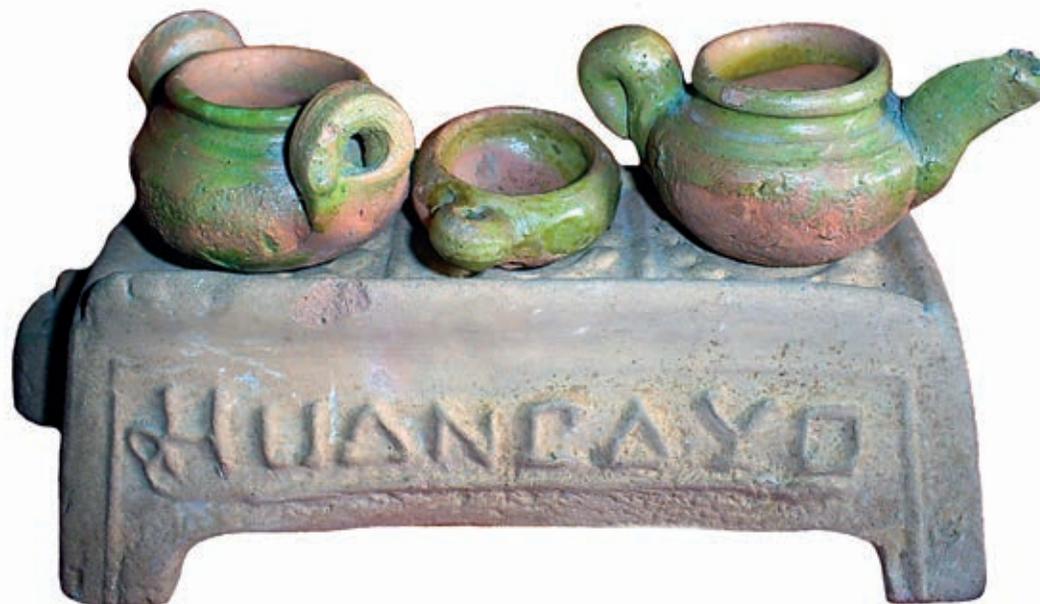
En la costa norte, en Simbilá y Chulucanas, se ponen en práctica el paleteado, el uso de labradoras y el negativo. Cajamarca era una importante región de producción, queda en la memoria la elaboración de la pallama con reminiscencias de las vasijas vidriadas del siglo XVIII.

En Ayacucho sobresale el distrito de Quinua donde se continúan elaborando las iglesias de techo. En esta región fue reconocido con un estilo propio el ceramista Leoncio Tineo Ochoa.

En Puno, específicamente en Santiago de Pupuja y Pucará, se encuentra la producción de chuas o chuwas que son platos vidriados, de los famosos "Toritos de Pucará", de las apajatas o jarras matrimoniales y de las limitatas, incalimitas o botellas ornamentales.

En Cusco, desde la Colonia, se generaron talleres artesanales de cerámica vidriada y en la primera mitad del siglo XIX se impulsó en el ámbito campesino la elaboración de objetos bruñidos sin vidriar y de color rojizo.

En la Amazonía destaca la cerámica de los Shipibo-Conibo, que se caracteriza por su decoración llamado kené y por una pasta muy fina.



Juguete: cocinita con vasijas. Cerámica moldeada y modelada; vidriado parcial. Aco, Concepción-Junín. c. 1998-2000. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

El arte de la cerámica es una actividad desarrollada desde la antigüedad por el hombre peruano que ha demostrado su habilidad y creatividad en la elaboración de formas y diseños diversos. Hoy esta tradición cultural, producto de sutiles transformaciones a lo largo del tiempo y heredada por los ceramistas populares, continúa vigente.

Del antiguo Perú encontramos objetos cerámicos de gran belleza que reflejan el entorno socio-geográfico del momento. Los arqueólogos consideran que hacia 1850 a. C. se produjo el origen de la cerámica. También algunos investigadores infieren que las formas primigenias de los recipientes de arcilla cocida se inspiraron en los mates o calabazas (*Lagenaria siceraria*) que eran empleadas como recipientes comunes en el quehacer cotidiano del período precerámico. La cerámica inicial adopta del mate decorado no solo la forma sino la técnica del esgrafiado y burilado.

La tecnología cerámica en la época prehispánica llegó a un alto grado de desarrollo y, no solo eso, desplegó una variedad de estilos e iconografías que hoy despiertan una gran admiración a nivel mundial. En la Colonia se incorporaron y fusionaron técnicas, formas y motivos iconográficos,

²⁷Publicado en la revista *Artesanías de América*, (70), Cuenca, 2010, pp. 26-51.

produciéndose un replanteamiento de contenidos temáticos y funciones. Comenzó a usarse el torno de alfarero occidental y se aplicó en los acabados el vidriado. Esta herencia tecnológica se continúa empleando en las actuales poblaciones de ceramistas.

La trayectoria histórica de este arte tiene larga data y da cuenta de épocas de florecimiento y decaimiento, mientras en algunas zonas se extingue la producción cerámica en otras florece y se expande.



Ceramista Jesús Loaiza modelando piezas. Aco?, Junín. Década del 60, siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

Las principales regiones de producción cerámica son: hacia el norte Piura y Cajamarca; al centro-sur, Ayacucho; al sur, Puno y Cusco, y en la Amazonía, la región de Ucayali.

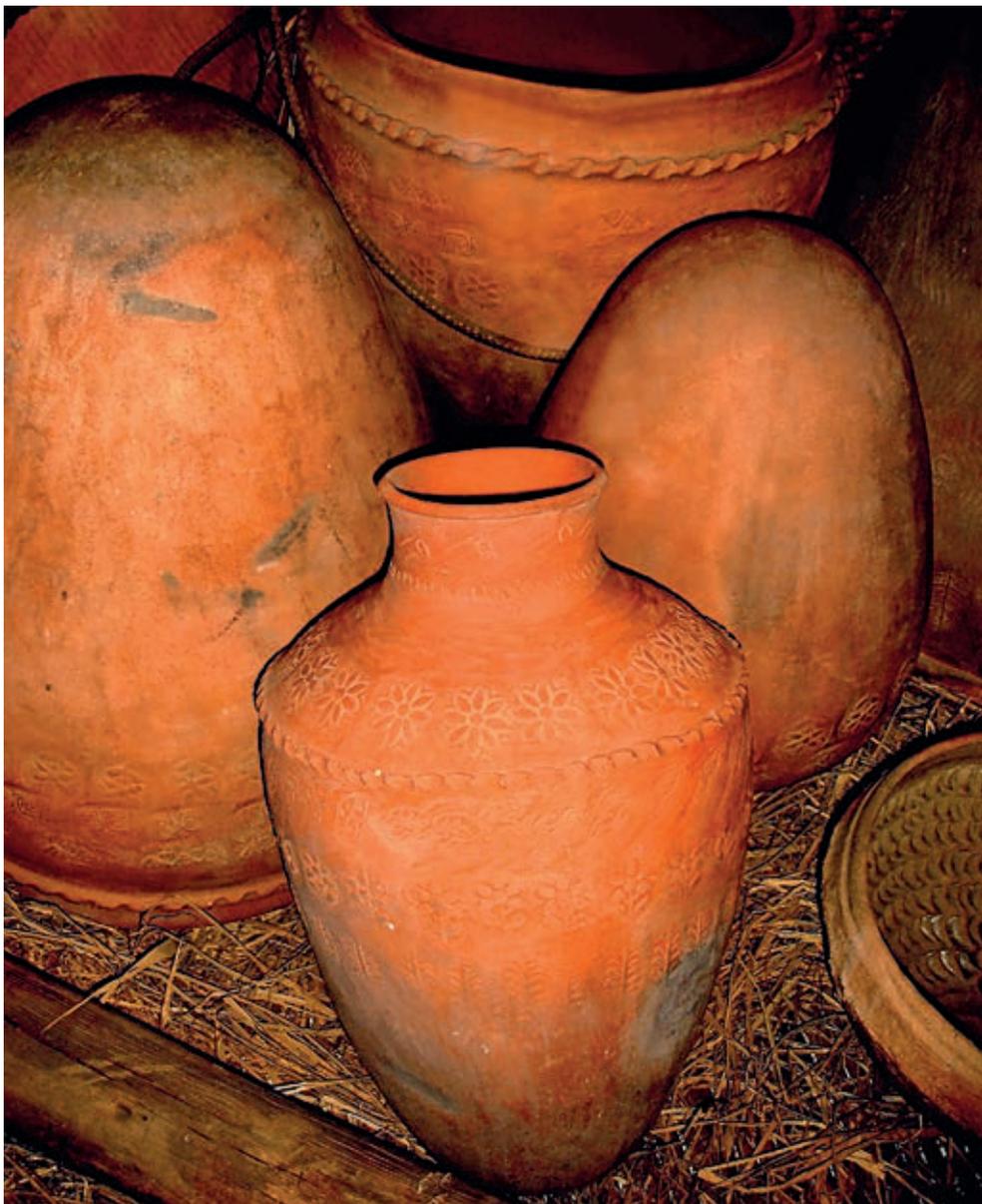
Cerámica de Piura

Con la llegada de los españoles a tierras del Perú, la costa norte resultó siendo una de las primeras zonas cuyas tradiciones artesanales se vieron afectadas, sobre todo, en la zona comprendida por la antigua cultura Chimú que en aquellos momentos formaba parte del *Tahuantinsuyo*. De ahí que sea uno de los primeros sitios donde aparece la técnica del vidriado en tono verde o melado, de forma total o parcial, cubriendo las vasijas locales y de estilo Inca. Este experimento se notó en recipientes silbadores dobles que aún mantenían su forma y función. Se originó un arte de transición. Este es el caso del llamado “caballo andino” o “caballo Chimú” que presenta una técnica propia de la costa norte e iconografía compuesta por un caballo español y un jinete con rasgos muy locales de tipo norteño. La técnica del vidriado de esta cerámica de transición enseguida quedó de lado en la costa norte y más bien fue muy desarrollada en otras partes del virreinato peruano como se verá más adelante.

En la costa norte Simbilá se constituye en uno de los centros alfareros que aún pone en práctica las técnicas ancestrales del paleteado y aplicación de sellos o labradoras para la decoración por impresión.

Se emplea la arcilla mezclada con arena para preparar la masa que luego es colocada sobre un saco de yute para amasarla con las manos y con ayuda de los pies. Una vez terminado este proceso, la arcilla es cortada en trozos de diferentes dimensiones según la pieza a elaborarse. Enseguida, se procede al paleteado con una paleta de madera y un canto rodado. La arcilla es extendida y formada a fuerza de golpes para así eliminar las burbujas de aire y asegurar que sea compacta.

Mientras se mantiene húmeda la arcilla, con la labradora de cerámica se impresiona o sella la vasija en la parte superior de su panza, en una o dos filas horizontales (Spahni 1966: 25). El uso



Recipientes de chichería. Cerámica modelada y estampada con labradora. Simbilá, Piura. Siglo XX
Colección del Museo de la Nación – “Ministerio de Cultura” Lima, Perú.
Foto: Sirley Ríos Acuña.

de labradoras data de tiempos remotos como evidencian las excavaciones arqueológicas recientes. Cajamarca y Mórrope son lugares en donde la utilización de labradoras fue frecuente. Este sello es de forma elíptica u ovalada que mide entre 9 a 10 cm. por 7 cm. y 2 cm. de espesor. En ambas caras lleva diseños incisos: una maceta, de la cual surge una flor de tres hojas adheridas al tallo y en el reverso, una flor junto a un tablero que en realidad vendría a ser un sol y la representación de una chacra (Spahni 1966: 22, 25); diseños simbólicos parecidos a los que aparecen grabados en las *illas* puneñas. De acuerdo a Villegas (2001) estos diseños variados identificarían al artesano o a la familia ceramista. Las labradoras que tienen el macetero se aplican a las vasijas. Aparte de estos sellos, las decoraciones pueden hacerse mediante incisiones geométricas (espirales, líneas y zig zag) o por impresión de monedas y huellas digitales (Villegas 2001; Spahni 1966: 25). Antes de la cocción se cubre con un engobe ocre rojo para evitar que tengan un tono blancuzco producto de la abundancia de cal.

Las vasijas comunes son: la olla con dos asas o “tetitas”, la sancochera para la sopa, la sartén o cacerola, el perol, el aguatero, el *muco*, el cántaro, el cantarito, la jarra, la cantarilla con su tapón de barro cocido, la olla de chichera, el tinajón, la tinaja y la tinajita, además de maceteros (Spahni 1966: 28-32).

En otras zonas de Piura, como en Chulucanas, también emplean la técnica del paleteado y un sello con diseño geométrico aplicado en la parte superior del cuerpo como generalmente se dispone la decoración. Así mismo, las vasijas pueden ser de color negro, logrado por un horno de reducción que consiste en mantener el oxígeno al interior y al no ser liberado penetra en las paredes de la pasta cerámica hasta ennegrecerlas. Al lado de objetos domésticos de dimensiones mayores, empleados en las famosas chicherías norteñas, se produjeron recipientes de menor dimensión como los utensilios para los condimentos caseros, las miniaturas y juguetes para niños.

Hoy la cerámica de Chulucanas es la que más se exporta por su mayor producción y vistosidad. Destacan las famosas gorditas en todas sus variantes cuya creación se debió a Gerásimo Sosa. Sin embargo, la masiva producción está generando una baja calidad artística, el empleo de materiales inadecuados y la imitación de formas de vasijas foráneas. Entre las familias tradicionales que mantienen su calidad artística sobresalen los Sosa y los Yamunaqué.

Cerámica de Cajamarca

A esta región poco conocida por su manifestación cerámica corresponde un objeto singular: la *pallama*, que es un recipiente aribaloide, reminiscencia de las vasijas de ese tipo, elaboradas con la técnica vidriada en el siglo XVIII a solicitud de la élite incaica del Cusco. Esta *pallama* producida en época contemporánea en las alturas de Cajamarca en un poblado de olleros, ubicado en Shudal, es de confección rústica y hecha con moldes bivalvos, técnica propia del norte del Perú. Presenta en el cuello un rostro humanizado que, según Stastny, estructuralmente apareció primero en las grandes vasijas Pacheco de la cultura Tiahuanaco para dejar de ser usada en el incario y nuevamente ser retomado en el siglo XVIII hasta nuestros días donde se da muy esquemáticamente (Stastny 1981: 62-63).

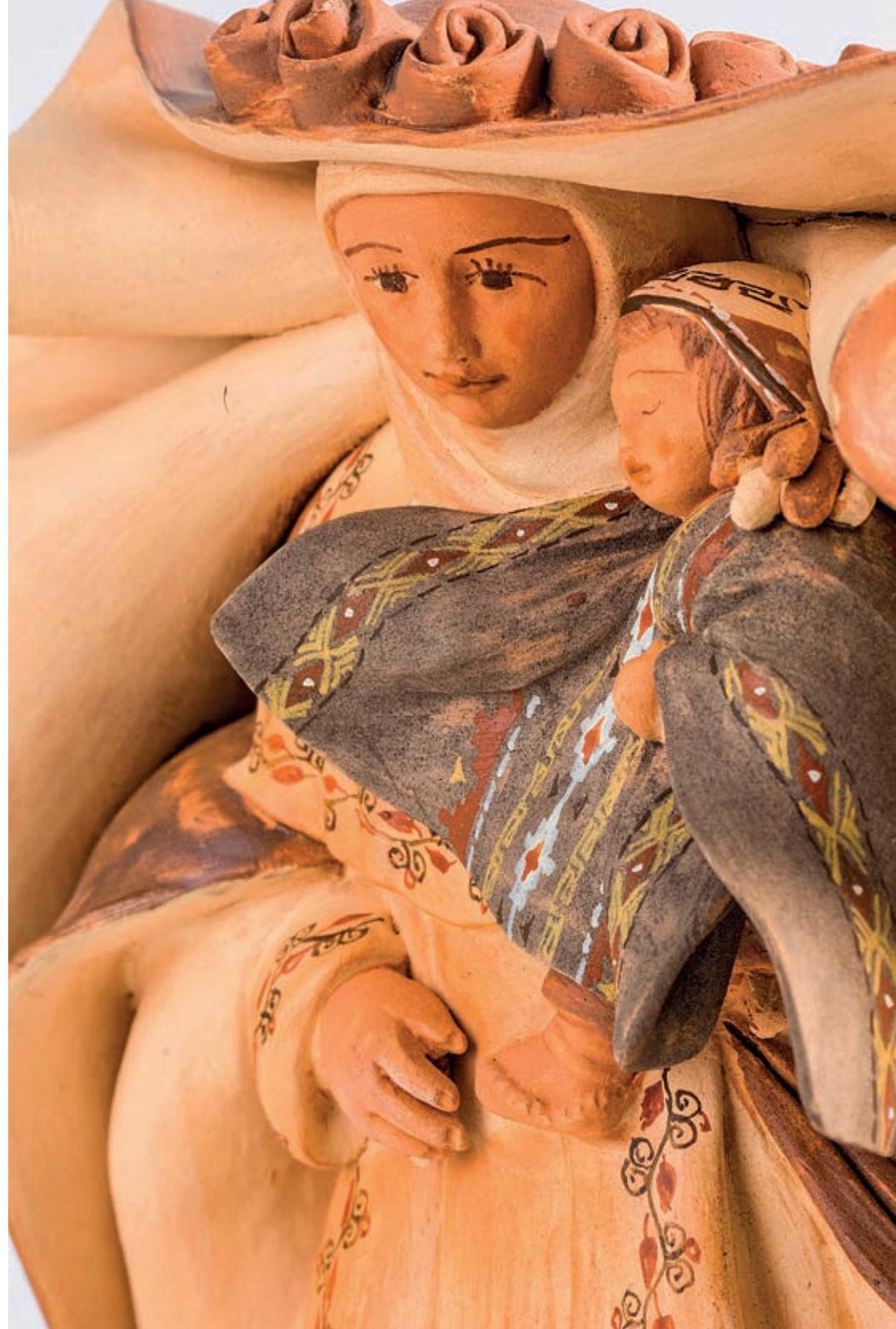
Los distritos de Matará y San Marcos cuentan con una arcilla blanca que le da un toque característico a sus jarras con asas, garrafas, ollas y fuentes, las cuales son engobadas de blanco y llevan decoración fitomorfa en tono café, pardo o rojizo y, a veces, son levemente vidriados con almártaga verde (óxido de plomo).

La alfarería de Mollepampa es importante en la producción de ollas y vajillas domésticas de larga tradición mediante el uso de la técnica del modelado y paletado sobre una horma y del moldeado con moldes bivalvos para piezas grandes. Últimamente, las mujeres han incursionado en esta labor realizando juguetes y piezas pequeñas como platos y fuentes destinados mayormente al mercado turístico. Son peculiares los jinetes a caballo, jinetes guitarristas, toros de cuerpos gruesos en forma de conopas decoradas con espigas en relieve, aves conopas, botellas con asa puente y figuras pequeñas, diversas esculturas zoomorfas, alcuzas, entre otras piezas.

Otras formas conocidas en Cajamarca son los pavos o toros sahumadores. De los objetos utilitarios resaltan los tiestos para tostar café, ollas y cántaros diversos, jarras y otros utensilios. Es singular la producción del “dibujo de techo” hecho por los tejeros para ser colocados en las cumbres al finalizar el techado de las casas y que son obsequiados por familiares o vecinos de la comunidad. Se encuentran en formas de jinetes, yuntas de bueyes, caballos y perros (Villegas 2001).

Mangallpa es un caserío del distrito de San Pablo lugar de donde proceden los artesanos golondrinos que trabajan su cerámica en otras zonas.

*Cerámica de Quinua. Detalle de la Virgen y el niño, cerámica de Quinua del artesano Richard Chávez Quispe.
Foto: © Mincetur / PROMPERÚ*





Cerámica de Ayacucho

El principal centro alfarero de Ayacucho se halla en el distrito de Quinua. Son características sus cerámicas por sus formas peculiares, decoración y colorido terroso. La alfarería era una actividad realizada exclusivamente por los varones. Con el auge del turismo y la comercialización en las últimas décadas ha sufrido transformaciones de diversa índole.

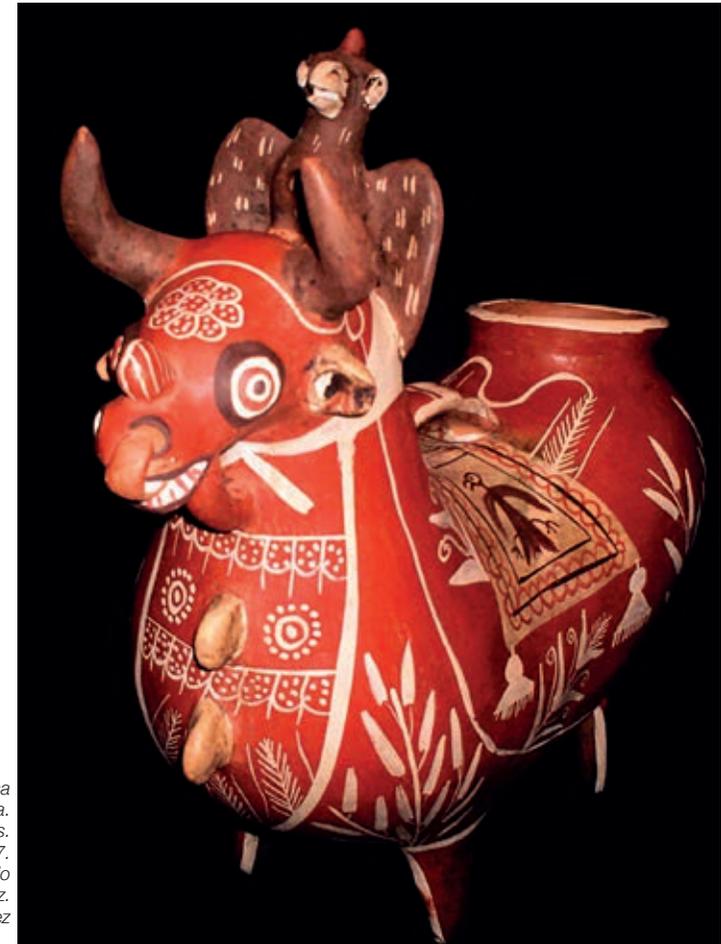
Se dice que antiguamente Quinua fue un pueblo habitado por “olleros”. Actualmente los objetos domésticos se elaboran en menor cantidad. Más bien los de función ceremonial proliferan. Según Roberto Villegas, es difícil señalar desde cuándo se comenzaron a realizar piezas con esta función ceremonial. Este autor refiere de acuerdo con la tradición oral de la zona que fue el ceramista Otcochocco el iniciador, quien tuvo como seguidores a Dionisio Lope y Faustino Sánchez, apodado “Al aire” por su fino trabajo.

Se distinguen dos tipos de cerámica: la de carácter utilitaria y la ceremonial. Entre las utilitarias se encuentran vasijas de uso doméstico como cántaros, platos, *papayas* (especie de teteras) y ollas. Dentro de las ceremoniales son evidentes las iglesias de techo, los animales *conopas* (representando venados, gallos, toros, carneros, *otorongos*, llamas, perros o loros) y los músicos. Otras piezas destinadas a una clientela no local son: *chunchos*, candelabros, crucifijos, buques, aviones, carros, corte celestial, sirenas, entre otras innovaciones.

En cuanto al proceso de elaboración, primero se obtienen las arcillas de los yacimientos de los alrededores (Tantaniyoc, Moya, Quituara y Huamanquilla). A esta arcilla se le denomina *llinco* y presenta dos variedades de color pardo. Luego, se mezclan estas arcillas con una tercera denominada *acco*. Esta mezcla es ejecutada con los pies sobre una piedra plana, siendo esta reemplazada en la actualidad por el torno manual. Una vez concluido el modelado se procede al acabado con la definición de los detalles (ojos, boca o cabello), el engobado total o parcial, el pintado de diseños y el pulido (Villegas 2001).

Para el engobe y la decoración emplean la arcilla llamada *ishma* de tono ocre rojo y pardo oscuro. Los pinceles lo constituyen plumas de aves del corral. El quemado de las piezas se realiza en hornos rústicos de adobe, empleando para la combustión la leña de chamizo (*osocco* o *chacco*), cocción que dura de dos a tres horas.

Los estilos decorativos pueden ser: blanco sobre rojo (para tinajas y figuritas), rojo y negro sobre blanco (para iglesias, tinajas y tachus) y negro y blanco sobre la pasta para los *puyñus*.



Yawar fiesta. Cerámica modelada y engobada. Mamerto Sánchez Cárdenas. Ayacucho. 2007. Colección privada: Nicario Jiménez. Foto : Archivo Nicario Jiménez

Del conjunto de obras destacan las famosas iglesias de Quinua con una variedad de tamaños, estilos y formas. Se colocan en las cumbres de las casas después de culminado el techado con fines de protección contra los malos espíritus. Esto se realiza dentro de la ceremonia de la *safacasa*. Estas iglesias van acompañadas por los animales *conopas* o alguna jarra con flores. Si se pone una *conopa* toro, según señala Villegas, es señal de que el dueño de casa posee ganado, los floreros aluden a que es agricultor y la figura de un músico si es instrumentista. Las iglesias se representan con una o más torres rematadas en rosetones, con grandes relojes y cruces y, a veces, personajes en el atrio dentro de escenas de matrimonio, bautizo o fiestas. Todas son diferentes.



Otorongo o jaguar.
Cerámica modelada
y engobada.
Mamerto Sánchez
Cárdenas. Quinua,
Ayacucho. 2004.
Foto: Víctor Blas
Urcia.

Leoncio Tineo Ochoa

Destacado ceramista Ayacuchano que compartió su arte con la agricultura y fue heredero de la técnica y el oficio de su madre María Ochoa quien elaboraba pequeños silbatos con formas de toritos, gallos y campesinos, pintados de carmín oscuro y amarillo. Amplió su mundo iconográfico sobre la base de los silbatos. Al respecto Stastny refiere:

...Tineo empezó a hacer variaciones cada vez más osadas sobre el tema del silbato. Era este 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 aún las piezas más elaboradas y de considerable tamaño creados por Tineo posteriormente, como el San Jorge (...) no dejan de tener en algún lugar oculto la boquilla del instrumento infantil. (Stastny 1981: 118).

El tema de la vida cotidiana le interesó (mujeres cargando a sus hijos, músicos de violín, corneta, guitarrista y *wagrapuku*, parejas merendando, entre otros personajes); así como una temática religiosa: iglesias, santos (San Cristóbal, San Jorge matando al dragón), cruces de la pasión, cristos nazarenos, nacimientos y la piedad. También incursionó en la temática histórica representando a Manco Cápac, Mama Oclo y su séquito, Manco Cápac recién salido del lago Titicaca, al general Sucre, etc. Presentan sus piezas el color natural de la arcilla, en ocasiones los colorea parcialmente con tonos terrosos.

Sus obras demuestran siempre un sosiego expresivo y un estilo propio. Al margen de su valor estético conversa un valor antropológico al plasmar la vida social de su entorno poblano. En la década del 50 del siglo XX se contactó con Alicia Bustamante quien lo sacó del anonimato. Sus creaciones se hallan en diferentes museos y colecciones privadas del Perú y el extranjero.

En 1994 le otorgaron el título de Gran Maestro de la Artesanía Peruana. Dos años después falleció (un 25 de febrero de 1996) en un total abandono por parte de las autoridades como ocurre con la mayoría de los genios del arte.



Oveja. Cer
modelada y engc
Mamerto Sá
Cárdenas. Q
Ayacucho.
Foto: Víctor Blas



Cerámica de Puno

Puno también es otro de los pueblos alfareros actuales de reconocido prestigio, siendo Santiago de Pupuja y Pucará dos de las zonas productoras en actividad. Desde tiempos remotos la práctica tradicional de la alfarería se ha afirmado en estos ámbitos como una labor complementaria de la agricultura y la ganadería, al igual que en otros poblados.

Durante la Colonia en el siglo XVII, se formaron “fábricas” de cerámica, sobre todo, en los lugares que desde la época prehispánica se especializaron en dicha labor. Dichos talleres, según Tschopik, se crearon en Santiago de Pupuja y Pucará. Allí se enseñaron las técnicas del vidriado y el uso del torno de alfarero europeo. A fines del siglo XVII en Pupuja ya se producían objetos vidriados comparados a los que se elaboraban en Talavera de España. Así, “...se adoptaron muchos modelos españoles incluyendo la rueda del alfarero, el horno de tipo europeo, recipientes hechos en molde, formas españolas, motivos españoles de diseños y decoración vidriadas” (Tschopik 1989: 166). Sin embargo, esta influencia española sobre las formas y técnicas tradicionales de la cerámica local indígena no parece haberse dado plenamente en áreas donde la producción alfarera se destinaba básicamente para el consumo indígena y donde no existieron talleres como ocurrió en Chucuito (Tschopik 1989: 166).

Por lo general en los talleres coloniales trabajaban los ceramistas indios bajo la dirección de españoles o mestizos. Aparentemente, con el advenimiento de la etapa republicana estos centros artesanales especializados en cerámica vidriada aún pervivían tal como se lee en la inscripción de un lavatorio de la colección de Elvira Luza: “DIC. 30 DE 1839. FÁBRICA DE LA LOSERÍA GUTIÉRREZ DE LA VILLA DE PUCARÁ. SOY DEL USO DE D. PEDRO DAVILA GUTIÉRREZ ” (Stastny 1986: 6). Como se nota, las piezas salidas de estos talleres estaban destinadas a un consumo urbano de tipo doméstico tanto para los grupos señoriales como populares.

La alfarería campesina o del ámbito rural del siglo XIX se mantenía con mayor autonomía. Sin embargo, cuando se inició la decadencia de la loza en el sector urbano debido a la importación de productos industriales que reemplazaban poco a poco a los objetos artesanales, un sector de la alfarería campesina asumió la técnica del vidriado colonial en su versión cromática básica: verde con ribetes ocre sobre fondo blanco amarillento o verdoso en platos o *chuas* (Stastny 1986: 13; Stastny 1981: 101, 108) que hasta hoy son producidos pero ya en menor cantidad. Estos utensilios también son cambiados por objetos de plástico.

Cerámica del pueblo de Quinua. Ayacucho – Huamanga.
Foto: © Mauricio Gil / PROMPERÚ

Nos centraremos en esta oportunidad en las *chuas* o *chuwas*. Son platos que en el siglo XVII, en el área de Chucuito, se mantenían sin vidriar, según información de Bernabé Cobo. De acuerdo al *Vocabulario* elaborado por Bertonio se consignaba en la zona de Juli el término *chua* como “escudilla para comida”, *yura chua* era “escudilla profunda” y *pallalla chua* se refería a “un plato plano, ni profundo ni cóncavo” (Tschopik 1989: 166). Por lo visto, este término aludía a un plato con diversas dimensiones y para determinados alimentos. Al parecer, ya avanzado el siglo XVII y, quizá, ya en el siglo XVIII aparecieron en Chucuito, un conjunto de *chuas* coloniales vidriadas, de bases anilladas, con decoración de diseños reticulados, cursivas y florales en verde, marrón oscuro o amarillo (Tschopik 1989: 167-168). Esto no implicaba que eran originarios de allí sino que podían ser expresión de intercambios con la región de Pucará y Pupuja.

En la alfarería postcolonial de Chucuito se elaboraron tazones medianos de dos tipos. El tazón ordinario llamado *cuwa*, de 15 a 17 cm. de diámetro por 7.5 cm. de alto, pintado en tonos rojos o blancos con diseños cursivos, era usado como plato para la comida. Cuando se llenaba con grasa derretida y se colocaba una mecha era empleado como lámpara y en este caso se denominaba *meca cuwa*. A veces se usaron como tapas de jarrones e incensario cuando contenían carbón e incienso (Tschopik 1989: 169). El otro tipo de tazón se conoce con el nombre de platillo o *platil cuwa* el cual llevaba decoración pintada en rojo y blanco y se



Toritos de Pucará en el taller del artesano Miguel Macedo Bobadilla. Puno-Lampa.
Foto: © Martín Pauca / PROMPERÚ



empleaba en ocasiones especiales como platos para la comida en los matrimonios y otras fiestas e inclusive se señala que antiguamente los novios comían allí el *timpu* que simbolizaba su unión (Tschopik 1989: 169). Tal parece que *cuwa* quiere decir *chua* o *chuwa*. Hacia la década del cincuenta del siglo XX su uso era común y hoy ha decaído. A los motivos cursivos de antaño se añadieron en las cerámicas otros diseños geométricos y naturalistas como “...zigzag, reticulados, flores, palomas, gallinas, un pájaro del lago; vizcachas, suches, estrellas, ocasionalmente figuras humanas.” (Tschopik 1989: 172)

Vemos pues que la producción de *chuas* tal como se hacen en Santiago de Pupuja y Pucará difiere de Chucuito en cuanto al uso del vidriado.

Los platos de Pupuja y Pucará “...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.” (Stastny 1981: 121). Presentan una decoración tricolor de verdes y ocre sobre fondo claro (blanco amarillento o verdoso) con representaciones vegetales o florales, geométricas (líneas, zigzag, círculos concéntricos, espirales, chevrones, etc.), del sol y la estrella con rostro humano, de la sirena charanguista acompañada de aves, del caballo, en fin toda una variedad de motivos. Son constantes los peces autóctonos y simbólicos del lago Titicaca como el *suche*, rodeado por helechos y hojas, metiendo la cabeza dentro de una flor, apareciendo solos o en parejas; también se representan otras especies de peces del lago; asimismo, los toros son motivos repetitivos, dispuestos de perfil y posados sobre diseños vegetales, con o sin bandera. Estos platos pueden llevar inscripciones breves de dedicatoria, año de elaboración o iniciales del dueño. Pero no solo son utilitarios en el menaje doméstico de las familias sino que cumplen una función simbólica, ritual y ceremonial.

Según Roberto Villegas (2001), cuando a la *chua* se le decora con un toro embanderado ésta se considera una *illa*. Mientras que si poseen determinadas figuras geométricas tienen “...el poder de llevar la felicidad en el seno del hogar” (Spahni 1966: 47). Al igual que los mates prehispánicos contenían ofrendas de pago a la tierra, que cada dos de enero entregaban los lugareños del altiplano, dejándolas en las ruinas arqueológicas cercanas como el templo incaico ubicado por la isla Amantaní (Spahni 1966: 172-128). Dichas ofrendas se denominaban “mesa completa” y presentaban una serie de figuras simbólicas de plomo fundido, representando: astros, matrimonios, animales domésticos y salvajes, utensilios, muebles e instrumentos musicales complementados con otros elementos propiciatorios significando fertilidad, protección, fuerza, tranquilidad, etc. (Spahni 1966: 128).



Toro. Cerámica modelada, engobada y parcialmente vidriada. Checca Pupuja, Puno. 2009. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

La presencia del *suche* convierte en simbólica a la *chua* ya que este pez conlleva ese sentido desde el prehispánico porque fue ampliamente representado junto a otras especies acuáticas en estelas y monolitos sagrados de la fase arcaica de Tiahuanaco y, ocasionalmente, en algunos mates costeños (Spahni 1966: 47-48). Es evidente la importancia de estos peces en las culturas precolombinas.

Las técnicas empleadas en su manufactura son: el torneado y el modelado. En Checca Pupuja se usó un tipo de falso torno llamado “moldecito” (Spahni 1966:

43, 47-48) o plato-torno, hoy discontinuado. Servía para dar la forma precisa a los platos. El torno traído por los europeos se estableció en el espacio andino pero con ciertas variantes. El vidriado compuesto por un barniz brillante resulta de la mezcla de plomo, estaño, escoria, sílex, piedra verde y piedra negra, todos molidos y disueltos, obteniendo colores amarillo, blanco, verde o negro según las proporciones usadas de estos elementos (Paredes 1989: 180).

La cocción se realiza en un horno rústico cavado en la tierra, rodeado por piedras que se levantan alrededor. Como combustible se toman los excrementos secos de la vaca y sobre estos se colocan las piezas a cocer y luego sobre esta capa va otra capa de excrementos de llama y una capa más de excrementos de llama ya calcinados. Este procedimiento tiene una duración de dos a tres horas (Spahni 1966: 44). También se emplean hornos contruidos con adobes en forma de botella. El combustible es la leña. Se colocan las piezas unas sobre otras, separadas por discos de cerámica arenosa, y son cocidas entre tres o cuatro horas (Spahni 1966: 64-65).

Puno igualmente se caracteriza por producir los famosos “Toritos de Pucará” que en realidad fueron elaborados en Santiago de Pupuja, luego en Pucará y más tarde en diversas provincias haciéndose un uso indiscriminado de moldes que han devenido en el descenso de la calidad de las piezas. Stastny cree que el toro “en su forma actual es el resultado de una larga evolución de cuyos antecedentes se conocen bastantes etapas...” y que el toro actual “...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.” (Stastny 1981: 121). La iconografía se vincula con la fiesta mágico-religiosa del *señalacuy* (marcación del ganado). En su confección hacen uso de moldes-sellos que representan rosetones y que son impresos en pedazos de barro para luego pegarlos al cuerpo del toro. Para remarcar los ojos y otros detalles minuciosos del animal se emplean palillos. Los toros de dimensiones mayores se hacen en tres etapas: el cuerpo, la cabeza y las patas. La cocción y el vidriado son las mismas que para las chuas.

Otras piezas de uso tradicional y ceremonial son las apajatas o jarras matrimoniales asociadas, con una iconografía compleja, a la prosperidad y fertilidad de los recién casados. A decir de Stastny, serían asimismo, parte de un sistema de reciprocidad andina expresado en su uso:

...son usados (...) 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. (Stastny 1981: 121)

Las *limitatas*, *incalimitas* o botellas ornamentales para contener “licores fuertes” representan a un hombre sentado bebiendo, rodeado por animales y rosetones. La tapa se ubica en la montera del personaje. A veces se convierten en jinetes a caballo, de cuerpo entero o medio cuerpo, estando muy decorados. Estos jinetes escultóricos proliferan debido a la sugerencia de los artistas indigenistas quienes se encaminaron a revalorar el arte popular tradicional. También se manufacturan ánforas, iglesias vidriadas completamente o solo engobadas, figuras de músicos y danzantes, así como una variedad de miniaturas de animales (toros, zorros, aves, perros, alpacas, etc.) y de recipientes domésticos que hacen de juguetes. “Mantiene esta cerámica su característica decoración con tonos pardos, verdes, ocre y marrón melado, muchas veces con la típica roseta decorativa.” (Castañeda 1977: 12).

Son característicos en Acora las imágenes escultóricas hechas con fines propiciatorios para la festividad de Santa Bárbara.

Cerámica de Cusco

La cerámica cusqueña nos ofrece aspectos diferentes respecto a la producción de Ayacucho pero con características similares a Puno en cuanto al empleo de técnicas y a las formas.



Ceramistas de Charamuray, 2009. Foto: Sirley Ríos Acuña



La tradición prehispánica de objetos ceremoniales se mantiene durante la Colonia subterráneamente asumiendo ropajes nuevos, poco peligrosos para los intereses de los evangelizadores.

De la cerámica de tiempos incas se conocen:

...keros, arybalos, ollas, platos, vasijas de un solo color o con decoración geométrica simple y repetida. También se hacían vasijas policromas con asas en forma de cabeza de felinos y aunque en menor cantidad, se han encontrado vasijas zoomorfas en forma de tarucas, camélidos, lagartijas, y otros animales, así como plantas en los cuales están modelados estos animales en relieve. Los colores empleados para realizar la decoración eran el azul cobalto logrado con azurita, el amarillo, con oro pimente, así como el ocre, carmín y verde que se obtuvieron con zinabrita. (De La Fuente 1992a: 94)

Con la irrupción europea se produce un choque cultural generando cambios en la vida y costumbres del hombre andino que tuvo que asimilar las nuevas formas y técnicas cerámicas llegadas con los artesanos españoles. Encontramos en Cusco un reflejo de aquello en los objetos llamados de transición: técnica e iconografía autóctona (andina) pero forma foránea (europea). Según Pablo Macera, estas piezas son el resultado de un encuentro/ conflicto de culturas que son más de transacción o “negocio” entre ambas.

La industria cusqueña de cerámica vidriada expresada en talleres artesanales, posiblemente se inició a fines del siglo XVI, teniendo semejanzas con la de Lima en cuanto a su organización gremial. El vidriado se aplicó tempranamente en objetos de tradición prehispánica a manera de ensayo (Stastny 1986: 7). En la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un renacimiento de formas y funciones prehispánicas de cerámicas cubiertos por un vidriado tricolor (verde, marrón y amarillo sobre crema o amarillo, o azul y marrón sobre crema) hechas a pedido de la nobleza incaica que seguramente mantuvo oculto el uso de sus objetos rituales, inspirados en los *ultis* y *conopas* incaicas de piedra, convertidos en nuevos *huacos* (Stastny 1981: 59). Surgen vasijas aribaloides decoradas con rostros figurados en el cuello, águilas bicéfalas, flores y hojas pintadas en el cuerpo. Otras piezas aribaloides se cubren con:

...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. (Stastny 1981: 62).

Aparecen figuras en forma de leones europeos y transformados en otro ser por presentar características formales que coincidían con el *amaru* andino (cara achatada,

melena serpenteada y círculos concéntricos en el cuerpo). Así se difundían cultos secretos. Aparecieron también *amarus* sin vidriar.

En la primera mitad del siglo XIX estas obras cerámicas se retomaron en el ámbito campesino, las *conopas* en forma de alpacas y llamas poco a poco se convertirían en toros *conopas*:

Sin patas, con base plana como la de los camélidos, estas piezas poseen el vigor y la concisión volumétrica de esculturas prehistóricas. Quienes los modelaron estaban lejos de entender cómo sintetizar en barro las formas anatómicas del animal. Sobre las fórmulas conocidas de la alpaca se establecen 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. (Stastny 1981: 101).

Por esta época dentro de la alfarería campesina la cerámica bruñida sin vidriar y de color rojizo se hace común. Las dimensiones de los objetos se reducen como para formar parte de la mesa de ofrendas (Stastny 1981: 106). Las *chuas* o platos también se produjeron en la zona del Cusco debido a su estrecha vinculación con Puno. Desde el incario, estos recipientes sin vidriar, eran decorados y pintados con el motivo *suche* o pez del lago; las realizadas actualmente son muy parecidas a las puneñas tanto en técnica como en motivos.



Cuartilla. Cerámica modelada y vidriada. Charamuray – Chumbivilcas, Cusco. 2009. Foto: Sirley Ríos Acuña.



Candelero en forma de gallo. Charamuray – Chumbivilcas, Cusco. 2009. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

Hoy en día se continúa confeccionando en Sicuani piezas ceremoniales para ritos de pago a la *pachamama*: las *kochas* o *pacchas* en donde se echa la chicha de maíz, de maní o molle, llevan aplicaciones de culebras; las *conopas* en forma de camélidos o aves, son llenadas con “licor fuerte” (Villegas 2001). Así también se manufacturan objetos de uso doméstico: *k’analla* (tostadora), *kaka* (porongo), *manka* (olla), *p’uku* (plato), *chato* (vasija para preparar desayuno) y *tumin* (porongo para transportar chicha o agua) que es una variante del aríbalo (Villegas 2001).

Hace poco se dio a conocer en el ámbito limeño la producción de cerámica vidriada de la comunidad de Charamuray, ubicada en el distrito de Colquemarca de la provincia de Chumbivilcas. Principalmente se producen piezas utilitarias y en menor proporción piezas decorativas y rituales. Las ollas o *rumimankas*, las jarras, platos, tazas, tostadores, teteras, fuentes, peroles y cuartillas conforman el rubro utilitario (Roel 2009). Dentro de lo decorativo se encuentran unas vasijas adornadas con figuras de aves, flores y personas; floreros simples con dos colibríes a modo de asas; florero mellizo compuesto por dos vasijas unidas; candelabros o candeleros con un individuo sentado, aves con alas extendidas o un picaflor en vuelo. Entre las piezas rituales destacan los toros y figuras humanas que se emplean con fines protectores durante el *wasichakuy* o techado de las casas. También se representa el *cóndor rachi* que es el cóndor montado sobre el lomo del toro (Roel 2009).

Cerámica de la Amazonía

En la Amazonía son varios los grupos étnicos dedicados a la elaboración de cerámica, siendo los más representativos los Shipibo-Conibo, asentados en la región del Ucayali. Esta cerámica Shipibo-Conibo se caracteriza por su decoración llamada *kené* y por presentar una pasta muy fina. A esta actividad se dedican las mujeres de la comunidad.

Se usan diversos tipos de arcilla y principalmente del color azul grisáceo, obtenidos en las lagunas. Esta se mezcla con las cenizas del árbol *apacharama* para darle una mejor consistencia. La mezcla es cernida y amasada con los pies y las manos. Luego se hacen tiras o rollos que van colocando en espiral. A esta técnica se llama “colombin”. El alisado se hace con un fragmento de una cerámica pulida, un trozo de calabazo, una piedra de río o con semillas grandes. La cocción se realiza sobre unas ramas de árbol y vasijas viejas, colocando las piezas boca abajo y leña alrededor (Villegas 2001).

Para barnizar las piezas emplean el *yomoshó* o resina de árbol y ésta se aplica a las vasijas calientes. El maosh o tierra blanca y el *mashinti* o tierra colorada sirven para pintar las *mocahuas*, *callanas* y otros objetos. Como pinceles emplean la hoja de cebón, el pelo, la caña brava y algodón atado a un palito.

Joni Shomo y armadillos. Cerámica modelada y pintada. Dora Panduro Silvano. Grupo étnico Shipibo-Conibo. Comunidad Nativa San Francisco de Yarinacocha, provincia de Coronel Portillo, Ucayali. 2009. Foto: Sirley Ríos Acuña.



Las formas varían según el uso: platos, cántaros, ollas, cántaros antropomorfos, vasijas en forma de cruz y con formas animales. El *quempo* o *mocahua* sirve para tomar el masato, que es el licor de la yuca fermentada. El *shomo* es una tinaja común y se usa para almacenar y fermentar el masato. Los *joni shomo* son los cántaros antropomorfos que por lo general están en pareja.

La decoración en las ollas se realiza con incisiones y con engobe para los cántaros, tinajas y platos. Las decoraciones son de carácter simbólico y hacen referencia al agua, río, laguna y animales míticos como la boa acuática y el manatí, además de signos cósmicos y religiosos como la cruz del sur.



SHOT

Colección y foto: Sirley Ríos Acuña



5. COLORES E IMÁGENES POPULARES

APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA PINTURA POPULAR EN EL PERÚ²⁸

La pintura en el Perú se remonta a la época prehispánica, en la que se utilizaban distintos soportes y colorantes de origen mineral, vegetal y animal. Con la llegada de los españoles, se produce la propagación de la pintura y otras artes con una nueva temática de carácter religioso católico, además se introducen materiales y técnicas novedosas para los artistas americanos. Por su parte la época virreinal, caracterizada por su catolicismo, se inundó de imágenes religiosas, las cuales se superpusieron a las deidades e iconografía anteriores en medio de un gran sincretismo. Durante estas diferentes épocas y hasta la actualidad, no menos importante ha sido la pintura de carácter costumbrista, cuyos principales exponentes los encontramos en Ayacucho, Cusco y las comunidades étnicas de la Amazonía.

El artículo intenta explicar la importancia de la pintura popular en el Perú y rescatar del olvido a pintores que fueron destacados en su momento como el caso del cusqueño Julio Villalobos Miranda.

La pintura en el Perú es una expresión plástica, cuyos origen se remonta a la época prehispánica, tiempo en el cual se emplearon distintos soportes (rocas, muros de adobe, cerámicas, textiles, maderas, piel humana, etc.) y colorantes de origen mineral, vegetal y animal. Los pintores nativos representaron su vida cotidiana y mundo sobrenatural con un excelente manejo del espacio, del color y la forma, dentro de normas establecidas por su cultura, en algunos casos libres de ellas. La imagen visual ha sido el recurso de expresión y comunicación que mejor empleó el hombre andino.

Con la llegada de los españoles, se produjo la propagación de la pintura y otras artes con una nueva temática de carácter religioso católico, necesaria para evangelizar a los indígenas; además, se introdujeron materiales y técnicas novedosas para los artistas americanos, quienes se adaptaron y rápidamente aprendieron a prepararlos y usarlos.

La época virreinal, caracterizada por su catolicismo, se inundó de imágenes religiosas como vírgenes, santos, pasajes bíblicos, entre otras representaciones, las cuales se superpusieron a las deidades e iconografías nativas. En el mejor de los casos, los dioses andinos se cubrieron superficialmente de un velo católico, mas no perdieron su sentido mágico-religioso originario, sino que se mezclaron con la tradición religiosa traída de Europa y que en los tiempos actuales se asume como parte de la cosmovisión andina y lo que se llama religiosidad popular.

Precisamente, en el Cusco, la pintura de caballete como la de los muros, tuvo un gran desarrollo que se manifestó en la generación de estilos particulares, dentro de una producción pictórica local de corte religioso y también profano. En el Cusco virreinal se desarrolló un tipo de pintura popular a partir de la primera mitad del siglo XVIII. Pero esta producción pictórica no fue la primera en la ciudad cusqueña, sino que antes surgió la llamada pre-Bitti, hecha por artesanos y aficionados españoles, y otra contemporánea a esta, realizada por pintores indígenas de catequesis, adiestrados por los sacerdotes. Ambos estilos cedieron su lugar primero al manierismo y luego al barroco (Macera 1979: 28-29). Aún en los inicios de la llamada pintura popular del siglo XVIII, se mantuvo con exclusividad el tema religioso, hasta que en la segunda mitad fue frecuente la incorporación de la vida cotidiana en composiciones religiosas. Sin embargo, la representación profana no desterró a la sagrada (Macera 1979: 32).

Es así como en el siglo XVIII, según Francisco Stastny, se producen dos transformaciones en el arte virreinal: la incorporación de escenas costumbristas dentro de la temática religiosa y la liberación total de esta temática en pinturas decorativas de biombos, muebles, baúles e instrumentos musicales (Stastny 1981: 183-184).

Estos sucesos permitieron el posterior desarrollo y apogeo de la denominada Pintura Campesina en el siglo XIX. Este siglo fue el momento propicio en el cual el campesino, a pesar de una serie de problemas de diversa índole y ya libre de la carga fiscal virreinal, comenzó a crear nuevos ornamentos y decorados (Kubler citado por Macera 1979: 38). Desde fines del XVIII y principios

²⁸Publicado en la revista *Artesanías de América*, (61), Cuenca, 2006, pp. 43-74.



Pendón de la Picantería Moderna. Pintura sobre hojalata. Cusco. Primera mitad del siglo XX. Colección del Museo de la Nación - "Ministerio de Cultura" Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.



del XIX, se encargaron pinturas a los talleres urbanos del Cusco para consumo netamente campesino, empleando elementos iconográficos religiosos católicos (santos) con otra carga simbólica, junto a otros de la vida pastoril-rural (ordeñadoras con sus becerros). Se tomaron otras imágenes complementarias de las escenas religiosas de la pintura “oficial” (el cazador, las ovejas, la yunta de bueyes, etc.). De este modo, el artista ciudadano pintó varios temas, sagrados y profanos, en un mismo lienzo con la técnica común empleada en sus talleres, al óleo.

Pero surgió la necesidad de que en los mismos ámbitos rurales se crearan ese tipo de obras tan solicitadas por los pobladores rurales. Es así como también en el XIX ocurrieron una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas, ideológicas y hasta culturales. De ahí que surgieran pintores campesinos autodidactas, quienes asumieron, a decir de Stastny, “*un sistema plano y estilizado de figuración*” (Stastny 1981: 184) que correspondía a una visión campesina, no ingenua.

Pablo Macera plantea que la pintura de los Maestros Campesinos proviene de los murales del siglo XVIII, pues el muralista al encontrarse sin clientela urbana tuvo que adecuarse a una clientela rural, para lo cual creó obras baratas con la técnica que sabía usar y con un nuevo registro. Por eso, en estas pinturas, fue decisiva la influencia de los murales de las iglesias coloniales que, según este historiador, son “*murales portátiles a escala doméstica*” (Macera 1979: 39).

Al igual que en el mural, el soporte, en esta caso tocuyo, sarga, bayeta o lienzo de lana de oveja o pelo de auquénido, se cubrió con yeso, en ocasiones cal y tiza con cola como imprimantes. Además, las obras más rústicas también presentaban paja en la capa de imprimación. Incluso, se usaron soportes de cuero y madera. Sin embargo, solo se tienen referencias de que posiblemente en tiempo anterior se utilizaron los soportes ya mencionados, así como las láminas de plata y piedras, sin imprimantes. Son obras al temple, en las que se emplearon pigmentos de origen mineral, vegetal y animal con zumo de *Aguacollay* (Cactus gigante). Lograron el verde anilina con los óxidos, el rojo de la cochinilla, el amarillo ocre de la arcilla y el negro castaño de la tierra de siena tal como lo señala Alfonsina Barrionuevo (Macera 1979: 25). A manera de bastidor se usó la caña o carrizo, a veces madera del árbol de la zona.

Así mismo, proveniente del muralismo, se encuentra el trazo de las figuras que es simplificado, hasta geometrizado y contorneado en negro, de fácil lectura visual (Stastny 1981: 188). Como se manifestó anteriormente, la temática común será de Santos (Santiago, San Juan Bautista, San Isidro y otros) tomando de la pintura “oficial” lo que les era necesario, pero con algunas variaciones en su trazado e incorporación de escenas de la vida rural y ganadera, siendo una pintura con doble registro: religiosa y secular.

Esta pintura campesina, de lenta evolución, va creando sus propios esquemas compositivos, sencillos de ser captados por un público rural. Es así que, cumple una función mágico-religiosa de propiciación semejante a la del “Cajón San Marcos”, que al parecer se inspiró y tomó como modelo de composición a esas obras pictóricas populares (Stastny 1981: 187). De modo que se observa similitud hasta en la disposición de las figuras por niveles y la recurrente iconografía de Santos patronos del ganado en mayor dimensión, que le otorgan el grado de importancia, junto a escenas campesinas como la mujer que ordeña, la que está sentada preparando el queso, el zorro ladrón o el hato de ganado. Pero lo cierto es que no existe todavía, un consenso entre los estudiosos para afirmar si fue la Pintura o el Cajón el primero en desarrollarse.

De donde resulta que, dentro de la pintura campesina, existan distintas pinceladas y psicologías que incluyen temática variada, no solo de santos patronos del ganado con escenas de la vida cotidiana, sino imágenes individuales de Santos con sus atributos, de Vírgenes, de Cristos (Taytacha Temblores), de arcángeles (arpistas y Gabriel), de Niños Jesús, de acólitos, etc. Entre las figuras grupales encontramos los trabajos del campo, que ocupan la mayor parte del cuadro, acompañado de los Santos en otro nivel, la Sagrada Familia con la vida ganadera, los reyes magos, conjunto de Santos Patronos, fiesta campesina, escenas litúrgicas, entre otras representaciones.

Macera indica que las obras más antiguas de los Maestros Campesinos datan de 1830-40 y que la producción de estas pudo haberse dado hasta principios del siglo XX, pues por aquel tiempo aún se vendían en el Cusco (Macera 1979: 49). Así mismo, señala que estas pinturas campesinas se ejecutaron sobre otros soportes que formaban parte del mobiliario de la iglesia: puertas de órganos y retablos y en limosneros, de los cuales observamos ejemplos en su libro *Pintores Populares Andinos* (1979).

Hacia el siglo XX, la pintura popular tuvo un mayor desarrollo en el ámbito rural, urbano y semi-rural, siendo Ayacucho y Cusco los exponentes provincianos más reconocidos dentro del mundo académico, no por ello los únicos.

Un grupo de expresiones de pintura campesina lo encontramos en los Concursos que algunas ONG y el Estado han organizado a nivel nacional para rescatar conocimientos ancestrales y registrar acontecimientos actuales ocurridos en cada poblado, pero optando, en la mayoría de casos, por materiales y técnicas no tradicionales en cuanto a la presentación de las pinturas, siendo el soporte pictórico el papel y la cartulina, en tanto que los implementos para dibujar y colorear son los lápices de color, lapiceros, los plumones, las témperas, acrílicos e incluso óleos.



En tiempos recientes y debido al fenómeno de la globalización, han surgido nuevas propuestas plásticas, que toman como referencia la tradición pictórica existente en las comunidades andinas y en los pueblos amazónicos. Este es el caso de la serie de tradición oral, rescatada en versiones de lengua nativa con traducción al español e ilustrados con pinturas. Destaca el proyecto *Cuentos Pintados del Perú*, impulsado por el historiador Pablo Macera junto a un equipo de investigadoras del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Rosaura Andazábal para la zona andina y Belén Soria, para la parte amazónica. Dentro de esta novedosa propuesta plástica de pintores populares que rescatan y ponen en valor el bagaje cultural de sus pueblos destacan Carmelón Berrocal (Quechua), Félix Condori (Aymara), Enrique Casanto (Asháninka), Víctor Churay (Bora), Roldán Pineda y Elena Valera (Shipibo-Conibo), Lastenia Canayo (Shipibo-Conibo), entre otros.

Ayacucho y las tablas pintadas de Sarhua

En la región de Ayacucho y en la provincia de Víctor Fajardo, se localiza Sarhua, un poblado con una tradición pictórica de larga data. Está a 650 km. al sureste de Lima por carretera. Situada cerca de la confluencia de los ríos Qaracha y Pampas hacia el suroeste, frente a los poblados de Cancha-Cancha y Chuschi. El pueblo se encuentra en un estrecho valle de 3,100 metros sobre el nivel del mar. Tiene un clima templado que corresponde al nicho ecológico quechua.

El espacio Sarhuino se divide en: *quichua* (zona baja), *sallqa* (puna) y *urqo* (cerro). La población está dedicada a la agricultura y en menor proporción a la ganadería. Cultivan maíz, quinua, achita, habas, cebada, trigo, alverjas, calabazas, frejoles, lentejas, zapallos, etc. La zona presenta una variada flora donde crecen alisos, eucaliptos, nogales, tunas, duraznos, manzanas, capulíes, entre otras plantas.

De acuerdo a los estudiosos, las tablas pintadas de Sarhua se asocian con las *quellcas* precolombinas porque cumplen la función de registro. Josefa Nolte señala:

Quellca designa el trazo o dibujo hecho sobre cualquier superficie, así como a las pinturas hechas sobre tablas para registrar los acontecimientos más importantes que sucedían durante el mandato de un inka. Los quellcacamayoc eran los historiadores del Tawantinsuyo. Ellos, que registraban gráficamente la historia en cada tabla, podían relatar de memoria y con meticulosidad los hechos registrados en ellas. (Nolte 1991: 28).

De estas referencias, se desprende que los incas conocían un tipo de pintura sobre tabla con la representación de la "genealogía incaica", semejantes a las vigas de Sarhua, en las cuales se pintan actividades principales del dueño de casa y de sus parientes cercanos, imágenes que podían ser decodificados por los miembros de la familia o la comunidad. En ese sentido, las vigas se relacionan a las *quellcas* del *Poquen Kancha* del siglo XVI, tanto en forma, función y temática. Revela la continuidad expresiva de una tradición pictórica, cuyo origen se remontaría incluso antes de los incas.

Killa fiestakuna, Ruraq maki y Taqiy en formato de viga de techo. Pinturas sobre tabla. Primitivo Evanán Poma - ADAPS. Sarhua, Ayacucho. 2009. Foto: Archivo Sirley Ríos Acuña



Cargo aviy. Pintura sobre tabla. Primitivo Evanán Poma - ADAPS. Sarhua, Ayacucho. 2007. Foto: Sirley Ríos Acuña.

Dentro de la producción pictórica en Sarhua, debemos distinguir dos tipos de pintura:

1. Vigas de techo o alza techo

Las más antiguas vigas de techo que se han encontrado en Sarhua datan de 1600 y 1786. Son conocidas en Lima, de oídas, por el año de 1945, cuando el historiador Raúl Porras Barrenechea es informado sobre su existencia por un alumno suyo de procedencia ayacuchana (Nolte 1991).

Estas vigas forman parte de la tecnología de edificación de las casas. Son troncos de árboles cortados longitudinalmente por la mitad, empleándose la cara lisa para pintar. Su tamaño y disposición varía de acuerdo a la casa. Miden entre 2 a 3 m. de largo y 20 a 25 cm. de ancho.

Durante una ceremonia tradicional y ritual, son obsequiados por los padrinos o compadres de techo a los dueños de casa. Los compadres recorren las calles cargando las tablas pintadas, acompañados de músicos, cantantes y botijeros que cargan los porongos de chicha de jora, quienes son recibidos por los dueños de casa con un banquete. A esta ceremonia de traslado se llama *tabla apakuykuy*.

Materiales de elaboración

En tiempos antiguos los primeros dibujos y trazos se hicieron sobre el maguey partido o *paqpa* (cabuya).

Se emplean generalmente las siguientes maderas como soporte pictórico: *pati* o *pate* (*Bombax mori*), *lambras* o aliso (*Alus jorulensis*) y molle (*Sehinus molle*). Otras maderas son del *cauipo*, eucalipto, níspero, *mayu sauce* o *chachas*. Hoy compran tablas de los aserraderos de Ayacucho.

Las tierras de colores son obtenidas del molido de las piedras *muki* o *muque* (café claro, café oscuro, negro, plomo, blanco, amarillo, ocre rojo y verde). La *qullpa* o *kullpa* que se encuentra en las punas es un tipo de sal utilizada para los animales y de la cual se obtiene el color negro, rojo, amarillo y anaranjado, además es usado como fijador de los colores. También los pigmentos se encuentran en los tintes de las plantas como el *chachas* (marrón oscuro) y el jugo de la cabuya (verde). De la cochinilla, insecto que crece en los tunales, se obtiene el morado o rosado. De las cenizas y hollín del techo de la cocina (*qitya*) o de las bases de las ollas se consigue el negro. Posteriormente, se hacen comunes el uso de anilinas comprados en las ciudades o ferias rurales y en tiempos más actuales las témperas. Los lápices se confeccionan de palitos quemados de sauce, retama (*Spatium junceum*), *chilca* (*Baccharis tancelata*) o *ichu* (*Stipa ichu*) que dan el color negro. Inclusive se usan los cañones de plumas de ave, sobre todo, de las gallinas. Utilizan como aglutinante la savia del maguey (*Agave americano*).

Proceso de elaboración:

1. Cortar la madera y alisar con azuela.
2. Hervir cuero de vacuno para obtener la cola.

3. Quemar pachas rumi (piedra) para obtener el isku o yeso.
4. Mezclar la cola y el yeso hasta formar una pasta blanca.
5. Enlucir, con la pasta blanca, la cara alisada de la tabla.
6. Realizar los primeros trazos o dibujos en color negro.
7. Pintar durante 24 horas a 4 días, según la destreza del pintor o los pintores.

Iconografía

Se representa la genealogía familiar, las deidades andinas y santos católicos. Las vigas presentan una división por recuadros, cuya lectura visual es de abajo – arriba.

1. En forma escrita: dedicatoria o recuerdo del compadre.
2. Virgen de la Asunción o San Juan Bautista, santos patrones de Sarhua. Excepciones: Virgen del Carmen o Virgen de las Mercedes.
3. Los dueños de casa representados en toda su actividad, sus costumbres, vestidos, oficios y animales.
4. De este recuadro en adelante: familiares de los dueños de casa en sus diferentes actividades particulares junto a sus animales.

Penúltimo recuadro: muchachas *takiq* o *qarawiq* y los botija *qipiq* (cargadores de chicha).

Último recuadro: *Inti* (sol) a la derecha y *killá* (luna) a la izquierda con fondo de cerros tutelares o *Apus*. Excepciones: solo el sol radiante.

Las separaciones de los recuadros son cintas o grecas de flores domésticas y silvestres, figuras geométricas (*qinqu* o *zigzag*), estrellas como *llamapa chakin* o la representación abstracta de *qucha* (pozo o laguna). Estas separaciones tienen una carga simbólica en el pueblo. Las grecas son muy variadas y esto se debe a que, en el pueblo, son consideradas como la evocación del *wamani* de cada una de las familias que se representan en las tablas.

2. Tabla-cuadro

Las actuales tablas de Sarhua surgen, en el ámbito urbano de Lima, por iniciativa de dos migrantes Sarhuinos: Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra. Por eso, estas pinturas son consideradas hijas migrantes de las vigas tradicionales.

Nos hacen recordar a los dibujos del cronista Felipe Guaman Poma de Ayala tanto en el estilo como en el contenido; así como en su carácter de registro con la

combinación de la imagen dibujada-pintada y la escritura. Las tablas actuales de Sarhua presentan títulos y textos telegráficos en español, quechua o una mezcla de ambos (*quechuañol*), a modo de explicación de la escena representada tal como los dibujos de Guaman Poma.

Son portátiles, de formato pequeño debido a los requerimientos de una clientela nueva y diferente como la limeña y la extranjera.

La nueva temática que abordan en sus pinturas son de carácter costumbrista y etnográfico: las fiestas, costumbres, labores agrícolas y ganaderas, mitos, medicina tradicional, etc. También se representan los sucesos más importantes en la comunidad.

En las primeras pinturas hechas en Lima, es notorio y frecuente el horror al vacío y la perspectiva múltiple, incluso las figuras dejan de ser planas y muestran cierto volumen. Los fondos blancos puros son comunes; a pesar de ello, se insinúa la profundidad que se debe al manejo del espacio. Se observa un realismo intelectual, en el cual los personajes representados se identifican más por sus actividades y sus atributos que por sus rasgos físicos.

Conforme ha pasado el tiempo, las obras han sufrido algunas transformaciones en cuanto al uso de materiales. En un principio se usaron las tierras naturales y las anilinas sobre planchas de madera laminada o triplay. Luego, se comenzaron a emplear los acrílicos y las témperas. Como capa de imprimante se usan actualmente el yeso y la cola sintética y para el acabado, la laca mate aplicada con pulverizador. A parte del lápiz, se continúa usando las plumas de gallina para delinear las figuras y dibujar los detalles más finos.

En cuanto al proceso técnico, es el mismo que se sigue para las vigas de techo con la diferencia en los materiales. Lo primero que se hace es adecuar la madera, empastarla con el yeso y, una vez seca, se traza con el lápiz; después se dibuja con tinta negra y se pinta; finalmente, se procede a dar el acabado con la laca para protegerlos del deterioro.

Para fomentar la producción de este tipo de pinturas, se creó el Taller *Qori Maki* (almacén de oro), siendo los propulsores Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices. Hoy se ha convertido en el taller ADAPS (Asociación de Artistas Populares de Sarhua), ubicado en las Delicias de Villa, en el distrito de Chorrillos (Lima).



Otro importante pintor sarhuino fue Carmelón Berrocal Evanán, quien falleció tempranamente en su pueblo natal, y cuya mayor producción pictórica fue reunida por el historiador Pablo Macera, gracias al proyecto *Cuentos Pintados del Perú*. Sus pinturas se conservan y exhiben en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú.

Actualmente, destacan los pintores Marcial Berrocal, hermano de Carmelón y Venuca Evanán, hija de don Primitivo Evanán.

Cusco

El arte pictórico del Cusco tuvo un gran desarrollo que se manifestó en la creación de estilos particulares de carácter religioso y profano. Esto permitió el surgimiento de pinturas populares en el ámbito urbano y semirural, como las pinturas de picanterías y chicherías del Cusco, que existen probablemente desde que estos establecimientos se crearon; es decir, desde tiempos virreinales. Para Navarro del Águila (1949), a fines de los 40 del siglo XX, existe diferencia entre los dos términos mencionados: Picantería básicamente sería el lugar donde se vende chicha de jora con su entrada, incluyendo extras y que tiene un determinado nombre que va inscrita en el pendón, cartel o letrero, además de otras características. En cambio, en la chichería, principalmente se ofrece chicha con un poco de *uchu* (ají), no tiene nombre y en vez del pendón presenta una señal (ramo de flores). Pero en tiempos actuales ambas denominaciones resultan confusas porque son lugares donde venden chicha; incluso, la gente simplemente dice chichería.

A fines del 50 del siglo XX, las pinturas fueron clasificadas por Emilio Mendizábal (1957) en tres tipos: las realizadas en hojalata o calamina, en tela y en muro. Hasta se menciona que se pinta sobre madera. Hoy de las dos primeras ya no existen vestigios, solo podemos encontrarlas en algunas colecciones particulares y museos nacionales y quizás internacionales. Del último tipo se observan aún en algunas picanterías. Lo que persisten son los códigos visuales anteriores: un trozo de tela o plástico rojo, un ramo de flores (cantutas, geranios o retamas), rudas, lechuga, choclo y ají, dependiendo de la clase de comidas que se expendien. Estos elementos se cuelgan atados en un palo que puede ser de escoba vieja.

Se conoce por lo general como “pendones” a las de planchas de metal, que penden de un asta de madera, colocadas en el dintel de la puerta o delante del ingreso. Estos tienen una medida promedio de 30 x 40 centímetros. De estos pendones en hojalata, el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos posee un bello ejemplar, al parecer hecho después de mediados del siglo XX, pintado por ambas caras con esmaltes.



Corrida de toros. Pintura sobre tela. Julio Villalobos Miranda. Cusco. 1984. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – “Ministerio de Cultura” Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.

También, aún en la década del 50, los pendones eran realizados al óleo, preparados por el artista popular con tierras, incluso mezcladas con anilinas, cubriendo antes el soporte con una imprimación de pintura blanca o celeste claro, sobre la que se diseñaba con lápiz y se corregía al aplicar los colores en tonos uniformes, para terminar acentuando las formas con un fino delineado oscuro. Este procedimiento técnico es el mismo para el segundo tipo mencionado antes, cuyo soporte es yute o tela de algodón, aprovechado de los costales de harina y de otros productos, cubierto con una imprimación de cola de carpintero y policromada al temple y al óleo sobre el dibujo a lápiz. Esta pintura, de mayor tamaño que la otra, es pintada solo por un lado y colocada en un bastidor a la entrada de la picantería, a manera de biombo. Ya Julio Gutiérrez, en un artículo de 1941, señalaba que este tipo de pintura sobre tela, llamado por él *Cartel*, iba sustituyendo al diminuto pendón de lata e iba colocando títulos modernizados. En tanto que el tercer tipo es realizado en uno de los muros o en el patio inmediato donde se ubica el establecimiento, por no tener acceso a la calle. Estas obras eran generalmente pintadas al temple sobre el muro sin imprimante, pero hoy se colorea con esmaltes industriales y con todo lo que se tiene al alcance. Cuando era al temple solo se cubría al muro con una lechada de cal para luego proceder a dibujar y aplicar las tierras de color mezcladas con agua y cola.

Hemos observado que estas hasta hoy subsisten, no sólo en antiguas y modernas picanterías, sino en peñas, restaurantes, cantinas u otros lugares que han venido a reemplazarlas en tiempos actuales. De los de madera no tenemos mayores datos. Además, tenemos conocimiento de que es posible que los pendones hubieran sido antiguamente bordados o tejidos, tal como los que existen en las chicherías Piuranas y Lambayecanas, especialmente en Monsefú.

En general, estas obras son una forma de anuncio publicitario que refleja la prosperidad económica de la dueña y de su establecimiento. Como se ha visto, estas pinturas de picanterías/chicherías, han sufrido una serie de transformaciones en cuanto a material, técnica e iconografía de acuerdo a las circunstancias del momento de la sociedad; en este caso, urbana y semi-rural. En el aspecto referente a los motivos es notable la variedad de estos. Un elemento constante es justamente la chicha de jora en su caporal (vaso grande de vidrio parecido al *kero*), que se encuentra sola, sobre una mesa que está en medio de un paisaje o al lado de comidas, siendo degustados por los parroquianos o servido por las picanteras/chicherías; además, se representa escenas de baile, sobre todo, de marinera serrana y de algún *huayno*, cada pareja con sus músicos respectivos (guitarrista, arpista, quenista y violinista), en la que se evidencia distinciones sociales; peleas, paisajes solitarios, orquestas, instrumentos musicales, indio con quena, parroquianos ebrios, viajeros, parejas de enamorados, sol humanizado, sirenas, naturalezas muertas, flores, animales, ruinas arqueológicas, etc. Todas estas pinturas son planas sin mayor uso de claroscuros, que estilísticamente eran similares a las que se hacían para las lápidas de los cementerios que tenían una temática relacionada a lo fúnebre.

En el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos existe un pendón titulado *Picantería Samblenita*, presenta dicho nombre inscrito en la parte superior de la representación de ambas caras, al igual que *Extras* en la parte inferior de una de ellas. Los nombres de las picanterías son de lo más curioso y dependen del lugar donde se ubican; del nombre y sobrenombre de la dueña; de los platos típicos más solicitados; de personajes y sucesos históricos; de lugares geográficos y arqueológicos; de vegetales y animales, humorísticos, alusivos, mitológicos, inventados e infinidad de títulos que se inscriben en las pinturas, a veces con faltas ortográficas. Así tenemos: El Kilómetro, La Resbalosa, La Chola, El Rocoto Maldito, Antisuyo, Ollanta, El Buen Bebe, Saccsay-huamán, El Cóndor, La Sirena, etc. Casi siempre aparece representado lo que se alude con el nombre. El pendón *Picantería Samblenita* representa la chichería con la dueña sosteniendo su caporal mientras admira el baile de la marinera al son de la guitarra y a otros clientes, con sus vasos de chicha, sentados alrededor de una mesa; en primer plano, pero de menor tamaño, se representa a un ebrio vomitando. Los personajes, al parecer, son

más urbanos, por el tipo de trajes que visten, a diferencia de los de la cara posterior que se identifican con lo indígena; estos aparecen en primer plano, se ve una parte de Sacsayhuamán (muro con portada) y una pareja que baila huayno. Estos últimos personajes están vestidos con la típica indumentaria cusqueña: el hombre con *chullo*, poncho, pantalón corto y la mujer con montera, pollera, faja, *lliclla*, chaqueta negra, ambos de *ojotas* y acompañados por músicos de violín, quena y arpa. Se tiene como fondo, para los dos lados pintados, a un conjunto de cerros con pequeña casa o un sol humanizado que sale de entre ellos.

Otra clase de pintura popular cusqueña es la de carácter religioso que representa por ejemplo: el cuerpo del crucificado, motivos complementarios a la cruz, decorados del Corpus y banderas o estandartes. El primero está conformado por el rostro, manos y pies de Cristo pintados sobre trozos de calamina que luego son colocados en la cruz venerada por un barrio o población. Los segundos son decoraciones, generalmente lineales, de flores y querubines pintados a los lados de la cruz que está sobre el muro de los zaguanes, patios u otros lugares. Los terceros forman parte de los “altares portátiles”, que se colocan para el descanso de cada Santo que va en procesión durante el Corpus Christi y los cuales se caracterizan por llevar banderas peruanas. Estos decorados están realizados sobre telas, a veces papel, en los que se pintan, por lo común, en blanco y rojo, diseños florales. Por último, aparecen las banderas con la imagen religiosa, realizadas para las fiestas patronales y colocadas en el patio o ventana de las casas de los mayordomos, como señal de quiénes son los encargados de organizar la festividad. Anteriormente, eran banderas peruanas que en lugar del escudo representaban al Santo o Virgen rodeado por inscripciones alusivas a la fecha de celebración, a los nombres de la imagen, al mayordomo y la esposa de este. Hoy ya no aluden al símbolo patrio, solo aparece la figura religiosa con las inscripciones mencionadas, pintadas a la ténpera y esmaltes, a diferencia de tiempos anteriores que eran al temple y al óleo. Estas obras se hacen presentes en las procesiones y los sitios adonde acude el mayordomo. Son conocidos también como “Julcas”, cuando se usan para comprometer a las personas en determinados cargos de las fiestas patronales. Además, se pintaron en tela estandartes religiosos que los devotos portaban en las procesiones.

Dentro de esta producción popular, destacan las obras realizadas en el Barrio de San Blas y al interior del taller de Hilario Mendivil, destacado imaginero cusqueño que también incursionó en la pintura, aunque no de manera notable, como por el contrario sucedió con el llamado “pintor de pendonería”, Julio Villalobos Miranda.

Julio Villalobos fue un artista que no solo se dedicó a realizar pinturas de picanterías o chicherías sobre hojalata, sino “altares portátiles” del Corpus, adornos y flores;



tallados de madera e imaginería representando la procesión del Corpus; incluso pintó banderas, estandartes y “julcas” religiosas. Al bajar la demanda de estas obras, es incentivado por Alicia Bustamante, en la década del 50, para pintar sobre tocuyos escenas procesionales del Corpus Christi, dispuestas en largas bandas, de 8 a 10 metros y hasta más; además, de otros temas costumbristas de menor dimensión. A Villalobos se le encuentra trabajando en el Taller de Mendivil en donde también se producían pinturas. De ahí que exista confusión en la autoría de estos trabajos pictóricos salidas de taller y las que generalmente se atribuyen a Hilario Mendivil, quien incluso a veces firmaba sus obras.

Encontramos en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana y del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pinturas que son producto de un trabajo grupal, en las que Villalobos imprimió su personalidad junto a los encargados del taller y posiblemente otros anónimos. Con esto no queremos menospreciar la actividad creativa de la familia Mendivil, sino brindar algunos alcances que permitan valorar la labor de artistas populares no reconocidos en su momento.

El pendón *Picantería Samblenita* que forma parte de la colección del Museo de Arte de San Marcos, pareciera haber sido ejecutado por dos pintores: uno de trazo más suelto con un tipo de personajes de rostros caricaturescos (comensales rodeando la mesa), que nos recuerda a las obras del pintor Julio Villalobos, en tanto que la otra cara del cuadro se opone a esa libertad del manejo del pincel, cuya expresión se nota en la parte indígena. También es posible que el pintor tuviera dos formas de pintar personajes para diferenciar los grupos sociales o el tipo racial. Al respecto, esta pintura fue atribuida a Hilario Mendivil, sin embargo, Francisco Stastny, en su libro *Las Artes Populares del Perú*, nos lo presenta hecho por Alejandro Villalobos que por error debió decir Julio Villalobos. Esta equivocación se da porque en el título de un artículo sobre este artista, escrito por Roberto Villegas, aparecía mal impreso el nombre. En todo caso es posible que el pendón del Museo de Arte saliera del Taller de Mendivil en donde también se hacían pinturas y en la que trabajaron Villalobos y otras personas.

Otro tipo de pinturas a las que se dedicó Villalobos fueron las bandas con la representación del Corpus Christi. Una de estas obras pertenece a la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana y es una banda que mide 8.4 m. de largo y 59.8 cm. de alto. Se representa una de las fiestas religiosas más fastuosas en todo el país y la que ocupa un lugar preponderante en el calendario festivo de la ciudad del Cusco. El origen europeo de esta festividad se remonta hacia el siglo XIII y en los Andes se implanta después de 1533 y se oficializa en el Cusco en 1572 con la finalidad de reemplazar una festividad “pagana” de los indígenas, el inti raymi, que se

llevaba a cabo por la misma fecha. *Corpus Christi* significa “cuerpo de Cristo”. Con esta fiesta se celebra la institución de la Eucaristía.

La fiesta del Corpus Christi en Cusco es muy importante en el calendario festivo del mes de junio y los preparativos se realizan con semanas y meses de anticipación. Los mayordomos o *carguyoq* son los encargados de que se realice la fiesta, cubriendo los gastos de las misas, la nueva vestimenta de la Virgen o Santo Patrón, el contrato de los músicos, la comida, los recordatorios, etc.

Un día antes de la fecha principal salen en procesión las imágenes de Vírgenes y Santos Patronos, con dirección a la Catedral para quedarse ahí hasta el día siguiente. A esta etapa se la llama “entrada”. Por los alrededores de la Plaza de Armas se sitúan los vendedores de comidas tradicionales como el *chiri uchu* (ají frío) y se bebe en grandes cantidades la chicha de jora. El día central se realiza en la Catedral las misas para los diferentes Santos y Vírgenes. Luego, se inicia la procesión del Santísimo y enseguida la de las imágenes religiosas acompañadas por sus devotos, sus bandas de músicos y danzantes; salen en procesión de acuerdo a un orden establecido.

La pintura del Museo Nacional de la Cultura Peruana representa, en una larga banda, la Procesión del Corpus Christi y escenas costumbristas, que cuenta con 18 escenas, diferenciadas por los títulos que llevan en la parte superior: Costumbrista, Altar de Corpus, Santísimo, Inmaculada, Virgen de Belén, Virgen Purificada, Virgen Natividad, San José, Santa Ana, Santa Bárbara, San Sebastián, Santiago, San Pedro, San Cristóbal, San Blas, San Jerónimo, San Antonio, Lunes Santo. En alguna inscripción puede notarse el *quechuañol*, propio de los quechuahablantes, que podría pasar como una falta gramatical. En la parte superior de la banda y por debajo de los títulos, recorre horizontalmente una orla floral que recuerda a las flores de las puertas de los retablos ayacuchanos.

El recorrido visual es de derecha a izquierda, siguiendo la dirección de las diferentes procesiones. Rodean a las imágenes religiosas los cargadores, devotos vestidos con trajes de ciudad, las mujeres piadosas cubiertas con velo, fieles portando banderines religiosos y cirios, curas, monaguillos sosteniendo estandartes, bandas de músicos, campesinos de extracción indígena vestidos a la usanza tradicional, vendedoras de chicha de jora con los famosos “caporales” (grandes vasos de vidrio parecidos en su forma al *kero*), músicos de quena, violín y pampa piano, parejas bailando marinera y huayno, altares portátiles del Corpus, autoridades y militares, diversos personajes típicos, sucesos anecdóticos y todo lo que acontece en torno a esta festividad. Destaca la presencia del venerado Señor de los Temblores.

Entre las características formales de la obra se observa el uso de colores espesos, puros y mezclados, además de aguadas en zonas específicas. Se aprecia que Villalobos dejó iniciada la primera parte de la pintura, a manera de modelo, para los otros ayudantes, y pintó algunas zonas importantes de la obra. Es por esta razón que se descubre plenamente la mano de Villalobos con sus característicos personajes de rostros expresivos y hasta caricaturescos, de cuerpos alargados, al parecer tomados del imaginario popular urbano de las historietas. Sus trazos son seguros y con mayor movimiento, a diferencia de los otros ayudantes de pintura, donde la línea es más rígida. Para evidenciar muchedumbre, el pintor ha optado por representar, en superposición de niveles, las cabezas completas de los personajes o partes de ellas y en algunos casos solo se ven simples manchas de color. El fondo es neutro como el color de la tela, pues interesa representar la procesión, aunque en la escena costumbrista figura un fondo de cerros y una casa con techo a dos aguas. Los Santos y las Vírgenes se muestran con sus atributos. Algunos personajes son pintados más grandes que otros para indicar cierta jerarquía dentro del grupo social, diferencia entre un indígena y un ciudadano.

Los personajes se caracterizan por sus contornos delineados en negro, marrón o del color de su propio traje; otras veces, sin contornos. La mayoría de los rostros no son realistas sino que las cejas, los ojos y la nariz son simples líneas de color negro, mientras la boca es roja. Este tratamiento se presenta en la muchedumbre de fieles, músicos y demás personajes terrenales, pero no así con los rostros de las imágenes religiosas, que son trabajados minuciosamente, así como el diseño del traje y el anda. Otro detalle de la mayoría de los personajes es la presencia de chapas coloradas. Hay personajes que dan la espalda al espectador de la obra y otros que se representan en el borde inferior de la pintura y muestran solo la mitad superior del cuerpo o el busto; por lo general, de mujeres piadosas. En cambio, hay personajes que miran de frente al espectador. Para evidenciar muchedumbre, el pintor ha optado por representar en superposición de niveles las cabezas completas de los personajes o partes de ellas y en algunos casos solo simples manchas de color.

La pintura del Museo Nacional de la Cultura Peruana fue adquirida hacia el año 1964, lo cual indica su fecha de elaboración aproximada. Es una banda de tela tocuyo sin capa de preparación, pintado con témperas, pintura plateada y purpurina para el dorado. Se ha empleado el lápiz para el dibujo de los motivos representados.

El procedimiento de elaboración de este tipo de obras, dentro del taller de Mendivil, es el siguiente: se estira la tela sobre una mesa de trabajo, sujeta con tachuelas; luego, cuando la tela presenta las tramas muy separadas, se cubre con una capa de imprimación de tiza y cola de carpintero (obtenida de cueros hervidos de res);



Banda con la representación del Corpus Christi: detalle de escena costumbrista. Pintura sobre tocuyo. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Siglo XX. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – “Ministerio de Cultura” Lima, Perú. Foto: Archivo Sirley Ríos Acuña.

como mordiente o aglutinante se emplea limón, azufre y orines maduro de varios días. Una vez preparada la tela, Villalobos, contratado por Hilario como dibujante, se encarga de diseñar el esquema compositivo mediante un lápiz, mientras que los otros ayudantes intervienen en el proceso del pintado. De ahí que se reconocen en la obra diferentes formas de pintar. El dibujo sirve de guía al momento de componer la obra, pero no se sigue fielmente el diseño trazado al momento de aplicar los colores. Siendo Villalobos el encargado de las figuras principales y de dar los acabados o en su defecto rectificar los errores. Este pintor al demostrar mucha destreza en el manejo de la pintura fue dispuesto para dirigir las labores de pintura dentro del taller, teniendo como su principal seguidor al joven Pablo Julio Mendivil.

Estas bandas eran solicitadas por las capillas de la zona para cubrir sus paredes, por ello tenían grandes dimensiones y se enmarcaban con varillas de madera.

Otra obra en la que participa el artista es la que posee el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos, que data aproximadamente de la década del 50 o 60 y que representa, en una larga banda, la Procesión del Corpus Christi y ceremonias tradicionales, separadas en 14 escenas, tituladas y coronadas por una orla de flores.



Stastny atribuye esta pieza a Hilario y Pablo Mendivil, que a nuestro parecer es más bien un trabajo grupal, en el que Villalobos imprimió su personalidad junto a otros anónimos.

Julio Villalobos también pintó banderas de carácter religioso y encontramos dos de sus obras en el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos que fueron expuestas en la Galería del Banco Continental en 1978. Se trata de la representación del Glorioso Patrón San Blas y de Nuestra Señora de Belén, ambas están pintadas a la ténpera sobre tela y llevan inscritas el nombre de la imagen, de la entidad bancaria y del año de elaboración o exhibición. En el catálogo de dicha exposición *Barrio de San Blas* se mencionan tres pinturas de Villalobos, una de las cuales no tiene paradero conocido, y representa a San Jerónimo.

De lo dicho podemos distinguir tres etapas en la producción pictórica de Villalobos, determinadas por los cambios en las formas, uso de materiales y técnicas: la primera, antes de su encuentro con Alicia Bustamante; luego, en el taller de Hilario Mendivil o bajo influencia de Alicia y, por último, cuando sale del anonimato. Esta última etapa corresponde a la época en la que se da a conocer por primera vez en la exposición llamada *INKARRI*, 1973, organizada en Lima. Por estas fechas aparece un afiche publicado por el SINAMOS, con una escena del Corpus y firmado por Villalobos. Después de dar a conocer sus obras, los estudiosos del arte popular y los coleccionistas se interesaron por ellas. A partir de ahí, comenzó a exponer en distintas galerías incorporando otras temáticas a pedido de la nueva clientela: corridas de toro serranas, desfiles militares, bautizos, corta pelo, etc. Así mismo, continúa con los motivos procesionales, recurriendo constantemente a tomar procesiones individuales de cada Santo que aparece en el Corpus. De este conjunto de obras, encontramos en el Museo Nacional de la Cultura Peruana dos pinturas representando una corrida de toros y la fiesta de las cruces, ambas firmadas.

La presencia amazónica en la pintura popular

La Amazonía es un área de estudio bastante interesante y que recién está siendo investigada en todos los aspectos, pero aún falta ahondar en el plano de la expresión artística. Cabe señalar las importantes exposiciones que se han realizado en los últimos años y que han contribuido a la difusión del arte amazónico: *El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas* (2000), *Una ventana hacia el infinito: arte Shipibo-Conibo* (2002), *La serpiente de agua* (2002), *Amazonía al descubierto. Dueños, costumbres y visiones* (2005), *La visión de Comuillama. Historia, cuentos y mitología del pueblo Witoto* (2006), etc.

En la Amazonía, existe también toda una tradición de pintura sobre cuero, cerámica, madera y vestimenta hecha de tela de algodón o fibra vegetal. Así tenemos, entre las



Aves. Pintura sobre llanchama. Víctor Churay. Grupo étnico Bora. Loreto. 1998. Colección y foto: Shirley Ríos Acuña.

más conocidas, las obras de los Shipibos y de los Boras. En sus objetos culturales e incluso su cuerpo, los Shipibo-Conibos presentan característicos motivos geométricos pintados, que dan cuenta de su cosmovisión, como la serpiente cósmica, la cruz y los ríos. Ante la demanda de los turistas por los souvenir amazónicos, la población local se dedica a producir cuadros decorativos.

En este contexto de revaloración de las culturas amazónicas, surgen pintores como Roldán Pinedo y Elena Valera, pareja de esposos que fueron impulsados en la producción pictórica por el Dr. Pablo Macera. La temática principal de sus obras son la fauna y flora, cosmovisión amazónica y visiones de la ayahuasca, actividades de caza, pesca y elaboración de artesanías tradicionales, imágenes visuales pintadas sobre tocuyo teñido con tinte vegetal obtenida de la caoba y que le da una coloración marrón rojizo. Estos pintores mantienen la técnica ancestral de la pintura Shipibo-Conibo, ya no geométrica sino con representaciones figurativas, aunque conservando parte de los motivos geométricos en pequeños recuadros ubicados en los extremos inferiores del cuadro, con el nombre indígena de los autores. Para pintar, usan las tierras de color y los tintes vegetales. En ese sentido, combinan los materiales tradicionales con nuevos formatos y modos de expresión figurativa, que facilita la lectura visual a todo tipo de espectador.

En la pintura del grupo étnico Bora se emplea como soporte la llanchama, que es una tela elaborada de la corteza del árbol llamado ojé, que es chancada y estirada. Obtienen colores diversos de ciertos vegetales: el rojo del achiote, el negro y el azul del huito o pichuguayo, el amarillo del guisador y el blanco del barro blanco greda. Los motivos generalmente geométricos son simbólicos, que hacen referencia a la cosmovisión de esos grupos étnico- amazónicos. Con la introducción de escuelas y la llegada de turistas y estudiosos han variado muchas de sus costumbres y creencias, lo cual se ve reflejado en su expresión artística. Ahora se tienen pinturas decorativas de formato rectangular o cuadrangular, con diseños figurativos de la fauna y vegetación amazónica, así como de ceremonias, costumbres, vida cotidiana, fiestas, etc.

Precisamente, el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos tiene dos pinturas sobre llanchama de la década 70 u 80 del siglo XX: uno con la representación de personajes esquemáticos y otro de animales (otorongo, mariposa y oruga). Estas

presentan un estilo plano con una acentuación de la forma, delineadas en color oscuro y sin manejo de la perspectiva convencional occidental, que demuestran su encanto por su naturalidad y espontaneidad. En el Museo de la Cultura Peruana se encuentran una túnica y un tapete de llanchama, pintados con representación de viviendas y cazadores, cuyo fechado aproximado sería de la década 20 o 30 del siglo pasado. Últimamente, han surgido pintores autodidactas reconocidos; tal es el caso del Bora Víctor Churay, quien pintaba variada temática referida a su lugar de procedencia. En sus obras se observan ya cierta perspectiva y manejo de claroscuros, lo que le da profundidad a sus creaciones.

Con esta aproximación a la pintura popular, tratamos de llamar la atención acerca de la importancia de este tipo de expresiones plásticas, de rescatar del olvido pintores destacados en su momento y de dar a conocer la necesidad de emprender estudios más profundos al respecto.



Paiche. Tintes naturales sobre tela tocuyo teñida con nogal. Roldán Pinedo. Grupo étnico Shipibo. Ucayali. 2007. Foto: Sirley Ríos Acuña.



Foto: © Mincetur / PROMPERÚ

6. LA PLATA DE LOS ANDES



PLATERÍA ²⁹

El arte de la platería en el Perú se desarrolló desde la época prehispánica donde alcanzó un alto nivel técnico. Durante la Colonia esta actividad continuó su evolución en lo formal y lo tecnológico, surgiendo importantes centros plateros y gremios. Se produjeron objetos para el culto religioso en la iglesia y en el ámbito doméstico, objetos utilitarios y ornamentales. Así, proliferaron piezas como: custodias, candelabros, cálices, sahumeros, limosneros, milagros, nacimientos, vajillas, floreros, cofres, joyas, adornos de salón, entre otros ejemplares.

Además, con la introducción del caballo en el continente americano se procuró su ornamentación con un conjunto de elementos accesorios de plata. En el siglo XIX las circunstancias socioeconómicas cambiaron por lo que se restringió la producción de objetos de plata y la principal clientela procedía de la clase provinciana acomodada en lugar de la Iglesia y la aristocracia de los siglos anteriores. En el siglo XX predominó la producción de joyas y piezas de carácter decorativo, generalmente para la exportación.

Explica de forma general los tipos, los usos, la iconografía y las variantes formales de los sahumeros, los objetos religiosos y domésticos, las joyas como los tupus, los tipkis, los prendedores occidentales, los aretes y sortijas; así mismo, de las placas decorativas y los exvotos.



*Elaboración de piezas de platería. Proceso de cincelado. Taller del maestro artesano Gregorio Cachi.
Foto: © Renzo Giraldo / PROMPERÚ*

El trabajo de los metales tuvo un gran desarrollo en el antiguo Perú. Técnicas, formas, usos e iconografía se dieron de acuerdo a una particular concepción plástica. Por medio del laminado, repujado, calado, cincelado, martillado, aplicado, engastado, e incrustado, fundido, cera perdida y otras técnicas se lograron objetos que hoy asombran al mundo. Esto se refleja en los recientes hallazgos de la arqueología peruana con la puesta en valor de la tumba real del Señor de Sipán en Lambayeque. El trabajo del oro y la plata de joyas, parte del atuendo, andas ceremoniales, armas, son de una calidad artística considerable sin dejar de lado su valor documental. Tanto los Lambayeque, Moche y Chimú en la costa norte alcanzaron un alto grado en la orfebrería. De ahí que cuando el imperio incaico se expandió por estas áreas se llevó a los mejores orfebres hacia el Cusco para que trabajaran al servicio del Inca.

A pesar de contar el Cusco con hábiles orfebres son pocas las evidencias del arte metalúrgico Inca porque a la llegada de los españoles, estos arrasaron con todo, no solo con el oro y la plata de las vetas mineras, sino con los objetos que fundieron y convirtieron en lingotes para enviarlos a la Corona.

²⁹Publicado en Zárate Cuadrado, Juan y Sirley Ríos Acuña. Breve historia gráfica de la plástica andina. Dibujos I. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001, pp. 159-301.

El hallazgo de la veta de plata de la zona de Potosí, en el Alto Perú, así como otros centros de explotación minera posibilitó la extracción de este metal en grandes cantidades, a través de las mitas o trabajos forzados que causaron la mayor mortandad de la población indígena (De La Fuente 1992b).

El arte de la platería colonial se desarrolló bajo los aportes indígenas y europeos. Tanto en lo formal como en lo tecnológico. Muchos centros plateros que funcionaron en el incario continuaron en actividad. En los talleres de las ciudades se adoptó rápidamente la tecnología hispana, mientras que en los ámbitos rurales la incorporación de las nuevas técnicas fue lenta (Stastny 1981: 241).

Ante la proliferación de artesanos plateros surgieron los gremios, a la manera medieval, para poder controlar el trabajo platero y como una especie de colegio de plateros en pro de la capacitación de cada uno de sus agremiados. Junto a estos gremios también se organizaron hermandades y cofradías, en Lima bajo el patronato de San Eloy y San Blas en el Cusco (D'ors 1973: 21).

Con parte de la plata que quedaba en el Perú se fabricaron objetos ornamentales y de culto religioso para las clases altas y la Iglesia (De la Fuente 1992b). En las ciudades provincianas sobresalieron en la platería Huamanga, Cusco y el Alto Perú. Allí los grupos acomodados asumieron las piezas de plata como signo de status y prestigio (De la Fuente 1992b). De la misma forma que en Lima.

María del Carmen de la Fuente (1992b) distingue 5 etapas en la evolución de la platería colonial:

- Estilo hispano-renacentista
- Estilo plateresco
- El barroco andino en el Cusco y el Alto Perú
- El rococó afrancesado
- Neoclasicismo y el estilo Imperio Napoleónico

Los objetos destinados al uso de la Iglesia católica, la aristocracia y otras capas sociales pueden consignarse de la siguiente manera: los de culto religioso (custodias, candelabros, cálices, sahumerios, incensarios, limosneros, etc.), los de culto religioso privado (milagros, nacimientos, etc.), los utilitarios (vajillas y servicios de uso doméstico, candeleros, floreros, etc.), ornamentales (cofres, joyas, adornos de salón, mistureros, etc.). A ello, se añade el ajuar de la caballería (estribos, tapaojos, espuelas, baticolas, monturas, riendas, etc.) (De la Fuente 1992b).



Pieza de arte colonial en plata, en el Museo de Arte de Lima.
Foto: © Luis Gamero / PROMPERÚ



Pieza de arte colonial en plata, en el Museo de Arte de Lima.
Foto: © Luis Gamero / PROMPERÚ

Pero el poblador andino fabricó también sus propios objetos: los de carácter ceremonial (*cochas*, copas, bastones de mando o *varayoc*, bastones o hachas de baile, exvotos, placas simbólicas, etc.); utilitarios (caleros y bolsas coqueras); y ornamentales (*tupus* o alfileres, prendedores, pendientes, sortijas, etc.).

En el siglo XVIII la platería doméstica comenzó también a decaer por la importación de vajillas de loza y mayólica inglesa reduciéndose a este ámbito solo los sahumerios, mistureros, vasos o copas. Más tarde, la producción de objetos en plata se limitó a las joyas (Stastny 1981: 242).

Acabado el esplendor colonial, la plata encareció y escaseó debido a las nuevas circunstancias socioeconómicas del siglo XIX. Los grupos campesinos sustituyeron los objetos de plata por piezas de bronce (Stastny 1981: 242).

Durante el siglo XX la producción de objetos de plata se restringió a la joyería y otras piezas de carácter decorativo, generalmente para exportación. Dado los precios altos de este metal su uso fue restringido (De La fuente 1992b). Incluso los adornos de los vestuarios de los danzantes han sido remplazados por plata baja cuando no por hojalata. De algún modo esto ha originado la simplificación de motivos iconográficos y el olvido cada vez mayor de antiguas técnicas metalúrgicas. Sin embargo, existen orfebres populares y los de escuela que han optado por desarrollar sus propias propuestas creativas en base a la plata, a veces combinando estilos tradicionales y contemporáneos o añadiendo materiales diversos.

Sahumadores

Este tipo de objetos se difundieron en España bajo la influencia de los moros y se introdujeron en América a la llegada de los españoles (Taullard 1941: 34). En el Perú colonial fueron de uso general, pues en cada hogar había por lo menos un sahumador ricamente decorado. Servían como recipientes para contener el sahumerio que se quemaba para perfumar los ambientes de la casa y hasta las ropas. Fueron preferidos en plata durante el siglo XVIII y principios del XIX (Gjurinovic 1989: 37).

Los motivos zoomorfos como pavos reales y ciervos o *tarukas* son constantes, aunque resaltan también las representaciones de llamas, toros, leones macizos y gallos articulados.

Generalmente, estos se apoyan sobre pedestales y bandejas- canastillas, con o sin patas, de formas rectangulares, circulares, elípticas u oblongas. A este complemento —si la canastilla no estaba soldada al sahumador— se le llamaba “misturero”, usada también para contener misturas o mezclas de flores aromáticas colocadas en las habitaciones y cómodas, y para llevar pétalos florales que eran arrojados en las procesiones religiosas. Se consideraban sahumadores si es que llevaban en el lomo una tapa sujeta al cuerpo con una cadenilla, de no tenerlo serían simples figuras decorativas. Existían algunos cuyas cabezas hacían de tapa, en este caso servían no solo como sahumadores sino posiblemente estaban destinados a ser “perfumeros”. Los que se empleaban para las ropas tenían por lo común una forma de brasero con dos asas laterales y los más grandes estaban elaborados en bronce; en cambio, los de la habitación eran recipientes de animales (Taullard 1941: 34).

En la transición de la Colonia a la República se crean sahumeros de filigrana en forma de venado. La filigrana es una técnica morisca que floreció en Huamanga a fines del período colonial y que se mantiene hasta hoy como parte de la orfebrería popular, en menor grado, en la propia Huamanga, pero, en mayor dimensión, en San Jerónimo de Tunán (Junín) y en la costa norte en Catacaos (Piura).

Según Gjurinovic:

...el trabajo de la filigrana consiste en curvar y entrelazar filamentos de metal para reunirlos en un punto de contacto con soldadura y componer, de esta manera, determinados elementos decorativos, los que suelen ser similares debido a esos enroscamientos más o menos prolongados. (Gjurinovic 1989: 37)

En esta técnica se hicieron comunes los sahumeros. Poco después de que surgieran las imágenes de venados, proliferaron, así mismo, grandes pavos sahumeros de alas movibles y aspecto cortesano en técnica de filigrana. Los pavos aparecen representados con cola y alas desplegadas y el ciervo o *taruka* a veces levanta una de sus patas delanteras o lleva puestos aretes de lana o del mismo metal.

Se tiene conocimiento de que hasta la década 40 del siglo XX aún algunas familias tradicionales del norte usaban los sahumeros de plata. Por lo costoso de dicho metal se hizo necesario elaborarlos en cerámica, tal como podemos apreciarlos en Cajamarca con representaciones de pavos reales y toros. Estos, a su vez, están siendo desplazados por envases de lata.

Objetos religiosos

La platería religiosa durante la Colonia tuvo un gran desarrollo, mientras la iglesia era un importante cliente de los artesanos. Entre sus encargos se encontraban los limosneros con figura del niño Jesús y de la virgen, los cuales servían para recolectar las limosnas de los feligreses; los candelabros o portavelas, llamados así por tener varios brazos a diferencia de los veleros o candeleros que tienen un solo cilindro para acoger la vela; los incensarios empleados para quemar el incienso durante el recorrido procesional y compuestos por una copa, una tapadera calada y decorativa por donde salía el aroma y un conjunto de cadenillas que los sujetaban.

Objetos domésticos

La vajilla de las casas peruanas fue labrada en plata en tanto la holgura económica y la abundancia de plata lo permitían. Platos, cucharas, tenedores, tazas, bandejas,



Cruz. Plata fundida, martillada, soldada y remachada; cuentas de Spondylus. Sierra sur. Siglo XIX. Colección y foto: Familia Grillo.



saleros, azucareros, jarras como servicio de mesa y para el aseo personal, palanganas, escupideras y hasta bacinicas se produjeron. Fueron signo de estatus económico y social, usados principalmente por las familias pudientes de las ciudades. Los objetos de loza eran mínimos; por el contrario, estos se destinaban a clases económicamente pobres.

Asimismo, las familias acostumbraban en la Colonia a tener objetos decorativos en miniatura con formas de animales diversos ya sea para el salón o como complementos de los nacimientos.

Joyas

Durante el coloniaje la nobleza incaica mantuvo el uso de sus antiguos objetos, aunque mimetizados. Este es el caso de las notables joyas simbólicas de origen prehispánico: los *tupus*, usados por las mujeres andinas para sujetar sus *llicllas* o mantas. Estas piezas a lo largo de su existencia han sido objeto de una serie de cambios formales, iconográficos y técnicos, mas no en su función básica que es la de prender.

En principio lo que hoy se conoce bajo el término de *tupu* en realidad era un *tipki* en relación a la *lliclla*, dispuesto de forma horizontal y usado individualmente. En cambio, el *tupu* original aparecía en par, unido por una soguilla, sujetando el *anaco* y dispuesto verticalmente. Así es como deberían ser identificados si nos remitimos a los dibujos que aparecen en las crónicas de Guamán Poma, en las que se puede apreciar claramente esa diferenciación.

Aún no tenemos conocimiento de cómo el uso de estos símbolos femeninos andinos se extendieron por los Andes. A la llegada de los europeos su uso estaba generalizado y de ello dan cuenta las crónicas tempranas. Los *tupus* como tal, es decir, usados en pares, hace mucho que han caído en desuso porque precisamente, el *anaco* desapareció en la mayor parte de los pueblos, salvo en algunas zonas de difícil acceso. Aún podemos ubicarlos en Tupe, sierra de Lima, y en poblaciones aymaras de Puno y Bolivia, alejados de los centros urbanos. También en recientes investigaciones se ha dado a conocer su existencia en el distrito de Camilaca, de la provincia de Candarave de la región Tacna. Como se ha explicado antes, ya en los dibujos de Guamán Poma de Ayala se puede advertir el uso diferenciado de los prendedores andinos.

De acuerdo a las colecciones existentes es posible determinar que los *tupus* preincas tenían cabezas circulares y los incaicos formas semicirculares o semilunares, a veces, con motivos geométricos burilados; en tanto, que los *tipkis* preincas llevaban cabezas decorativas de animales fundidos (peces, aves, felinos, camélidos, etc.), figuras que ocasionalmente estaban dispuestas en pares; además presentaban calados geométricos y espirales o roleos; y los de la época inca tenían un remate semicircular. Al ser elaboradas estas joyas en cobre, bronce, plata y oro denotarían el estatus de la mujer dentro de su grupo social (Dreyer 1994: 66), aspecto que seguramente se mantuvo a lo largo de su existencia.

En el siglo XVII el barroco se extiende a todas las manifestaciones artísticas incluso en la joyería. Hacia el siglo XVIII surge el llamado barroco andino, evidente en la arquitectura pero también en las joyas obra de orfebres indígenas y mestizos, quienes trabajaron a pedido de las damas eminentemente indígenas, de estatus social y económico



Tipki/ Tupu con la representación de sol y la luna. Plata repujada, martillada, embutida, soldada, remachada y engastada con cuenta de vidrio. Sierra sur. Siglo XIX. Colección y foto: Familia Grillo.

alto. El vocabulario iconográfico occidental (palmas, óvalos con arabescos y demás motivos florales) se conjugó con el andino. Además, con el llamado *Renacimiento Inca* de las élites incaicas del Cusco bajo la dirección de los caciques, proliferó su uso y se motivó la reafirmación de iconografías incanistas. En el siglo XIX se produjo, por una parte, la transposición de las artes virreinales a los sectores populares y, por otro lado, el renacimiento artístico en el ámbito rural, explicitándose la ideología del poblador andino tras una momentánea libertad (Dreyer 1994: 66).

Con el advenimiento de la República “...gran parte de los maestros plateros formados en la tradición orfebre colonial [tuvieron] que adecuarse a trabajar para una clientela de un nivel mucho más modesto, hecho que influiría en el florecimiento de una orfebrería popular campesina.” (Dreyer 1994: 66).

Hasta esos momentos, a pesar de la censura española, aún se empleaban en los ámbitos rurales y ya no en los urbanos, los *tupus* y *tipkis* en las prendas para las que originalmente estaban destinadas. Sin embargo, las formas tuvieron que variar, a raíz de dicha censura a las vestimentas indígenas, ocurrida después de las rebeliones indígenas. Los alfileres andinos asumieron el aspecto inofensivo de cucharas decoradas en su cara interna con figuras de sirenas charanguistas, águilas bicéfalas, motivos florales o soles humanizados burilados. El sol sobrepuesto a la media luna con rostros humanos fueron constantes y fueron ocasionales los que tenían forma de corazón calado con representación del escudo nacional. “Las decoraciones son generalmente interpretaciones nativas de motivos neoclásicos, imperiales y románticos, complementados por una iconografía mezcla de arcaísmos precolombinos y coloniales con temas desarrollados por la inventiva de los artesanos populares republicanos.” (Dreyer 1994: 70).

Dentro de los arcaísmos precolombinos de ese momento se encuentran los monos, las vizcachas y otros motivos de la fauna andina, representados encaramados y de perfil. Estos elementos iconográficos se prefieren en los alfileres dispuestos horizontalmente puesto que los motivos decorativos empezaron a diferenciarse por su distribución y dirección predominante. A diferencia de los verticales, propios de cucharas y soles sobre luna, abundan los horizontales con escenas de personajes y fauna, complementados con flores y vegetales diversos: parejas o matrimonio, grupo de danzantes *chunchos*, sirenas charanguistas, *tarukas*, perros, llamas, etc. De estas piezas por lo general cuelgan una serie de cadenillas con dijes de piedras coloridas, monedas y diferentes figuras en miniatura (plato, tenedores, botín, candado, león, sirena, etc.).



Prendero con la representación del escudo nacional. Plata fundida, martillada y engastada con cuenta de vidrio. Sierra sur? Siglo XX. Colección y foto: Familia Grillo.



Tanto en Perú y Bolivia, entre fines del siglo XIX y principios del XX se usaban en los pueblos aymaras unos *tupus* matrimoniales que portaban las novias (Dreyer 1994: 70-71).

En cambio, en el siglo XX, hasta hace algunas décadas fue frecuente el uso y elaboración de *tupu-tipkis* en la zona de Canchis y alrededores. Específicamente en el distrito de San Pablo se hacían de plata, luego tuvieron que emplear el bronce y hoy son pocos quienes los facturan. Allí las indígenas y mestizas de Canchis, Canas y Quispicanchis los denominan *tupos* o *t'ipanas* (Valencia 1970: 168).

En Tinta a los *tupu-tipkis* horizontales los llaman *kinraytupus* ya que tienen forma de pluma, recargados de fauna, figuras humanas y seres mitológicos. Estos fueron antiguamente un adorno distintivo de la población de Canchis (Valencia 1970: 169). Eran cotizados los *tupus* nombrados *killayoq inti cha'akayoq tupum*, es decir, los que llevaban la forma de un sol radiante descansando sobre una media luna, cuyos cuernos tenían dos pequeñas estrellas engastadas con piedras "sampablinas" de colores (Valencia 1970: 169). La simbología de estas joyas andinas será asunto tratado en el volumen sobre platería que es parte de esta serie de dibujos.

Los pequeños *tipkis* comienzan a crecer hasta parecerse y cumplir la función de los *tupus*. Debido a esa transformación los llamaremos para respetar en cierta forma la tradicional y generalizada denominación: *tupu-tipkis*, piezas que en realidad solo cumplen la función de los antiguos *tipkis*. Esta pieza se compone de una cabeza decorativa unida a una gran aguja o alfiler.

Otro grupo de estas joyas proviene de un origen no prehispánico y a los cuales se conocen comúnmente como "prendedores", compuesto por una sección decorativa vaciada/ fundida y en el reverso con un "broche" o sistema articulado para prender. A diferencia de la joya que hemos llamado *tupu-tipki* no presenta una aguja o alfiler tan pronunciado. El mundo iconográfico se compone de flora, fauna, heráldica, figuras humanas y fantásticas, así como otros motivos. Sobresalen los pumas, las *tarukas*, las llamas, los perros, los pavos reales, los pájaros, los gallos, las águilas y halcones, los caballos, etc., todos ellos en sus diversas variantes. Del mismo modo, aparecen *chunchos*, personajes alados (ángeles o demonios), soles humanizados, escudos nacionales, manos solas, entrelazadas o sosteniendo un abanico.



Aplique de traje de danza. Plata laminada, martillada, repujada y embutida. Sierra central. Inicios del siglo XX. Colección y foto: Familia Grillo.

De ambos tipos surge un híbrido que llamamos *tupu*-prendedor porque mantiene la gran aguja o alfiler, el gancho de seguro propio del prendedor, y la cabeza ornamental es también prominente porque trata de ocultar su procedencia originaria. Hay algunos que llevan un pez articulado del lago y de carácter simbólico. Cabe señalar, que estos peces articulados estaban relacionados a la reproducción y fecundidad, al mismo tiempo, eran una especie de amuletos protectores, tal como eran considerados en España.

Con la llamada modernización de los Andes estos prendedores van cayendo en desuso y son reemplazados por el “imperdible” de acero.

Otras joyas son los aretes y sortijas también influenciados por los estilos artísticos predominantes de la época. Quizá en estas piezas es más notoria la influencia occidental.

Placas

Las placas que se presentan en este volumen son de factura campesina con representaciones simbólicas, o no, repujadas sobre una lámina de plata y complementada con dibujos burilados para acentuar determinados detalles. No sabemos si las placas que presentamos en este volumen forman parte de los decorados de las andas procesionales o de otras piezas de mayores dimensiones. Lo cierto es que existen ejemplares del principio del siglo XX que se aplicaron a los trajes de los danzantes como en el caso de la Sierra Central. Se representan leones, mujeres sosteniendo elementos vegetales a modo de una diosa de los báculos,

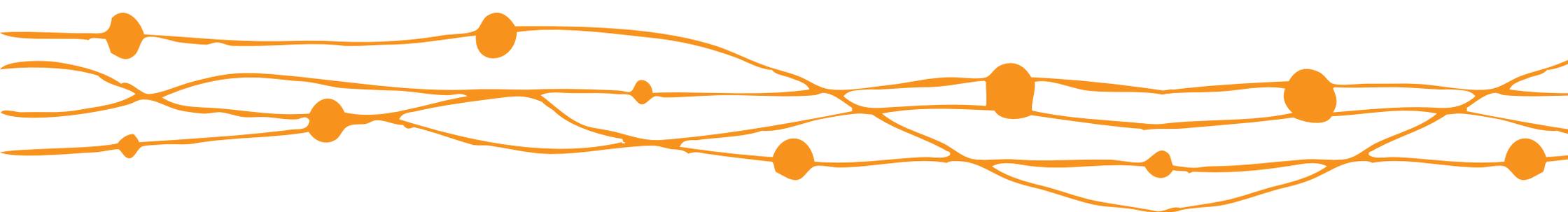
escenas de toreo, animales con el órgano sexual prominente, símbolos religiosos, danzante sosteniendo una bandera, entre otras figuras.

Exvotos

Llamados “milagros” justamente por ser usados como ofrendas a Dios y a los santos para solicitar determinados milagros. Estas peticiones son por lo general relacionadas a la salud y al bienestar económico. Así, de acuerdo a la zona se representan en volumen o fundido y en plano o placa repujada las partes del cuerpo humano afectado: ojos, corazón, piernas, pies, manos, orejas, boca, nariz, cabeza, abdomen, pulmones y cuerpo entero desnudo. Otros motivos muy repetidos comprenden las figuras orantes arrodilladas.

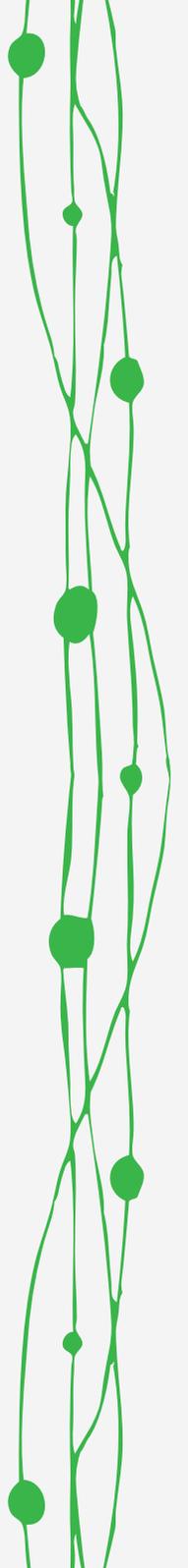
Así mismo, se representa a los animales (toros, vaca con su becerro y yunta de toros), camiones, autos, casas, telar de pedal, camas y algunos motivos con escenas completas (barca con pescadores, campesinos arando, juez sentado en su escritorio, etc.).

Estos son objetos mágico-religiosos que forman parte del culto rural y urbano. Se ofrecen en venta en los alrededores de las iglesias y centros de peregrinación. A pesar de la industrialización de las artesanías aún en los ámbitos rurales se elaboran artesanalmente. Característicos son los milagros de Motupe adonde miles de peregrinos llegan a venerar una cruz de dicho nombre.





7. DE LO UTILITARIO Y DECORATIVO



EL ARTE DE LA HOJALATA ³⁰

La hojalatería es una actividad artesanal que se ha desarrollado en el Perú desde la época colonial en diferentes regiones, siendo el centro productor más importante hasta la actualidad Ayacucho. Precisamente, uno de los más destacados hojalateros del siglo XX de esta región fue Fortunato Antonio Prada Cuadros (1919-1999) de quien se presenta una breve biografía, su período de aprendizaje y docencia, así como su producción artística y sus principales premios. Prada no sólo se dedicó a producir objetos utilitarios cotidianos demandados a nivel local y regional sino que introdujo innovaciones con el fin de crear obras más decorativas.

Para concluir, se hace una mención especial a uno de los más cercanos discípulos de Prada en el arte de la hojalatería, Desiderio Loayza de la Cruz, quien migró a Lima y constituyó su taller en Pamplona Alta.

La hojalatería es una actividad artística que tiene como materia prima el latón. Comúnmente se usan las latas de envases (de alcohol, manteca, aceite, kerosene, leche, conservas, etc.), la calamina galvanizada y, en menor medida, las planchas de hojalata nacional o importada. Es una de las pocas artesanías que ha sobrevivido de la época colonial. Tras haberse mantenido a lo largo de diferentes transformaciones sociales y económicas, la modernidad la ha puesto en peligro de extinción, pero en los últimos años se ha producido un renacimiento de este arte.

La hojalatería según las regiones

El arte de la hojalata se ha desarrollado en varias zonas, en las que hasta unas décadas existía al menos un hojalatero en cada pueblo. La mayor producción se concentra en las regiones de Ayacucho, Junín, Huancavelica, Apurímac, Cusco y Puno.

En estas regiones abundan las cruces de dos tipos: las de pared para el interior de las viviendas y las de techo. Estas últimas se conocen como “safacasa” y presentan una variada iconografía. En las de Junín son constantes los símbolos patrios y los elementos pasionarios, mientras que en Abancay aparecen motivos de acuerdo a las necesidades, devoción religiosa, al gusto, las actividades realizadas o las preferencias de los dueños de casa (Yawar Fiesta, parejas bailando, Sagrado Corazón, etc.).

En Puno se encuentran pequeñas cruces representando la vivienda familiar o banderas peruanas sobre una amplia base para sujetarse en la cumbre, además de máscaras festivas como la de la Diablada o ramos funerarios para las cumbres en vez de las coronas de flores naturales.

Qué no decir de los objetos domésticos como los candeleros y mecheros, de las andas en miniatura que portan imágenes devocionales y de los milagros o exvotos.

En Jauja, en la comunidad de Huancaní, hallamos a Esteban Rojas Párraga quien se dedica a elaborar pequeños juguetes, omnibuses interprovinciales de la zona; por ejemplo, “Mariscal Cáceres”, “Los Andes” e “Idones”, así como camionetas, camiones cisternas de combustible, tractores “caterpillar”, volquetes, remolcadores, aviones, jeeps, helicópteros militares, cocinas con sus ollas y portaviandas. Todos estos, los elabora con la técnica del “enganche” (ensamblado), que no requiere soldadura.

La hojalata ayacuchana

Huamanga fue desde la Colonia el mayor centro productor de objetos en hojalata. Hacia 1770 ya existía el oficio, que al igual que otras artesanías, fue asumido principalmente por los indios. Es posible que estos hayan conformado un gremio.

³⁰Publicado en Boletín del Museo Nacional de la Cultura Peruana, (9), Lima, enero de 2000, s/p.

Los objetos elaborados eran básicamente utilitarios hasta más o menos la década de 1960, momento en el cual aparece una corriente más artística.

En la rama utilitaria se consignan piezas de uso doméstico y religioso según la tradición colonial: peroles, tinas o bateas, baldes, barriles, cuartilleras, galoneras, lavatorios, lecheras, embudos, mecheros, cocteleras, regaderas, teteras, jarras, lámparas o faroles huamanguinos, candeleros, candelabros, cruces, urnas, etc. Se mantuvieron vigentes entre las familias urbanas y, sobre todo, rurales, formando parte importante en la vida cotidiana e historia regional.

La etapa artística es más bien producto de una renovación creativa con el afán de dar continuidad a la hojalatería tradicional. Y donde predomina el aspecto artístico sobre lo utilitario que a su vez responde al gusto de una nueva clientela.

Este paso de lo utilitario a lo artístico lo dio Antonio Prada en un momento de crisis y desarticulación de las artes populares, tal como lo hicieron Don Joaquín López Antay y otros artistas populares.

Con esto no queremos afirmar que antes de los años 60 no hubo piezas artísticas. Al contrario, encontramos en el siglo XIX hermosos candelabros pintados con aplicaciones de flores. Tal parece que estos objetos de uso doméstico y a la vez religioso, usados en las iglesias, al igual que los candeleros, urnas, cruces, faroles y otros, se prestaron a la creatividad del artífice anónimo.

Fortunato Antonio Prada Cuadros (1919-1999)

Nació en el pueblo de Sachabamba, distrito de Chiara, provincia de Huamanga (Ayacucho), el 13 de junio de 1919. Hijo de Hermes Prada Fernández y Luisa Cuadros, se casó con doña María López, de quien tuvo 7 hijos. Falleció en Huamanga, el 20 de enero de 1999.

Aprendizaje

Desde pequeño trabajó con su padre, mecánico soldador, en la elaboración y reparación de utensilios de cobre, principalmente para la destilación del aguardiente de caña de azúcar. Así, su infancia transcurrió entre los latifundios cañavaleros de la zona que eran principales consumidores de pailas, arroberas, cuartilleras y otros objetos de cobre. Pero al bajar la demanda de esos productos, los artesanos de esa especialidad comenzaron a laborar en la hojalatería utilitaria.



Candelabros de hojalata ayacuchanos del artesano Jang Araujo. Colección y foto: Familia Grillo. Foto: © Mincetur / PROMPERÚ

Aprendió el trabajo en hojalata no se sabe de quién. Algunos familiares señalan que Pedro Vilchez Palomino fue su maestro. Tampoco sabemos si su padre llegó a aprender el oficio.

Pero la hojalatería utilitaria empezó a sufrir una baja demanda por parte de la clientela local. Se preferían objetos industriales de loza, aluminio y plástico que eran más baratos. Nuevamente, el hojalatero tuvo que adecuarse a las circunstancias, encontrando una alternativa de sobrevivencia en el desarrollo de la hojalatería artística, dirigida en un inicio a los turistas y después a la pequeña burguesía provinciana e intelectuales.

Antonio Prada incursionó en lo artístico por la década de 1960, cuando decidió renovar e incorporar nuevas formas y diseños decorativos. Esto lo hizo por



Cruz de hojalata ayacuchana del artesano Jang Araujo.
Foto: © Mincetur / Promperú

iniciativa propia. Pero también por sugerencia de voluntarios del Cuerpo de Paz de Norteamérica y por influencia de algunos intelectuales que estuvieron antes y después de la reapertura de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga en 1959.

Docencia

Prada fue miembro fundador y profesor *ad honorem* en la especialidad de hojalatería de la Escuela Particular de Artesanía, creada en los años 60, en el barrio de La Libertad de Huamanga, por iniciativa del insigne artista popular Jesús Urbano Rojas.

Principales premios

- 1957: Ganador absoluto en la Exposición de Arte Popular de Ayacucho auspiciada por el Ministerio de Educación y el Concejo Provincial de Huamanga.
- 1967: Premio en la especialidad de hojalatería, en la Primera Bienal Nacional de Artesanía, organizada por la Asociación Nacional de Artesanos del Perú. Agosto-setiembre, en el Museo de Arte de Lima.
- 1982: Primer puesto en la especialidad de Metalistería (hojalatería), en el Concurso Nacional de Artesanía, realizado en Lima y organizado por el Ministerio de Industria, Turismo e Integración.
- 1995: Gran Maestro de la Artesanía Peruana, otorgado por la Confederación de Artesanos del Perú, IDESI y el Ministerio de Industria y Turismo.

Producción artística

En un principio, Prada empleó solo latas de envases descartados, así como calaminas galvanizadas. Luego, en su etapa artística con los pedidos para el mercado local y extranjero tuvo que usar planchas de hojalata nacional e importada del Japón. Trabajó con compases metálicos, tijeras para hojalata, tubos de metal, alicates, mazos de madera, martillos, cinceles o talladores, machetillos, planchas de plomo, sopletes, cautil, pinceles hechos con pelo de vacuno, entre otros instrumentos.

El proceso de elaboración de sus obras fue el siguiente:

- Trazado o marcado de las formas usando un punzón o compás metálico. Para ello en ocasiones usó plantillas o moldes en hojalata que había creado.

- Cortado con tijeras para hojalata.
- Tallado (perforación) o repujado (en relieve) con cinceles de diferentes tamaños y puntas. Esto se realizaba sobre un bloque de plomo.
- Redoblado de bordes.
- Armado o unión de las distintas partes del objeto mediante soldadura de estaño y uso de cautil.
- Limpiado, en caso de trabajar con latas de envases.
- El acabado final se hacía con el pintado, barnizado o laqueado, empleando “pinceles hechizos”. En esta fase se obtenían objetos coloridos o simplemente mantenían sus colores naturales (plateados y dorados). La pintura que usó fue el sapolín mezclado con anilina, aguarrás o thinner, para facilitar el secado rápido. El objetivo de pintar o laquear no fue solo para conseguir efectos estéticos, también lo fue proteger a las piezas de la rápida oxidación y corrosión.

Prada creó una diversidad de objetos “a pulso”, con formas, dimensiones, funciones y motivos decorativos distintos. Así, en su etapa utilitaria se dedicó a hacer todo tipo de utensilios domésticos como cocteleras, baldes, mecheros, embudos, barriles (para llevar “trago”, chicha y agua especialmente en el campo), juguetes populares como carritos de hojalata que tenían mucha demanda entre los niños (Castillo 1989). En realidad se diferenció esta etapa, de la artística, porque no presentaba diseños decorativos e innovaciones formales que sí estarían presentes en su segundo momento hasta en las piezas tradicionalmente utilitarias como mecheros y candelabros.

Aparte de los mecheros y candelabros decorados produjo en su período artístico: máscaras (incaicas, mexicanas y de otra índole), candeleros (en forma de ángeles o llamas), pantallas, cuadros o marcos para diplomas y fotografías (porta-retratos), cruces de la pasión y de camino (usadas también en las *zafacasas*), coronas de vírgenes y santos, urnas de santos y nacimientos, marcos de espejos, arañas, flores en candelabros y sueltos, juguetes (carritos), utensilios de cocina, lámparas o faroles de colgar hexagonales y tubulares, pavos reales y otros adornos ornamentales (figuras diversas), árboles de navidad, árboles de la vida, *tumis*, iglesias, etc. (Castillo 1989). Incluso realizó réplicas de andas procesionales o tronos semejantes a las adornadas con ceras con todos sus detalles. Las máscaras fueron originales, salidas

de su inventiva creadora y elaboradas completamente en hojalata o forradas con este metal como la calavera de carnero con cachos naturales. En cambio, el árbol de navidad, ajeno a su realidad, fue una innovación sugerida por un agente del Cuerpo de Paz, mientras que las hermosas cruces formaban parte de su tradición cultural, que evocaban el catolicismo ayacuchano y cumplían la función de protección doméstica contra los malos espíritus.

Las cruces fueron características y constantes en la producción de Prada. Desarrolló dos tipos de cruces: a) la Cruz de Pasión, con los elementos simbólicos de la pasión y muerte de Cristo: gallo, martillo, calavera, escalera, alicate, ángel, cáliz, pez, bandera, corazón, dos rayos, dos palomas y una luna; b) la Cruz de Camino, con un gallo en la punta de la cruz, un corazón al centro, con adornos de flores y hojas. Ambos tipos se colocan también en los techos de las casas y se los conoce con el nombre de *zafacasas*.

En cuanto a los diseños predominantes en la obra de Prada, según la clasificación dada por David Castillo Ochoa (1989), se observan:

- Incaicos: la representación del *tumi*, *huacos* y otros.
- Geométricos: combinaciones de rayas, doble rayas, líneas quebradas, curvas, círculos, semicírculos, puntos, ángulos, etc.
- Plantas: hojas (variadas) en candelabros, arañas, cruces y pantallas que son usadas como adornos.
- Animales: elefantes, chanchos, corderos, toros, llamas, peces, mariposas y aves como gallos, lechuzas, picaflores, palomas, halcones, cóndores, cisnes, águilas, etc.
- Religiosos: ángeles, cruces, cáliz, corazón, etc.
- Astronómicos: luna, estrellas de 6 puntas, sol, etc.

Muy pocas veces, se utilizan las figuras humanas.

Vemos pues que la importancia de Prada radica en haber superado la mera utilidad o lo tradicional, dando rienda suelta a su imaginación y a su voluntad de trascender, sin desligarse de su tradición cultural. Conjugó lo útil y lo artístico (llámese estético), logrando un estilo propio. Además, inculcó sus descubrimientos artísticos a otros más jóvenes.



Desiderio Loayza de la Cruz, hojalatero de Ayacucho. 2007.
Foto: Sirley Ríos Acuña

Su discípulo: Desiderio Loayza de la Cruz

Nació el 11 de febrero de 1952, en el distrito de San Juan Bautista, provincia de Huamanga. Sus padres son José Patrocinio Loayza Cuadros (fallecido en 1979, hermano de A. Prada) y doña Eugenia de la Cruz Sulca. De sus hermanos solo el mayor, Raúl, se dedica también a la hojalatería artística.

Su aprendizaje lo inició al lado de su padre desde los 7 u 8 años, al igual que sus hermanos. Aprendió a elaborar mecheros y embudos. Ingresó al taller de su tío Antonio Prada y se especializó en los engastes de lámparas o faroles. Al mismo tiempo asistía al taller de su tío Ignacio Bautista y ayudaba en el taller de Pedro Vilchez, a los 12 años. Luego, se adiestró en los talleres de su hermano Raúl, tanto en Huamanga como en Lima. Allí hacía solo objetos artísticos. Su producción artística está influenciada por Antonio Prada y Raúl Loayza.

Desiderio procede de una familia de artesanos. Su abuelo paterno, a quien no llegó a conocer, Felipe Loayza Laurente, era platero dedicado a hacer los implementos y adornos de los caballos (apero). También elaboraba a veces candeleros de plata fundida para uso familiar. Su padre José Patrocinio Loayza Cuadros, nacido en Sachabamba, probablemente en 1921, no se dedicó a la platería. Quizá lo hizo en su niñez aprendiendo diversas técnicas pero conforme crecía, las condiciones socio-económicas a nivel local y nacional no eran las mismas. Ya adulto tuvo que trabajar en la hojalatería utilitaria que en ese entonces tenía mayor demanda. Siendo su maestro Alejandro Huaraca *"un señor bajito con abundante barba y evangelista"*.

La tradición hojalatera está presente asimismo en su tío Ignacio Bautista Loayza (primo hermano de su padre), quien nació en Sachabamba el año 1928. Aún, cerca de los 72 años, continúa con la hojalatería. Su maestro fue también Alejandro Huaraca. A este le sigue Raúl Paulino Loayza, su hermano mayor, y su maestro más severo en lo que respecta a lo artístico. Él ganó en 1965 el segundo premio de un Concurso de Artesanía organizado por la Municipalidad de Huamanga. En 1971 participó en la III Biental Nacional de Artesanía.



Candelero en forma de ave. Hojalata pintada. Desiderio Loayza de la Cruz. Ayacucho. Siglo XX. Foto: Archivo Sirley Ríos Acuña.



A close-up photograph of a traditional brick oven. The oven is built from reddish-brown bricks and has a large, rectangular metal door that is slightly ajar. Inside the oven, bright red and orange glowing embers are visible, suggesting it is in use for cooking. The background is dark, and there are some decorative yellow lines and dots on the right side of the image.

8. ALIMENTO DE AYER Y DE SIEMPRE

LAS EXPRESIONES ARTESANALES EN LA PANADERÍA TRADICIONAL^{31 32}

El artículo presenta una breve historia de la panadería tradicional en el Perú destacando en el siglo XX las variantes regionales de pan según sus denominaciones, tamaños, formas, sabores, consistencias y significados que van de acuerdo con los gustos y costumbres de la clientela local.

Se explica sobre las expresiones plásticas vinculadas a la producción panadera según su carácter duradero y efímero. Como expresiones duraderas se consignan las bateas de madera de formas alargadas y circulares. En la plástica efímera se encuentran los diversos tipos de pan con formas heredadas y otras creadas, que reciben diferentes denominaciones. De este grupo resaltan por sus formas artísticas y escultóricas las famosas t'anta wawas, que adquieren un significado vital dentro y fuera del contexto de las festividades y son consideradas objetos mágico-religiosos y de propiciación.

Se trata de valorar una tradición plástica vigente hasta nuestros días y que todavía no ha merecido un estudio profundo.

³¹Título original: "La panadería tradicional del Perú y sus expresiones plásticas". Publicado en la revista *Artesanías de América*, (69), Cuenca, 2009, pp. 125-148.

³²Artículo en versión actualizada de los textos originales publicados en *Implementos de una panadería tradicional* (2000) y en "Las expresiones sitoplásticas de Todos los Santos y Día de los Difuntos" (1999).

En el Perú es importante la producción tradicional de panes, cuyas variantes regionales según sus denominaciones, tamaños, formas, sabores, consistencias y significados van de acuerdo con los gustos y costumbres de la clientela local.

El término panadería tradicional hace referencia a la actividad artesanal de elaborar panes con diversas harinas e ingredientes complementarios. También panadería es el establecimiento donde se elabora y expende el pan.

Hoy, el término panadería, está siendo sustituido por otro más moderno como panificadora, que alude a una actividad que no es netamente artesanal. Esta sustitución varía las maneras tradicionales de producir. Las maquinarias industriales reemplazan el uso de la mano y las herramientas rústicas, el volumen de producción aumenta, el empleo familiar o autoempleo cambia por el de los asalariados y la nueva forma de venta produce un distanciamiento entre el que vende (productor) y el que compra (consumidor-cliente).

La historia del pan de trigo y de la panadería va en estrecha relación con los logros de los hombres prehistóricos en torno a la domesticación de las plantas silvestres y el desarrollo de la agricultura. Si bien es cierto que en el neolítico europeo el desarrollo de la agricultura era mayor, las evidencias arqueológicas indican que el cultivo del trigo se habría iniciado desde fines del paleolítico (Cabieses 1996: 151), lo cual no significa que la harina de este cereal haya servido, en esos momentos, para la elaboración de panes. Otros afirman que el trigo fue cultivado primero en el Medio Oriente para después difundirse en el mundo.

Sabemos que durante la Edad Media la alimentación de la nobleza europea y del pueblo era bastante diferenciada. El pan de harina de trigo, de centeno y de cebada, junto al vino, el aceite y las aceitunas, eran el alimento básico del vulgo. Se consumían en los caldos, con carne y legumbres (Cabieses 1996: 63). Esto motivó el incremento de las panaderías debido a la mayor demanda de panes.

En América, los Mayas y Aztecas consumían unas tortillas de maíz que en cierto modo serían una variante del pan, cuya elaboración seguía los mismos procedimientos técnicos: molido, amasado, torteado y cocción, pero con otra masa.

Francisco López de Gómara, en un apartado de su crónica *Historia General de las Indias* (1552), escribió que en tierras americanas se llamaba pan a todo grano molido que se amasaba y cocinaba, pero también se decía pan a los alimentos que provenían de raíces como la yuca, de las ralladuras de madera y peces molidos.

En el Perú durante la época prehispánica, según los *Comentarios Reales* (1609) del cronista Inca Garcilaso de la Vega, se hacían panes de maíz para ocasiones diferentes y tenían tres



Bateas para elaborar diferentes tipos de panes. Madera tallada. Sihuas, Ancash. Siglo XX. Colección Pablo Macera. Foto: Archivo Sirley Ríos Acuña.

denominaciones: “*zancu* era el de los sacrificios; *huminta* el de sus fiestas y regalo; *tanta*, pronunciada la primera sílaba en el paladar, es el pan común.” (Garcilaso 1985: 171).

El maíz es el grano americano más importante en la zona andina. Se consume hasta la actualidad en diferentes comidas y se usa para curar enfermedades. Así, se constituye en una planta sagrada, estrechamente ligada al campesino.

Durante el incanato, en la fiesta del Sol o *Inti Raymi*, celebrado en el mes de junio, las vírgenes del Sol hacían gran cantidad de panes de maíz o *zancu*, panecillo redondo del tamaño de una manzana. El *zancu* se consumía solo en esta fiesta y en la *Citua*, realizada el mes de septiembre. Las doncellas del Sol se encargaban de todo el proceso de elaboración de los panes en honor al Sol, desde moler los granos de maíz, amasar la harina y cocer. En cambio, los panes para la gente común eran realizados por otro grupo de mujeres destinadas para tal labor. El pan en general era hecho con mucho esmero y atención pues era considerado sagrado. Estaba

prohibido comer el *zancu* durante el año a excepción de esta fiesta y de la *Citua*.

La labor de panadería, en la época prehispánica, estaba a cargo de las mujeres, quienes molían los granos de maíz sobre un *batán* (utensilio de piedra para moler alimentos) hasta conseguir la harina para preparar el pan. Los granos de maíz no se molían en morteros, a pesar de que ya los conocían. Tenían toda una técnica para moler en *batán* que había sido heredada de generaciones pasadas. Como la molienda era un proceso agotador, la preparación de panes no fue común sino para determinadas ocasiones especiales y hasta sagradas. Por ello la actividad panadera de esta etapa no fue muy popular.

El cronista español Francisco López de Gómara informó hacia mediados del siglo XVI sobre cómo los indígenas cocían la harina de maíz para obtener el pan: “Para comer pan cuecen el grano en agua, estrujan, muelen y amásanlo; y, ó lo cuecen en el rescoldo, envuelto en sus hojas, que no tienen hornos, ó lo asan sobre las brasas,....” (López 1852: 289)



Una de las formas de cocer la masa de maíz sobre las brasas concuerda con las costumbres de las culturas mesoamericanas. Es decir, se hacían los panecillos como tortillas de maíz, las cuales eran consumidas generalmente por los curacas (Cabieses 1996: 145; Silva 1999: 15) en ocasiones permitidas.

El empleo de la harina de maíz para elaborar la *tanta* fue común en el espacio andino prehispánico, pero quién sabe si también se emplearon las harinas de quinua, *kiwicha*, *cañihua* o algunos otros tubérculos de la tierra.

Hoy las famosas *cachangas*, tortillas preparadas sin horno ni levadura y que en la región de Junín se conocen con el nombre de *tantacho* (Silva 1999: 15), pueden ser un claro testimonio de continuidad de aquella *tanta* prehispánica. Y no solo eso, las costumbres gastronómicas actuales de la zona norte del Perú evidencian que esas tortillas de maíz, al lado de las de harina de yuca y trigo, son alimentos comunes en los pueblos serranos de Piura (Hocquenghem y Monzón 1995).

En los inicios del siglo XVI, durante la Colonia, el maíz se convirtió en un equivalente del trigo entre los españoles que estaban acostumbrados a comer pan de trigo, centeno y cebada.

El cernir la harina de maíz era un proceso realizado para elaborar el pan de los españoles. En cambio los panes que comían los indígenas mantenían el afrecho porque no era tan áspero, sobre todo del maíz tierno.

Respecto al proceso de cernido de la harina de maíz en esta época, Garcilaso de la Vega decía que se realizaba sobre una manta de algodón para apartar el afrecho y conseguir una harina más fina llamada flor de harina. Por aquellos años se cernía de esa manera porque aún no llegaban de España los cedazos y porque no se cultivaba el trigo.

Se señala que las españolas adoptaron la harina de maíz para elaborar bizcochillos y frutas de sartén, para autoconsumo y regalo. También los médicos la emplearon en la cura de algunas enfermedades.

Una muestra clara de la composición interna y funcionamiento de una panadería colonial de transición en el siglo XVI, lo observamos en la reproducción del diseño de un *kero* cusqueño de transición, perteneciente a la colección del Museo de Arte de Lima y reproducido en el libro *Breve Historia del Arte en el Perú* (1967) de Francisco Stastny. El *kero* es un vaso ritual de madera tallada que sirve para contener chicha de jora o bebida elaborada del maíz fermentado.

En dicho vaso se distinguen distintos momentos del proceso de producción de panes donde se aprecia a hombres indígenas realizando el amasado sobre bateas de madera alargada y trasladando sobre una tabla las porciones de masa modelada y fermentada, y a dos mujeres indígenas, vestidas con *anaco* y *lliclla*, una modelando el pan y la otra dando algunas indicaciones al hornero. También se encuentra un oficial o dueño de la panadería, vestido a la usanza española, dirigiendo el trabajo. Se puede ver el horno artesanal de media cúpula, característico de la época, donde se introducen los panes con paletas de madera. Completan la escena dos *keros*, un *aribalo* con flores, un gallo, un ave en vuelo parecido al colibrí, una canasta para recoger los panes horneados y una mesa de trabajo.

De lo descrito podemos concluir que en aquella época de transición, en el Cusco, ya existía una panadería organizada como una unidad de producción alimenticia especializada o taller artesanal, que contaba con mano de obra básicamente de hombres indígenas, en tanto que las mujeres daban las formas del pan, dirigían, enseñaban y controlaban el proceso de elaboración, junto a los oficiales españoles o los dueños de la panadería.

Se dice que fueron las mujeres indígenas las primeras en aprender de sus patronas europeas el oficio panadero occidental, es decir, la nueva modalidad de hacer panes mediante el empleo de hornos de piedra o ladrillo.

En Lima del siglo XVI fue también importante la labor de las mujeres panaderas, quienes estaban a cargo del horneado de panes y bizcochos para el consumo diario como para el abastecimiento de los navíos y del ejército. Principalmente eran mujeres que pertenecían a las clases más bajas. Las esclavas negras o indígenas realizaban todo el proceso de producción y el negocio era supervisado por españolas, mulatas y negras libertas (Olivas 1996: 180).

Dentro de las actividades transformativas (artesanales), la panadería colonial, junto a la pastelería y otros oficios, se encontraba ubicada como una industria alimenticia, cuya historia no sólo comenzaba con la incorporación del trigo en la dieta cotidiana de los habitantes indígenas y foráneos (españoles y negros), sino con la prolongación del empleo de la harina de maíz, produciéndose una especie de panadería transicional.

Respecto a la llegada del trigo al Perú fueron diversos los testimonios de cronistas como Garcilaso de la Vega, el padre Bernabé Cobo y otros, que al margen

T'anta wawas. Ayacucho. 2009. XIII Concurso Nacional de T'anta wawas organizado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Sirley Ríos Acuña.



de la verdad histórica, llegan incluso a ser anecdóticos. De lo dicho por estos personajes se puede concluir que en los primeros años de la conquista, hacia 1535 aproximadamente, fue una española (María Escobar, Inés Muñoz o Doña Beatriz), asentada en Lima, quien cultivó con esmero el preciado cereal (Olivas 1996: 88-89; Cabieses 1996: 151-152).

En Europa, y por tanto en España, el pan de trigo era el alimento básico del pueblo, que se comía remojado en aceite de oliva a la manera andaluza o bien con vino (Silva 1999: 15; Domingo 1996:150).

De las primeras cosechas de trigo, pobres aún, no se pudo elaborar el pan, hasta que hacia 1539 se comenzó con esta labor porque se obtuvo una cantidad apropiada de harina, salida del primer molino de Lima (Cabieses 1996: 152; Olivas 1996: 88).

A fines del siglo XVI se cosechaba el trigo en todo el virreinato y en muchos valles de la costa reemplazó al maíz; sin embargo, en el Cusco, a pesar de cultivarse el trigo desde 1539 y de tener, a partir de 1547-48, un “molino de pan”, no se elaboraba aún el pan de trigo sino se consumía el pan de maíz. Inclusive, por esos años, ya existían centros de molienda en Lima, Arequipa y Cajamarca (Cabieses 1996: 152; Olivas 1996: 89; Silva 1999: 15). Entiéndase el término pan como trigo.

Cañete, principalmente, y los valles templados de la costa y la sierra fueron lugares donde el trigo se multiplicó y se cosechó en abundancia hasta convertir al virreinato del Perú en el granero de América del Sur. Esto no duró por mucho tiempo, pues a raíz de una epidemia de roya (honguillo parásito de varios cereales) ocurrida en 1687, la producción triguera bajó progresivamente y en 1715 se agudizó esta situación, haciendo necesaria la importación de este cereal desde Chile, que se apoderó del mercado virreinal (Olivas 1996: 88; Cabieses 1996: 61, 152).

En Lima del siglo XVI fue imposible agremiar a los panaderos debido a muchos intereses personales y en el XVII estos continuaban vigilados por el Cabildo que les exigió tener un sello para marcar el pan que salía de sus hornos. Después de muchos intentos, conformaron un gremio de panaderos, a fines del siglo XVIII. Durante este siglo las panaderías eran consideradas centros de industria y, al mismo tiempo, cárceles donde trabajaban de manera forzada, no sólo presos por delitos menores, sino esclavos rebeldes y personas libres a quienes trataban de corregir la conducta (Mejía 1993).

En el siglo XIX, la ciudad de Lima presentaba una variedad de personajes típicos como los bizcocheros indios o zambos, los bizcochueleros mestizos y los panaderos



T'anta wawas. Pasco. 2009. XIII Concurso Nacional de T'anta wawas organizado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Sirley Ríos Acuña.

o repartidores de pan. Para la celebración de la Epifanía acostumbraban hacer un bizcocho en forma de rosca llamado Rosca de Reyes y en Semana Santa consumían y obsequiaban un pan dulce o bizcocho, el cual se hacía hasta casi de un metro, salpicado de almendras y ajonjolíes (Olivas 1999).

La producción panadera del siglo XX se presenta con variantes regionales. Perduran algunos tipos de pan introducidos en la Colonia, otros se han ido incorporando posteriormente con la llegada de los inmigrantes extranjeros y un grupo de pan se ha creado con el empleo de ingredientes locales y harinas de otros granos o tubérculos.

Uno de los elementos que sustenta a la panadería tradicional es el horno de piedra

o adobe, heredado de tiempos coloniales, y que emplea como combustible la leña de eucalipto, molle, aliso u otras maderas locales. Este horneado le da el sabor característico a los panes regionales. Aún se mantienen los conocimientos del proceso de horneado transmitidos de generación en generación.

En Chongos bajo, de la provincia de Chupaca en Junín, la costumbre es calentar el horno con ramas de eucalipto que denominan chapla. Luego que el horno es calentado se procede a juntar las brasas con el hurgonero. Enseguida se barren las cenizas con ramas de eucalipto y se limpia el piso con una tela húmeda. Al culminar la limpieza se introducen las porciones de masa. Para retirar los panes horneados se usa un palo con gancho de metal y se dejan caer sobre una canasta.

En Sihuas, una de las ciudades del Callejón de Conchucos en Ancash, casi todas las casas tienen hornos que son confeccionados por las propias familias. La particularidad de los adobes que sirven para construir un horno es que contienen un poco de azúcar y sal. Para el horneado se toma en cuenta los diferentes tipos de pan que ingresarán al horno con un orden establecido según los ingredientes que contengan.

Los ingredientes de cada zona también le otorgan características particulares a la panadería regional. Se usa la harina de trigo nacional o importado, azúcar, sal, manteca vegetal y de cerdo, y levadura cultivada o el concho de la chicha de jora. Con el afrecho de la harina de trigo se prepara el pan semita. La harina de maíz, yuca o papa se continúa empleando desde tiempos prehispánicos, con la única diferencia que ahora se le agrega levadura para que el pan tenga mayor consistencia y aumente en volumen. El empleo de agua hervida con hierbas aromáticas le da un sabor especial al pan dulce, al igual que los huevos de gallina de corral. En Moyobamba región de San Martín se utiliza la harina de yuca con un poco de harina de trigo y como levadura el *masato* (licor de yuca fermentada). Antes del horneado, la masa se envuelve en una hoja de bijao (hoja similar a la del plátano) para que le dé sabor.

Se distinguen importantes zonas de producción ubicadas en las regiones con larga tradición panadera. Hacia la zona norte del Perú tenemos Cajamarca y Ancash; en la sierra central Lima, Junín y Pasco; en el centro-sur Ayacucho y Huancavelica; al sur Apurímac, Cusco y Arequipa. En la costa norte destacan Piura y La Libertad. Entre las regiones amazónicas son consideradas San Martín y Amazonas.

El investigador Andrés Ugaz Cruz registró en su libro *Panes del Perú* (2007), ciento veinte tipos de panes de doce regiones del Perú que recorrió en tres años y rescató cincuenta y cinco recetas, además de historias y costumbres en torno al pan.

Varios tipos de pan se repiten en distintas regiones y algunos tienen la misma denominación pero presentan otras formas e ingredientes. Sería largo enumerar la variedad regional de panes, solo destacaremos algunos ejemplos. En Piura son comunes las *cachangas*, las tortas regaladas, los angelitos o panes en miniatura y el pan royal de Ayabaca. Cajamarca tiene la torta de manteca, la turquita, la semita, el pan de agua, el mollete dulce y el bollo. De la región de Ancash sobresale en Sihuas el pan semita, el pan de agua o pan común, la torta, el pan francés, la rosquita, el bizcocho o pan dulce, las basitas, la cachanga, el bollito, las *wawas* y guanacos; de Corongo resaltan las tortas, el *jatutanta* o pan de mercado, las bambasas, las semitas dulces y saladas, las *wawas*, los panecillos de maíz y los bizcochos; en Caraz la *cachanga*, la semita, el integral, el bizcocho, el *mishti* y el mollete; en el Callejón de Conchucos se consume el pan de frijol canario o *cushcutanta*; se elabora el pan de papa de tamaño grande que se comparte entre los familiares. En Lima los panes tradicionales son el carioca, pan de yema y de anís, el tolete, el *chancay*, el cachito, el francés y la *ayuya*; el ciabatta o chapata es de introducción actual.

Junín, una de las ciudades de larga tradición panadera, ofrece el pan de Chongos, el *mishti*, el pan de maíz o *jala tanta*, la *huahui tanta*, el *ulpay*, el pan de anís, el pan de cebada y de miga, el pan de agua, el *lulo tanta*, el *tanta Huanca* o pan de Orcotuna, el pan español, el pan labrado, el pan de cerveza, el pan de manteca, las rositas y las sonrisas de la Oroya, el pan carioca, las trompadas de Tarma, los bollos, molletes y tantachos. En Pasco se distingue el pan *mishti* o *mistibollo*, el *pan charqui*, el pan de Chacayán y entre los que van desapareciendo el caporal, la *rapracha*, las rosas, el pan pata de burro, la mariposa, la torta y la sarna. En Huánuco el pan de maíz, el pan de agua, el *mishti shongo* y el *chalaco* son los más degustados.

Ayacucho sobresale con su típico pan *chapla*, además de producir el *chimango* o *misti*, el pan común, el *chaquiche*, el *puspu*, la *jallulla*, el Huancayo, el de yuca, el francés, la *wawa*, la lata canca, las tortas, semitas y otros. Huancavelica tiene bollos de calabaza, panes de trigo y de *achita* o *kiwicha*, *wawas* y caballos, el pan común o bollo de Huaytará, el pan de mesa o de figuras conformado por los cachitos, los cariocas, las hogazas, las manos, las trenzas, los rondines, las corbatas, el torito, la mariposa, la tortuga, las roscas y otras variedades.

La ciudad de Abancay de la región de Apurímac consume en grandes cantidades el *taparaco* y el pan serrano. En Cusco es muy solicitado el pan *chuta* de Oropesa, el pan de Huaró y el pan de rejilla. En Arequipa se elabora el pan de tres cachetes o de tres puntas, el pan de labranza, el pan de manteca y de agua, los bollos y mestizas, las *t'anta wawas*, las marraquetas, el pan Carpio y el pan de Ripacha. En Arequipa y Moquegua son degustados el pan de Omate y las estrellas de Torata. En Puno es común el pan de Pomata o rosca pomateña.

La región de Ica elabora unos panecillos diminutos llamados *paciencias*. La panadería de la amazonía es singular por el empleo de ingredientes locales como la harina de yuca y plátano, destacando los bollitos de Rodríguez de Mendoza en la región de Amazonas y en Chachapoyas se degusta el pan denominado *puchco* tortilla.

A pesar de la diversidad de panes existentes siempre sobresale un tipo de pan que identifica a cada región y ciudad. El pan *chuta* de Oropesa en Cusco, la *chapla* de Huamanga en Ayacucho, el *taparaco* de Abancay en Apurímac, el pan de tres puntas de Arequipa, el pan de Chongos en Junín, el pan de Chacayán en Pasco y otros más, son símbolos de identidad cultural.

Hoy las famosas *cachangas* del norte, preparadas sin horno ni levadura y que en Junín se conocen con el nombre de *tantacho* (Silva 1999: 15) o el pan dulce *lata canca* de Ayacucho, pueden ser un claro testimonio de continuidad de las *tantas* prehispánicas que se cocinaban sin horno sobre las brasas candentes. Este costumbre se reproducía incluso en algunas familias de Corongo, provincia de Ancash, que hacían sus panes y *cachangas* en el tiesto que servía para tostar el maíz o la *cancha*. Las *cachangas* de Piura tienen trozos de *chicharrón* (carne de cerdo frita) y son como tortillas de harina de maíz, yuca y trigo, tan comunes en los pueblos serranos (Hocquenghem y Monzón 1995). Estas tortillas son panes caseros.

El pan es importante porque no solo cumple funciones de nutrición, sino que tiene muchas funciones sociales. Por ejemplo, los panes son usados como elementos sagrados en las ofrendas a los difuntos, en los ritos del ciclo agrario y ganadero, en el establecimiento de las relaciones de amistad y compadrazgo, entre otros contextos festivos y ceremoniales.

En Huaytará (Huancavelica) algunos panes especiales o bizcochos adornan los árboles de las *yunzas* o *cortamontes* durante los carnavales, en los meses de febrero y marzo. Incluso los panes de mesa o de figuras sirven de adorno a los cargadores de las cruces y a las mismas cruces del 3 de mayo. Se presentan dentro de la *wallja* que es un collar de panes y frutas.

Los panes de Arequipa con forma de corazón sirven para ofrecer a los mayordomos de las fiestas patronales y para obsequiarlos a los varones. Los panes que representan *cuculíes* o palomas son regalados a las mujeres. En las fiestas del Corpus Christi y San Isidro el labrador del valle del Colca aparece de manera simbólica con una yunta en donde los bueyes llevan sobre la frente unos panes triangulares especialmente elaborados para la ocasión.



Durante la marcación del ganado o Santiago, en las comunidades campesinas de Junín, se preparan *walljas* o collares de la abundancia que contienen *t'anta wawas* pequeñas y panes con diversas formas. Estos collares se colocan a las pastoras y a sus familiares, quienes festejan a sus ganados, al ritmo de la *tinya* (tambor pequeño) y el *waqra* o *waqla* (corneta de cuernos de res).

Son características, en las celebraciones de Todos los Santos y Día de los Difuntos del 1 y 2 de noviembre, las *t'anta wawas* o los panes con formas de bebés y adultos, de animales y diversas representaciones elaboradas para la ocasión.

Queda demostrado que el Perú presenta múltiples variantes de pan regional que se ha ido desarrollando a lo largo de varios períodos históricos y aún subsistirá mientras tenga demanda entre la clientela local y foránea.

En torno a las expresiones plásticas tradicionales

Podemos consignar dos rubros de expresiones plásticas según su carácter duradero y efímero. Destacan las bateas para amasar, generalmente recipientes de madera, que son de formas alargadas y circulares. Las asas son una especie de adorno que el tallador coloca a su gusto o a pedido de la clientela, pero que a la vez son



Bateas para elaborar diferentes tipos de panes. Madera tallada. Sihuas, Ancash. Siglo XX. Colección Pablo Macera. Foto: Archivo Sirley Ríos Acuña.

funcionales pues facilita asirlas y transportarlas. El tamaño de estas bateas varía de acuerdo a la cantidad de harina que se emplea.

En Sihuas, los tipos de madera usados para tallar estos implementos son el aliso que se usa para las bateas de los panes dulces y el eucalipto para las bateas de los panes salados.

Estas bateas son características no solo de Sihuas sino de todo el Callejón de Conchucos, tal es el caso de las provincias de Corongo y Pomabamba. También se encuentran en distintos tamaños en otras zonas del norte como Piura donde se emplean en el campo para preparar las masas de las infaltables tortillas de maíz, trigo o yuca, así como para enfriar el maíz cuando se cocina la *chuchuga* (Hocquenghem y Monzón 1995: 54, 106-108, 121).

En Sihuas, los encargados de tallar las bateas eran los carpinteros de la zona, quienes empleaban la azuela y la gubia. Normalmente estos artesanos no ponían inscripciones en los objetos que hacían y los que presentaban eran muy antiguos. Representaban la marca, señal o iniciales del nombre de quien fabricó el objeto o del dueño de la panadería. Se estampaban con un fierro candente, semejante al que se usa para el marcado del ganado.

En la plástica tradicional efímera se encuentran los diversos tipos de pan con formas heredadas de las generaciones pasadas y otras formas creadas de acuerdo a la habilidad e imaginación de los panaderos locales. Son constantes las formas geométricas y abstractas, los motivos de la flora y fauna, personas y objetos del entorno cotidiano. Muchas veces reciben diferentes denominaciones siendo el mismo tipo de pan o, por el contrario, diferentes tipos de pan tienen la misma denominación.

Las *t'anta wawas*³³

De la variedad de panes que existen en el Perú se destacan por sus formas artísticas y escultóricas las famosas *t'anta wawas*. Bajo este término quechua popularizado por los pobladores locales e institucionalizado en el ámbito urbano se consignan no solo formas de *wawas* (bebés o niños) sino formas de personas adultas, animales y formas varias. Generalmente, se elaboran y consumen durante los días de Todos los Santos y Día de los Difuntos, que se conmemoran el 1 y 2 de noviembre, respectivamente. Estas celebraciones generan una serie de preparativos

³³Este tema específico de investigación fue motivado por los Concursos Nacionales de *T'anta wawas* que continúa organizando el Museo Nacional de la Cultura Peruana desde 1996 hasta la actualidad y que a partir de 1997 se ha ido concretando en algunos escritos en los trípticos y folletos informativos del evento.

y ceremonias rituales que provienen de épocas prehispánicas unidas a una tradición cristiana católica impuesta por los españoles. Estos panes se podrían considerar una variante del *zancu* o *sancu* prehispánico por su connotación mágico-religioso.

La preparación de este tipo de pan también se realiza en época de carnavales, Semana Santa, al término de la construcción de una casa, en la marcación del ganado o Santiago, en las cosechas, en la trilla del trigo, en los matrimonios, en los bautizos, en algunas fiestas patronales y en otras ceremonias importantes.

Por sus formas y su procedencia socio-geográfica reciben denominaciones regionales. Así, son llamadas *t'anta wawas*, *wawa t'anta*, *wawa*, *guagua*, *guagua de pan*, *t'anta achachis*, *t'anta caballo*, *bollos*, *guanacos*, *wambras*, *ulpay* y una serie de nombres.

Las diversas figuras que se engloban bajo el término de *t'anta* no solo son de pan sino de bizcocho. Se elaboran de harina de trigo, maíz y a veces de quinua, cebada o cañihua. Los bizcochos, generalmente de la zona sur del país, están cubiertos de miel, grageas, caramelos, chocolates, pasas, guindones, ajonjolíes y azúcar impalpable. Los panes dulces y salados que están salpicados de ajonjolíes o grageas son más comunes en el centro y norte del Perú. Presentan diferentes tamaños y formas. Las familias las hacen, encargan y compran en panaderías. Se obsequian entre los miembros de la familia y la comunidad.

De acuerdo a las formas se pueden clasificar en tres grupos. En primer lugar, están las representaciones antropomorfas. Las más comunes a todos los pueblos son la de niños pequeños o *wawas*. De allí proviene la denominación general de *t'anta wawas*, que se da a todas estas expresiones plásticas efímeras elaboradas para Todos los Santos y Día de los Difuntos. En Cajamarca se llama *bollos* tanto a los que están hechos de harina de trigo como a los de azúcar.

La mayoría de las *wawas* del Cusco, Apurímac, Arequipa y Puno, tienen la forma de una bebé *hualt'ada*, es decir envuelta con pañales, de los hombros a los tobillos, y sujetos por un *chumpi* o *faja*, según costumbre ancestral (Mendizábal 1957: 108). Es por ello que no se observan las extremidades figuradas. Estas *wawas* del sur andino presentan caretas de yeso, hechos en moldes, y tal vez anteriormente sin ellos, que están coloreadas con anilinas y esmaltes. En octubre se acostumbraba elaborar las caretas en moldes de distintos tamaños de acuerdo a la dimensión de la *wawa* y eran adheridas a la masa cruda con una mezcla de afrecho, cubriéndola con papel y sobre este una capa de masa de pan que se retiraba después de la cocción (Mendizábal 1957: 111, 112, 127). Estas caretas forman parte de la imaginaria



T'anta wawa con careda de yeso. Damasino Uldarico Ancco Condo. Valle del Colca, Arequipa. 2009. XIII Concurso Nacional de T'anta wawas organizado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto: Sirley Ríos Acuña.



popular. Destacaron en esta labor Hilario Mendivil de Cusco y Constantino Gonzáles de Arequipa.

Otras figuras son la de niños grandes o muñecas con vestidos y manos sobre el vientre o pecho, que nos recuerda a las figurinas votivas o a las muñecas de la cerámica Chancay. Otras formas representan a la familia completa: madre, padre e hijo. Asimismo, entre los campesinos aymaras existen figuras de personas adultas llamadas *t'anta achachis* (abuelos de pan), personajes con máscaras que representan a bailarines y otros personajes con genitales masculinos y femeninos pronunciados.

En el segundo grupo se encuentran las representaciones de animales: caballos con y sin jinete, llamas con carga o ave sobre el lomo, guanacos, carneros, ovejas, toritos, perros palomas, gallinas, conejo, *sajino*, puma, ardilla, pollos, cóndor, ciempiés, alacrán, *paiche*, entre otros motivos de la fauna regional.

Un tercer conjunto se compone de formas variadas: corazón, canasta, rosca, escalera, corona, balsa, luna, estrellas, sol, manos, etc.

Todas esas figuras de pan y bizcocho son estilizadas. Algunas son sencillas sin mayores decoraciones como las de Junín. Otras, en cambio, con una serie de aplicaciones y adornos tan abigarrados que no dejan espacio vacío.

Las *wawas* son obsequiadas a las mujeres y los caballos u otras figuras zoomorfas a los varones. En el pueblo de Sarhua (Ayacucho), el día de Todos los Santos se entregaba *guaguas* de pan a las solteras y caballos de bizcocho, a los solteros. En Huamanga (Ayacucho), “Era costumbre intercambiar regalos de ‘guaguas’ y ‘caballos’ entre la clase pudiente; y ‘tanta-guagua y tanta-caballo’ entre los pobres.” (Vivanco 1988: 334). En este caso las “guaguas” de los ricos no eran de pan sino que “...poseen un cuerpo de maguey, de forma muy similar al cuerpo de las muñecas cusqueñas, soportando una cabeza y unos pies de ‘pasta’.” (Mendizábal 1957: 122). El rostro de esta *pastawawa* o *pastaguagua* presentaba dos o tres lunares, signos de fecundidad (Mendizábal 1957: 124). Los “caballos” referidos tampoco eran de pan sino de badana.

La costumbre de obsequiar *pastawawas* a las mujeres ya se ha perdido en Ayacucho y Cusco donde eran muy comunes en Todos los Santos. Joaquín López Antay destacó en la confección de estas muñecas de pasta que eran bautizadas. Hoy son modeladas por reconocidos imagineros ayacuchanos como Jesús y Julio Urbano y Alfredo López. En Cusco, Hilario Mendivil y Jesús de la Torre fueron hábiles



Pastawawa. Maguey y pasta modelada y policromada. Julio Urbano Rojas. Ayacucho. 2015. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.



Pastawawa. Pasta modelada y policromada. Jesús La Torre y familia. Cusco. c. 2008. Foto: Sirley Ríos Acuña.

maestros de la *pastawawa* cuyas enseñanzas han sido heredadas por sus hijos quienes continúan la imaginiería.

En varias regiones se tiene la costumbre de bautizar, en ceremonia satírico-ritual, las figuras de niños. Participan mayormente jóvenes solteros, quienes después consumen, a veces no, los panes bautizados que llevan nombres graciosos en quechua y aymara como *Akasiqipi pasñita* o *Sinforosa Añatuya Chinatara Cacasena*.



T'anta wawa. Panadería Sandro. Chachapoyas, Amazonas. 2009. XIII Concurso Nacional de T'anta wawas organizado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana.
Foto: Sirley Ríos Acuña..

Con estos bautizos se establecen relaciones de parentesco informales que luego pueden formalizarse. Incluso en Abancay (Apurímac) estas ceremonias hasta resultan rentables económicamente para los organizadores, pues se obtiene dinero mediante la cuota que los invitados entregan por un trozo de *wawa*.

Al igual que en el sur andino, en Cajamarca se celebra en ceremonia familiar el bautizo de los bollos de Todos los Santos. Estos panes tienen la forma de un niño con ojos, cabello, boca y nariz de caramelos y masa de pan. Se visten con ropa de tela o papel crepé. Para la ocasión se hacen invitaciones, capillos y bocaditos. Se eligen a los padres, a los padrinos, al cura y los invitados quienes reunidos realizan el bautizo que termina en una fiesta y en la repartición del bollo entre todos los asistentes. Las manos, piernas y cuerpo del bollo son repartidos a los invitados y la cabeza se entrega a los padrinos para sellar la relación de compadrazgo (Ravines 1973; Olivas 2003). Lo que se está dejando de realizar en varias regiones es la costumbre de la *velación* de las *wawas* y el *wawa pampay* (entierro de la *wawa*).

El día de Todos los Santos y de los Difuntos se realiza en todos los pueblos y cada uno presenta su particular manera de festejarlo. Representan simbólicamente la vida y la muerte a la vez, ambos complementados. Precisamente para estas fechas las familias acostumbran preparar una variedad de comidas, dulces, panes especiales y bebidas preferidas en vida por el difunto, las cuales junto a otras cosas de especial simbolismo forman parte de las mesas, como ofrendas a las almas que vienen a disfrutar el banquete.

Aún entre los campesinos esos panes especiales ofrecidos a los difuntos en mesas de ofrenda, tienen un simbolismo que en las ciudades se ha perdido o se está perdiendo. Para los aymaras del Altiplano las *t'anta wawas* y *t'anta achachis* representan a las almas de los difuntos niños y de los adultos respectivamente, e inclusive llevan sus nombres o iniciales; los personajes de pronunciados genitales simbolizan la fertilidad de la tierra; y los animales pueden significar el rebaño del difunto y el medio de transporte de las almas.

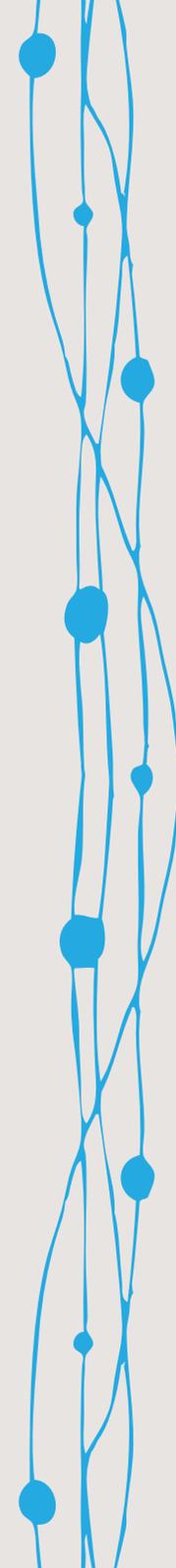
Estas esculturas comestibles tienen un carácter efímero en tanto que son alimentos. Pero adquieren un significado vital dentro y fuera del contexto de las festividades e incluso son consideradas objetos mágico-religiosos y propiciatorios, sobre todo, en las zonas rurales.

En todas las culturas el pan ha sido tomado como elemento sagrado y se han creado infinidad de formas. Debido al material en que están hechas se conservan por poco tiempo y esto hace urgente la necesidad de registrarlas gráfica y fotográficamente.

Con este breve artículo se trata de valorar una tradición plástica vigente hasta nuestros días y que todavía no ha merecido un estudio profundo.



9. DE LA RELIGIOSIDAD Y LA ORALIDAD POPULAR



LOS ELEMENTOS ANDINOS Y CATÓLICOS EN EL CONTEXTO DE LAS FIESTAS RELIGIOSAS POPULARES ³⁴

Se aborda a partir de las ideas planteadas por Josef Estermann sobre la relación inter-transcultural entre las religiones, católica e indígena, manifestada en las festividades, los rituales, la oralidad y en general en la mentalidad individual y grupal. Los elementos católicos fueron redefinidos por los indígenas quienes los incorporaron a sus prácticas religiosas ancestrales, y al mismo tiempo los elementos andinos se cristianizaron. En esta oportunidad, nos vamos a centrar en dos festividades populares de los Andes peruanos, resaltando estos elementos, vinculados al ciclo agrícola, ganadero y humano.

La fiesta de las cruces es una de las más populares puesto que la forma de esta imagen cristiana no fue extraña a los indígenas, quienes la relacionaron con la constelación de la cruz del sur, que era venerada desde tiempos remotos y estaba relacionada a la época de la cosecha. Otra de las fiestas populares de carácter devocional y patronal es la del patrón Santiago, que se manifiesta bajo dos formas de festejo: en honor a la imagen del apóstol Santiago como patrono de algún poblado o advocación católica no patronal y en honor a los ganados y los pastores. Se presenta de manera detallada la segunda forma de celebración. Lo que confirma que Santiago asumió la función del Tayta Wamani, Tayta Orqo o Apu, señor de los cerros, respecto a la protección e incremento de los ganados; incluso el apóstol fue asociado con Illapa, vinculado al rayo, el relámpago y el trueno. Esta condición convierte a Illapa así mismo en dios del agua y la lluvia, bajo la forma de una serpiente, y por tanto Santiago asume también estas asociaciones.



Celebración del Santiago en el distrito de Pirchaca, Huancavelica. Primera mitad del siglo XX. Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

El actual sistema religioso popular en los Andes es resultado de una conjunción de prácticas culturales provenientes de la visión indígena y occidental, donde prevalecen, según el contexto, los rituales propiamente andinos o lo cristiano católico.

Los aspectos rituales católicos han sido redefinidos por los indígenas quienes los han incorporado a sus prácticas religiosas ancestrales y al mismo tiempo se han cristianizado los elementos andinos. Según Josef Estermann, no se ha producido solo una asimilación de una parte sino que se ha dado una relación inter-transcultural entre ambas religiones católica e indígena y por lo tanto no se hablaría de un “sincretismo andino” de resultado por contacto, sino de relación y diálogo, a pesar de la férrea persecución y extirpación de las idolatrías locales. Esto se debe a la propia lógica andina donde rige el principio holista de la inclusión y no de exclusión como sería en el pensamiento occidental que trata de separar los opuestos y no de complementarlos. Es por ello que todas las prácticas del hombre andino están guiadas por los principios de inclusividad, complementariedad y relacionalidad, los cuales se expresan más claramente en la religión popular actual. De ahí la presencia de tres niveles del espacio andino que se relacionan: arriba, abajo y centro. El centro es el encuentro o *tinkuy* o *chakana*/ puente. Por eso, dentro del aspecto religioso, el saber andino considera lo sagrado y lo profano, el mundo religioso y el mundo secular en constante interrelación y en conjunción, no dicotómicos o separados. En esa

³⁴Publicado en la revista *Artesanías de América*, (67), Cuenca, 2008, pp. 179-210.

lógica de relacionalidad “...se incluyen ‘verdades’ aparentemente inconsistentes y ‘realidades’ supuestamente incompatibles.” (Estermann 2002, 2003).

Josef Estermann afirma que los principios de inclusividad, complementariedad y relacionalidad están enraizados en la cosmovisión andina, por tanto en la religión.

El proceso intercultural e interreligioso entre el catolicismo y la religión andina queda claramente evidenciado desde las primeras manifestaciones del arte religioso barroco en los Andes. También en las festividades, los rituales, la oralidad y en general, en la mentalidad individual y grupal.

En esta oportunidad nos vamos a centrar en dos festividades populares de los Andes peruanos, resaltando la presencia de elementos andinos y católicos en su configuración, vinculados al ciclo agrícola, ganadero y humano. El calendario ritual en honor a santos, vírgenes, Cristos y cruces es un pretexto para la continuidad del calendario ancestral asociado a los solsticios y equinoccios, a la época seca y húmeda, a la vida y la muerte, a la noche y el día.

Para confirmar nuestra observación sobre el pensamiento andino y sus implicancias en las prácticas culturales en torno a su relación con la naturaleza, citamos lo dicho por el antropólogo Juan José García Miranda:

En las sociedades con culturas cosmovisionales, como la andina, el cosmos en su conjunto está concebido como un ente con vida y es más con dimensión humana. En consecuencia, todos los componentes del cosmos tienen vida y, por ende, tienen una estructura orgánica y perciben y sienten la influencia de los agentes externos que actúan en el desenvolvimiento del ser. Si el mundo es concebido como un ente que tiene vida, entonces como todo ser vivo está sujeto a procesos reproductivos que se sintetizan en las capacidades de nacimiento y muerte, surgimiento y extinción que definen ciclos de existencia cuyos pasos de una fase a otra o de una condición a otra genera situaciones de espera y angustia en el hombre y en las colectividades organizadas al culminar una fase e iniciar otra. (García 2006: 14).

La mayor parte de los actos propiciatorios en el contexto de las festividades religiosas populares corresponden a la reproducción o fertilidad vegetal, animal y humana, así como a fines de protección y buenos augurios para el futuro.

La Fiesta de las Cruces

La cruz como primer símbolo del catolicismo fue impuesta durante y después de la conquista española en América. Se colocó sobre la huaca destruida por los



Cruz de la pasión elaborada por el artesano ayacuchano Jesús Urbano Cárdenas.
Foto: © Mincetur / PROMPERÚ



evangelizadores o las apachetas de los caminos y se dieron explicaciones legendarias acerca de su presencia en nuestro continente. Pero la forma de esta imagen cristiana no fue extraña a los indígenas, quienes la relacionaron con la constelación de la cruz del sur, que era venerada desde tiempos remotos. Precisamente, los catequizadores se aprovecharon de ello e implantaron la festividad de las cruces en mayo, mes en el que dicha constelación alcanza su cenit; por tanto, es época de cosecha. De ahí, que la cruz está estrechamente vinculada con el ciclo agrícola y esto lo vemos expresado en las creencias y costumbres tradicionales. Así, la cruz se popularizó y difundió en los Andes, siendo objeto de ceremonias de origen ancestral y católica.

En la actualidad encontramos cruces de diferente tipo en todo el territorio peruano como las de calvario —llamadas así en Huamanga— o para el interior de las viviendas; de techo o *zafa-casa*; de camino, de viajeros o pasionaria; de cerros o *Apus*; de barrios o de devotos; de chacras, siembras y cosechas; de la entrada y salida de los pueblos; de cementerios; de atrios de iglesias; de propiciación; de conmemoración; de curandero; de *cocha mama* (madre agua o mar), entre otras.

La figura de la cruz también está presente entre los pastores durante el ritual de la marcación del ganado. Al momento de preparar la “mesa” de ofrenda se elabora una cruz con el ichu de las alturas.

El tres de mayo se considera comúnmente el día central de la festividad, aunque también son celebradas en carnavales, semana santa, *limpia acequia*, en los meses de enero, febrero, abril, junio, julio, agosto y setiembre de acuerdo a las costumbres de cada localidad.

La cruz está arraigada en el acervo cultural de los pueblos y por eso es común su intervención en las festividades mayores y menores. Además, se distingue la fiesta de las cruces grandes y pequeñas. La primera tiene un carácter público, mientras que la otra es más privada y hasta familiar.

Entre las cruces grandes encontramos por ejemplo la cruz de los cerros o de camino, hecha de madera de la zona, generalmente pintada de verde o rojo y decorada con los símbolos de la pasión. Estas cruces llevan el nombre del lugar donde se ubican. Así tenemos a las de Potochi, Santa Cruz, Espíritu Santo, Pata y la Soltera en Huancavelica; de San Cristóbal en Pucará (Junín); de Motupe o Chalpón en Lambayeque; de San Cristóbal en Lima, entre otras.

En la comunidad de Huaros (Canta) y en general en el mundo andino las montañas o cerros tutelares forman parte de la vida cotidiana de los poblados en los que se encuentran, por tanto son sus protectores y guardianes. Se conciben como morada de los dioses y los mallquis o ancestros, por lo que son reverenciados. En los cerros

tutelares de Huaros existe una cruz que también se venera durante la limpia acequia o fiesta del agua (Farfán 2002).

La estructura básica de la fiesta de las cruces, comúnmente en mayo, es similar en todos los pueblos. A esto se añaden algunas particularidades locales. Las hermandades o cofradías de la cruz se encargan de organizar la festividad en coordinación con los mayordomos o carguyoq que fueron elegidos el año anterior.

Las cruces ubicadas en sus capillas, en el camino y en el cerro tutelar son sacadas de su sitio establecido para ser trasladadas en hombros, al compás de los músicos y estruendo de cohetes (elementos pirotécnicos). Esto se hace días antes de la celebración central, el tres de mayo, para ser retocadas por algún artista pueblerino³⁵. Luego, proceden a cambiarles de manto o son “vestidas” en ceremonia especial por un grupo de devotos seleccionados y son adornadas con esmero, colocándoles plantas y flores diversas, especialmente silvestres, y *hualljas* (especie de collares confeccionados con panes, rosas, frutas o verduras).

En algunos lugares son “veladas”, al igual que las cruces pequeñas. El día 2 de mayo se realiza la víspera y durante la noche se lleva a cabo el llamado *cruz velay* en la capilla o en la iglesia matriz, entre rezos, ruegos y velas encendidas. A este ritual se le denomina en el Cusco *cruz velacuy*.

En la mañana del día 3 se lleva a cabo la misa solemne y la bendición de todas las cruces que los fieles acostumbran tener en sus casas. Enseguida, la cruz o cruces salen en procesión por la plaza principal y por las calles del poblado, al compás de la banda de músicos y cohetones (elementos pirotécnicos). En Chupaca (Junín) las cruces son acompañadas por Negros, danzantes que se encargan de transportarlas durante el recorrido, y por grupos de danzantes de *Shapish*, que representan al poblador de la Amazonía (Mujica 2007: 35). Asimismo, en todo el valle del Mantaro decenas de parejas de chonguinos, personajes que satirizan los bailes de los chapetones europeos, bailan en honor de la santísima cruz de mayo. En cambio, en la región de Ayacucho destacan para esta fecha los danzantes de tijeras y en el distrito de Luricocha, de la provincia de Huanta de la misma región, se hacen presentes grupos de *chunchos*, personajes vestidos de músicos de la Amazonía ayacuchana, que acompañan a la Cruz del Señor de Pachapunya (Andazábal 2008: 8).

Después de la procesión se realizan, según la región, algunos eventos complementarios de la festividad como en Huancavelica la corrida de toros y en

³⁵Los encargados de realizar cruces en cada pueblo son imagineros, hojalateros, herreros, cerrajeros, carpinteros y simplemente campesinos agroganaderos, según el tipo de cruz solicitado. Estos artifices son generalmente considerados anónimos pero se conocen obras de destacados retablistas e imagineros ayacuchanos como Joaquín López Antay, Celso Baldeón, Jesús Urbano Rojas, Florentino Jiménez Toma. Últimamente hemos observado piezas en hojalata de la región de Junín de Esteban Rojas Párraga (Jauja) y la familia Gonzáles (Huancayo).

Pucará (Junín), el día cuatro de mayo por la noche, se realiza el *toro velay* que se inicia con el ritual de adivinación por medio de la hoja de coca, al ritmo de las *waqras* (corneta de cuerno de res), donde se verá la suerte que tendrá el toro sacrificado, muerte lenta o rápida. Estos animales son donados por los devotos. Lo que sigue el día cinco de la fiesta de la Cruz de San Cristóbal en Pucará es el sacrificio de los bueyes en la casa del mayordomo, el descuartizamiento y la distribución simbólica de las partes del animal que se describe de la siguiente manera:

La verga es el látigo con que baila por el resto de la fiesta el mayordomo, la piel de las criadillas es su chullo. La cola es el látigo de la esposa del mayordomo, y el pellejo que cubre los intestinos, su lliclla. Con el bazo se azotan las espaldas para protegerse de las enfermedades del pulmón. Las tripas son colocadas en una canasta. El resto de la res es rápidamente trozado para que los cocineros (solo varones) preparen, en unas enormes pailas, un gran caldo comunal. (Martínez 2007)³⁶

Todos los actos celebrados son en agradecimiento "...a la cruz y al cerro por su tutela, y a la pachamama por el cariño recibido por medio de sus frutos." (Martínez 2007).

Una vez que se han nombrado a los nuevos mayordomos de la fiesta del próximo año se procede al retorno de las cruces a sus lugares de siempre.

Según Sergio Quijada, los pobladores de Huancavelica creen que esta cruz:

... representa el santo custodio de las buenas cosechas, la que calma las iras de los agentes de la naturaleza, la que defiende la salud y en la que el arriero deposita su confianza para que durante el viaje no tenga percance ni sea dura la fatiga; para que no le parta el rayo o no sea obstaculizado por los malos espíritus. (Quijada 1985: 62)

Las cruces pequeñas son las de devoción doméstica, pertenecientes a cada familia, ya no de la comunidad como en el caso anterior. De ellas, las más conocidas dentro del arte popular son las de calvario y las de techo, elaboradas en distintos materiales. Además, pertenecen a esta categoría las cruces de individuos, en este caso de caminantes o viajeros ayacuchanos, que aparecen dentro del grupo de "santolines", pequeñas esculturas de piedra de Huamanga (*niño rumi*), las cuales son codiciadas por los brujos de la zona y de otros pueblos.

³⁶Información tomada de una investigación inédita de Soledad Mujica Bayly sobre tres fiestas de las cruces: La cruz de San Cristóbal de Pucará, las cruces de Chupaca y "Tayta Espino" o Señor de la cruz de Espinas en Muquillanqui, valle de Yanamarca.



Cruz apóstol Santiago patrón de los ganados. Madera y pasta modelada y policromada. Huancavelica. Mitad del siglo XX. Foto: Archivo Museo Nacional de la Cultura Peruana - "Ministerio de Cultura" Lima, Perú.



Cruz de la pasión con la representación de San Antonio y escena ganadera. Madera y pasta modelada y policromada. Ayacucho. Mitad del siglo XX. Foto: Archivo Museo Nacional de la Cultura Peruana - "Ministerio de Cultura" Lima, Perú.

Las cruces calvario de ayacucho, también llamadas de la Pasión³⁷, y que reproducen en pequeño formato a las cruces de camino, son colocadas al interior de las viviendas como signo de protección contra los malos espíritus y "daños" (brujerías). Estas cruces presentan los símbolos de la pasión de Cristo y una peana de dos a más escalones sobre la cual puede estar, a veces no, representada una escena campesina referida a la misma temática de los cajones *Sanmarcos* (castigo de un abigeo rodeado de campesinos, animales y un santo).

³⁷El material empleado en su elaboración es madera pintada de rojo, verde o amarillo con y sin diseños ondulados y florales. Para el rostro de Cristo, una parte de los símbolos de la Pasión (sol, luna, clavos, martillo, tenazas, gallo, columna, dados, túnica, cáliz con hostia, cráneo con tibias cruzadas, farola, látigo) y otros elementos complementarios como la paloma, el corazón flameante, querubines y rayos se usa la pasta -preparada en base a papa y yeso- policromados con anilinas o esmaltes. Al igual que las figuras de los retablos ayacuchanos, están vaciadas, a veces no se emplean moldes. Esto último es notorio en Joaquín López Antay pues modelaba a "pulso" la cabeza de Cristo coronado de espinas, que podía estar, en ocasiones no, dentro de una urna generalmente cubierta con vidrio en la parte frontal, y todo lo demás lo moldeaba. Los otros instrumentos pasionarios como lo es la escalera, la lanza, la caña con la esponja y en algunos casos los cuatro rayos que salen del crucero son de carrizo y madera. Existen obras con los símbolos de la pasión y figuras complementarias pintadas sobre la madera, delineadas en negro y después cubiertas con vidrio, modelando o moldeando en pasta solo el rostro de Cristo. Inclusive, en vez de la plataforma escalonada, pueden presentar una peana hueca con una escena del cajón *Sanmarcos*.



Fiesta de las cruces. Pintura sobre tela. Julio Villalobos Miranda. Cusco. 1984.
Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana – "Ministerio de Cultura" Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.

Cuando la cruz de la Pasión lleva sobre la cabeza de Cristo la figura de una tiara con dos llaves o solo con las llaves, se le llama cruz de San Pedro; es de Trinidad si tiene la efigie del Padre Eterno; en otras, se observa la farola o paloma (*urpi*) con y sin triángulo a la que se denomina Santa Cruz, Espíritu Santo o Espíritu. En cambio hay otras que presentan en la peana la representación de San Antonio acompañado de un arriero y una pastora rodeados de acémilas y ganado vacuno que reciben el nombre del santo. También algunos devotos solicitan la cruz de Santiago rodeados de pastores y ganado, y para ciertas siembras, piden la representación del *cuculi* (ave). Cada una de estas cruces son festejadas en fechas distintas.

Otros objetos de uso mágico religioso son las cruces de techo conocidas en Junín como *zafacasas* y en Pachangara (Lima) como cruz *Masha*. Se colocan con fines de protección y prosperidad, muy adornadas con cintas y flores multicolores, sobre la cumbrera de las nuevas viviendas, después de finalizado su techado. Esta colocación la realizan los padrinos que han sido elegidos con anticipación por los dueños de casa, al son de la música o *harawis* (cantos), que termina en baile y banquete general. De algún modo, esta ceremonia se vincula con la realizada para las vigas pintadas de Sarhua que también son obsequiadas por los compadres.

Después del techado, los padrinos dan la bendición y otorgan un nombre a la casa. En Junín, desde el techo de la nueva casa arrojan a los presentes y a su comitiva caramelos, galletas y monedas. Precisamente, son los padrinos quienes mandan a confeccionar las cruces pero en algunos lugares del Cusco son los ahijados los encargados de llevarlos como regalo.

La cantidad de estas cruces depende del número de padrinos y refleja el prestigio del dueño de casa dentro de su comunidad. Para cada pueblo existen otras variadas costumbres vinculadas al momento de la colocación de estos objetos religiosos, pero en esta oportunidad solo hemos mencionado aspectos comunes a todos.

Esta diferenciación se da así mismo en el empleo de materiales y técnicas. Podemos encontrarlos mayormente de fierro forjado, de hojalata recortada, soldada y con o sin policromía de esmaltes en la cara principal; en menor proporción de acero, madera, cerámica e *ichu*. Además, pueden estar solitarias y otras veces acompañadas de pequeñas botellas o cántaros conteniendo agua de lluvia, agua bendita, vino, aguardiente, chicha de jora, otros licores y monedas de plata antigua; muñecos colgados, lanas teñidas de rojo, verde, amarillo, cintas o trencillas, wallas, mazorcas de maíz con hojas trenzadas, escobitas de ichu o espigas de trigo; incluso se encuentran flanqueadas por toritos de Pucará, por iglesias y conopas recipientes de Quinua, por leones también de cerámica representados de pie y recostados, entre tantos elementos propiciatorios.



Banda con la representación del Corpus Christi: detalle de la procesión de San Santiago. Pintura sobre tocuyo. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Siglo XX. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana "Ministerio de Cultura" Lima, Perú. Foto: Archivo Sirley Ríos Acuña.

La fiesta del Patrón Santiago o del Taita Shanti

Desde mediados del siglo XVII los gestos y actos rituales andinos ya no se presentan puros. Precisamente, el calendario agropecuario y litúrgico en los Andes está en estrecha relación con el ciclo santoral católico bajo las advocaciones de vírgenes, santos, Cristos y cruces. Se veneran estas imágenes religiosas según las cualidades y funciones que asumen respecto al período de abril a agosto, tiempo seco, de cosecha y buena salud; de setiembre a marzo, tiempo lluvioso, de siembra, enfermedad y muerte; y un período de separación o transición entre ambos períodos (Celestino 1997).

Las fiestas de carácter devocional y patronal están extendidas a lo largo del territorio peruano. Se asocian a sistemas simbólicos-rituales. De acuerdo al antropólogo Juan José García Miranda:

El ciclo de las devociones del santoral son productos de las sustituciones, adopciones, recreaciones y representaciones a las creencias traídas por occidente moderno. Adición, que sin embargo, no se ha efectuado a imagen de su matriz europea sino de acuerdo a la cosmovisión de cada pueblo, en los que la figura de las santas y los santos se humanizan y, en algunos casos, se panteisan y adquieren atributos ajenos a su visión oficial. (García 2006: 16)



Músicos tocando waqra, tinya y violín durante el Santiago. Huancavelica o Junín. Década del 50, siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

Entre las más populares se encuentra la fiesta al patrón Santiago, celebrado en varios pueblos y en cada uno, o bien la figura del patrón es central o nula su presencia, quedando solo en el nombre de la festividad religiosa. Así, se manifiestan dos formas de festejo: en honor a la imagen del apóstol Santiago como patrono de algún poblado o advocación católica no patronal y en honor a los ganados y los pastores.

El día principal de común celebración en los pueblos del Perú es el 25 de julio. Cabe señalar que la fiesta patronal más pomposa se lleva a cabo en Chongos Bajo de la provincia de Chupaca (Junín). Entre el 16 al 31 de julio se realiza en el

distrito de Cabana de la provincia de Pallasca (Ancash) la festividad patronal. Del 15 al 25 de julio lo celebran en Santiago de Chuco en La Libertad. Entre el 18 al 25 se realiza en el distrito de Santiago de Surco en Lima. En varias localidades de Apurímac (Tamburco y San Pedro de Cachora en Abancay, Antabamba y Cotaruse en Aymaraes, Chuquibambilla en Grau) se festeja el día 25, así como en el distrito de Pampamarca de la provincia de La Unión de Arequipa y en Moyabamba de la región de San Martín. En Taquile, Pomata y Santiago de Pupuja de Puno la fiesta se da entre los días 24 y 26 de julio.

Como fiesta de los ganados y los pastores el Santiago o *Taita Shanti* se da en todo el valle del Mantaro desde el 24 de julio y todo el mes de agosto. Debemos aclarar que esta celebración a pesar de llamarse Santiago no se centra en esta imagen sino que más bien bajo la advocación del apóstol los indígenas continuaron, después de la llegada de los españoles, festejando a sus ganados nativos (y posteriormente a los que se incorporaron) y a los pastores. Esta evidencia confirma que el apóstol Santiago asumió la función del *Tayta Wamani*, *Tayta Orqo* o *Apu*, señor de los cerros, respecto a la protección e incremento de los ganados. Por eso es que los lugares más cercanos a las grandes poblaciones como Huancayo, según Sergio Quijada Jara (Quijada 1957, 1974, 1985), “...veneran a este Apóstol encendiéndole ceras en la víspera de la fiesta y conservando la imagen en bulto, en muchos casos con su típico caballo blanco, con su sombrerito de vicuña y poncho...” (Quijada 1957: 13-14). Como ocurre con la mayoría de festividades, en la víspera del día central se realiza la “velación”. De ahí, que en Huamalí (Jauja), luego de la misa al apóstol, los devotos se trasladan al campo con sus animales para dar inicio a la marcación o señalacuy, siguiendo los ritos y costumbres ancestrales.

En cambio, en las poblaciones mayoritariamente campesinas de extracción indígena de la región de Huancavelica como en los:

...anexos y caseríos del distrito de Salcabamba, Sachacoto, Santa María, del distrito de Surcubamba, así como en Pampas, Huachocolpa, Rundo, Izcuchaca, Larmenta, Conaica, Pilchaca, etc., no toman en cuenta al Apóstol Santiago, por que lo que más les interesa es preocuparse de la “PAGAPA” u ofrenda que le deben rendir al cerro mayor o a la tierra porque aún obran con criterio panteísta pensando que dentro del cerro o en el fondo de la tierra está el “TAYTA WAMANI” o “TAYTA ORQO”, o señor de los cerros, que no es sino un hombre alto, de dientes de oro, fornido y que usa botas y que reside en un suntuoso palacio, cuyos designios a favor o en contra depende de la forma cómo los moradores de dicha comunidad se comportan con él. (Quijada 1957: 14).

Ello supone que en realidad la fiesta de Santiago sería la fiesta del *Tayta Wamani* (Quijada 1957: 14), a través de la celebración a los ganados y pastores. Es decir,

se rinde culto a deidades andinas bajo el ropaje católico. Anteriormente, esta fiesta indígena se denominaba *Tinyanacuy* o *Tinyacuy*³⁸.

A diferencia de la herranza española, la marcación o señal de los ganados se realiza desde épocas prehispánicas con el corte de la orejas y colocado de aretes de lanas o cintas coloridas. La música característica de esta celebración surge de cornetas antiguas, hechas de *mamaq*, *jungor* o *longor*, carrizo o chonta blanca, maguey o ágave, que son tocadas por varones y las tinyas, tambores pequeños, que son tocadas por mujeres, que a la vez son las cantoras. Con la incorporación del ganado vacuno se elaboran las cornetas *waqras* de sus cuernos, en forma de espiral y recto.

La estructura básica de esta fiesta religiosa de origen prehispánico presenta etapas. En la víspera se prepara la mesa para realizar el “velorio” de los elementos que se emplearán en la señal, destacando una variedad de flores silvestres, que son simbólicas en el contexto del ritual y representan a los tipos de ganado. La flor *lima-lima* es la vaca, la *wila-wila* el carnero, el *kuchip chupan* el cerdo y el *waylla ichu* evoca la reproducción de los animales (Quijada 1957: 20). También se colocan la imagen del apóstol y animalitos de yeso o piedra, pequeños mates conteniendo tierra blanca, trozos de plata y oro, dulce mezclado con aguardiente, *ichu*, *huallja* (especie de collar de la abundancia), pasas, maní, manzana, nísperos y lanas o cintas para los aretes (Quijada 1985: 121).

A la media noche o *chaupi tuta*, la persona designada por el dueño de casa donde se hace el “velorio” lleva un poco de esta ofrenda a *Tayta Wamani* diciendo en quechua: “...dios del cerro, abre tu corazón, recibe esta mi pequeña ofrenda, y trata de conservar buenos y sanos a todos mis animales.” (Quijada 1957: 22).

El día central, por la madrugada, se realiza el *pacha wala* o *luci luci* que consiste en encender manojos de ichu y pasarlo por entre los animales ubicados en el corral, con la finalidad de ahuyentar la mala suerte y anunciarles que es su día. Hacia el medio día se lleva a cabo el *quintoy coca* o *quintoy acllay* que es la distribución de hojas de coca entre los asistentes, las cuales representan animales; luego se hace la contabilidad de estos animales simbólicos. Después se da inicio a la marcación o *señalacuy*. Primero se colocan los aretes a las hembras y luego a los machos se les cuelgan las *hualljas*. Las más ancianas esparcen entre los animales y la concurrencia harina de maíz, acto denominado *chiku-chiku*, con el fin de que los animales vivan sanos y se reproduzcan.

³⁸De acuerdo a la versión del folklorista del valle del Mantaro, Moisés Balbín Ordaya, la denominación del *Tinyacuy* o *Cintachicuy* cambió aproximadamente el año de 1930 cuando un grupo de músicos de una orquesta mestiza llegó a Lima para grabar la música del *Tinyacuy* de la zona sur de Huancayo que era tan promocionado y como coincidía con la fiesta del patrón Santiago lo llamaron a su música Santiago. Si esto es cierto, seguramente debe haber existido entre los músicos algún tipo de complejo sobre sus costumbres y lengua nativa, o bien la disquera propuso un nombre más “comercial”. Pensemos que estaban en la ciudad de Lima, la capital, y en aquella época aún existía un menosprecio mayor a lo indígena.

Al siguiente día, se reúnen las cintas o lanas sobrantes, trozos pequeños de orejas y algunos elementos rituales para realizar la *señal pampay*, que es enterrar en una esquina del corral esta ofrenda junto a la *illa* en forma de animal o amuleto protector. Incluso, en algunas zonas celebran el “matrimonio simbólico” entre los animales tiernos y las personas solteras.

A todo esto debemos señalar que la imagen del apóstol Santiago, muy representado en el arte religioso de occidente, se difundió en todo el Ande porque los indígenas lo asociaron con *Illapa*, conocido también como *Chuquilla*, *Catuilla*, *Libiac*, *Uchú Libiac* que:

...engloba al rayo, al relámpago, al trueno y al resplandor, entidades todas que se reconocen como hermanos sólo cambiando de nombre según las regiones y en calidad de hijo aparece Uchú Libiac, que es conocido como centella; estas mismas entidades se dividen en mayores o curac y menores o sullca. (Celestino 1997).

Los evangelizadores pretendieron identificar a estos fenómenos meteorológicos (rayo, relámpago y trueno) con la Santísima Trinidad, pero no resultó, y más bien, los indígenas lo asociaron al apóstol Santiago. El investigador Manuel Marzal incluye a *Illapa* dentro del panteón andino entre los dioses del cielo que se ubican en el mundo de arriba o *hanaq pacha* y el cual seguía en orden de importancia y de mayor veneración después de Wiracocha y el Inti. Siguiendo la opinión del cronista Cobo, Marzal indica que *Illapa* tenía tres denominaciones y se encontraba representado, al igual que el sol, por tres figuras hechas de manta (Marzal 1988: 178). Así, formaría parte de una trinidad que es como lo veían los cronistas cristianos desde su esquema católico.

Con la llegada de los españoles el espacio andino se reconfiguró y la nueva forma iconográfica que *Illapa* asume en la mentalidad indígena subsiste también en los rituales y en la tradición oral que señala que el apóstol Santiago causa tormentas eléctricas al galopar con su caballo por el cielo. Los rayos, truenos y relámpagos, llamados “refucilos”, son causados por este. Los rayos son considerados fuego (Magaña 2006).

Como se sabe, los santos en general se afianzaron en los pueblos andinos y en el imaginario de sus pobladores, a tal punto de que no falta un santo patrón del pueblo fundador y protector al cual se le rinde festividades y ofrendas diversas. Este culto a las imágenes fue en un principio rechazado por los evangelizadores pero conforme pasó el tiempo y se dieron nuevas circunstancias especialmente en la etapa en que domina el barroco andino, el culto a las imágenes cristianas —los nuevos “ídolos”— se difundieron en todo el espacio andino como un recurso pedagógico de transmisión de la fe católica y, como ya se mencionó, por el principio



Celebración del Santiago en Tayacaja, Huancavelica. 1962. Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

de inclusión vigente. Además, para los indígenas el culto a las imágenes no les era desconocidas y por el contrario estaba de acuerdo con su lógica cultural por cuanto se consideran a los santos o imágenes como intermediarios sagrados entre la entidad Dios o ser sobrenatural (*Illapa* por ejemplo) y los seres humanos, quienes alivian las necesidades más inmediatas y concretas porque escuchan las peticiones. Hasta se puede decir que la identificación de *Illapa* con un santo se debe a que los propios evangelizadores manifestaban que tanto Jesucristo y la virgen María, como los santos, estaban en el “cielo vivos y gloriosos”, lo cual es de suponer que recordaran que *Illapa* se ubica como deidad del cielo. Incluso, Manuel Marzal refiere que los indígenas llegaron a consignar a las imágenes de los santos verdaderas manifestaciones de lo sagrado o hierofanías. De ahí que cuando se implanta la forma de organización de las cofradías estas se dediquen en principio a la veneración de un santo específico.

Los santos patronos de animales aparecen persistentemente asociados a los vientos y a las lluvias. De ahí que el apóstol Santiago se considere entre los aymaras y quechuas actuales como dios de las lluvias. Personaje vinculado a los ritos de propiciación de la fertilidad, en la mentalidad campesina se le atribuye funciones específicas de provocar las lluvias, así como San Juan provoca el frío, San Pedro el viento y San Isidro el viento y la lluvia para los cultivos.

No es extraño que esta asociación de *Illapa* con el rayo, el relámpago y el trueno lo convierta en dios del agua y la lluvia, y en tal sentido asumiera la forma de una serpiente. Así, se dice que la imagen del rayo es la de una serpiente con una sola cabeza; en cambio, la que lleva dos cabezas hace referencia al arco iris que es otra de las manifestaciones de *Illapa*. Debemos señalar que *Illapa* asumía varias formas

en el imaginario indígena según las zonas donde se le veneraba, que fue en todo el espacio andino, y así entre los incas aparecía como un guerrero ubicado en el cielo portando una honda y una maza. Al parecer, la imagen de *Illapa* personificada en la serpiente desaparece después de la Conquista y el guerrero inca se convierte en Santiago. Es por ese motivo que hoy en día no se reconoce explícitamente a *Illapa* como serpiente y más bien se le asocia con otra deidad mayor entre los aymaras llamado *Tunupa* o *Choquela*, quien también posee los mismos atributos. Al final, prevaleció la figura de *Illapa* que asumió todos los poderes de *Tunupa* hasta casi hacerlo desaparecer por completo. Debido a su poder, tenía la facultad de beneficiar o perjudicar las cosechas o a los animales.

El poder engendrador de *Illapa* se manifiesta con el nacimiento de los mellizos y en las personas con deformaciones físicas como el *ekeko*. Quienes son tocados por *Illapa* y sobreviven se convierten en hechiceros porque adquieren la facultad de poder comunicarse con los seres del *uku pacha*. Alrededor de *Illapa* existen una serie de creencias y rituales que perviven en la mentalidad de los campesinos aunque las nuevas generaciones no reconozcan a esta deidad andina como tal, pues como dijimos, se popularizó y difundió en la figura del *Tata Santiago*.

Se considera a *Illapa* tan poderoso como el mismo dios cristiano, quien ni este puede echarlo del cielo. Si se revisan los estudios de mitología andina nos daremos cuenta que el ciclo mítico de *Illapa* es bastante complejo y no hay forma de ubicarlo o clasificarlo en un determinado espacio. Así, dentro de la clasificación de los espacios andinos quechuas como aymaras, *Illapa* aparece tanto en el *uku pacha* como en el *hanan pacha*. Se convierte en un ser que transita los diferentes mundos y se interrelaciona con los seres que habitan en cada uno de esos espacios. Por eso nos resultó interesante la figura de *Illapa* en relación al planteamiento de Joseh Estermann: la religión como *chakana*. Diríamos *Illapa* como *chakana*, puente entre mundos diferentes no irreconciliables. Pero dentro de los esquemas clasificatorios del panteón andino realizado por los cronistas como Cobo y Acosta y estudiosos contemporáneos como Marzal consideran a *Illapa* sólo en el mundo de arriba a pesar de ver en *Illapa* la personificación del demonio, lo diabólico e idolátrico.

La mentalidad andina se caracteriza por su inclusividad, complementariedad y relacionalidad. De ahí que incluyen en la forma de *Illapa* los poderes de *Tunupa* o *Illapa* es incluido en la imagen de Santiago. La complementariedad se da en que al mismo tiempo que es un ser positivo es negativo y eso se demuestra en su capacidad de destruir sembríos o favorecer la producción. En ese sentido aparece como “diablo” y Santo.

Entre los aymaras se mantiene casi imperceptible la relación de *Illapa* andino con los fenómenos meteorológicos como el rayo, relámpago y trueno, lo mismo que con los vientos fuertes y lluvias. Algunas de estas atribuciones también lo tienen otras

deidades andinas como el *Amaru*, dador del agua, al cual no se le ha dedicado mucho estudio, sino solo un artículo acertado realizado por el historiador Pablo Macera, a raíz de un hallazgo extraordinario de un conjunto cerámico de amarus-tejas y que da nuevas luces sobre la religiosidad popular.

La presencia de peces dentro de los relatos orales sobre *Illapa* nos recuerda la asociación de este con el dios *Tunupa*, quien aparece junto a dos mujeres peces o sirenas. Por extensión *Illapa* tiene la facultad de generar el aumento de los peces.

A manera de conclusión

Josef Estermann plantea en su texto “Religión como chakana. El inclusivismo religioso en los Andes” “...comprender el “sincretismo andino” desde la lógica misma de la cosmovisión andina como un fenómeno enraizado en los principios de la inclusividad, complementariedad y relacionalidad.” (Estermann 2002, 2003). Para desarrollar su hipótesis de trabajo de que “El pensamiento indígena de los Andes posee características (...) que permiten incluir de manera relativamente fácil elementos culturales y religiosos extraños en el seno de la propia religión y cosmovisión.” (Estermann 2002, 2003), se vale del análisis de una categoría andina que evidencia esa relacionalidad: la *chakana* (puente, cruce, transición entre dos puntos o regiones) que iconográficamente se vincularía a la cruz como eje ordenador para mantener el equilibrio cósmico. Siempre partiendo del principio de inclusividad que se da a través de la complementariedad y relacionalidad diremos que los actuales andinos que viven las zonas rurales y en las ciudades tienen una identidad multirreligiosa porque aunque traten de rechazar y olvidar sus prácticas religiosas anteriores a su incorporación a las nuevas iglesias o sectas religiosas siempre “recuerdan” y las hacen “dialogar” con sus anteriores prácticas y la realidad social lo evidencia.

La idea de un Dios alejado de la cotidianidad de los seres humanos no está presente en la cosmovisión andina lo cual no supone que no se tenga la idea de un Dios supremo y creador (*Wiracocha*) y por eso mismo aunque persista la idea de ese Dios en la figura del Dios Creador cristiano “Existen otras deidades y seres sobrenaturales que afectan más directa y significativamente la vida cotidiana del quechua.” (Paredes 2000: 159). Esas deidades son más poderosas y crueles porque son parte de la misma naturaleza. Ahí es donde quiero detenerme. También *Illapa* dentro de la cosmovisión aymara es más poderoso que el propio Dios cristiano que no puede arrojarlo del cielo.

Cabe decir y enfatizar, siguiendo a Rubén Paredes, que las deidades y poderes sobrenaturales dentro del mundo andino se encuentran asociados a la naturaleza como los cerros, *Taita Wamani* o *Apus*, la madre tierra o *Pachamama*, las aguas y los fenómenos meteorológicos porque el campesino actual y seguramente sus antepasados indígenas no separaron “...su práctica ritual (“más católica que

andina)” y su cosmovisión (“más andina que católica”)” puesto que para ellos “todo forma parte de un conjunto integrado” que es parte de ellos mismos (Paredes 2000: 157). Por eso, Paredes habla de un sincretismo que se ha dado desde las raíces de la cosmología andina (Paredes 2000: 157).

Si nos referimos a la existencia de *Illapa* como dios de fenómenos meteorológicos podríamos decir que este también al igual que las otras deidades se sincretizó, siempre desde el principio de inclusividad, con otras deidades andinas como *Tunupa* o *Amaru* debido a la capacidad de adopción y adaptación, prestación y de conversión de la población andina para hacerlo más funcional a sus necesidades. Se adopta y adapta elementos foráneos para hacerlos funcionales a las necesidades inmediatas. De ahí que el culto a los Santos se haya profundizado y difundido rápidamente en el espacio andino y que cada uno haya adquirido una especialización o función de acuerdo a las necesidades humanas. Ahora las *Illas* de los Santos ocupan un lugar importante en vez de las antiguas huacas o “ídolos”.

¿Podría *Illapa* ser considerado como el conector de los espacios andinos: *hanan*, *kay* y *uku pacha*? Jurguen Golte al realizar su análisis interpretativo de la iconografía Moche habla de las interconexiones de estos espacios, a los cuales denomina “interfaces”, y Josef Estermann llama *chakana*. Creemos también que *Illapa* es un conector de los mundos, una especie de trisketer, extraña convivencia entre fuego y agua al igual que el dios *Tunupa*. Es el rayo asociado al arco iris, la serpiente y a los ríos o fuentes de agua: siendo rayo y arco iris ubicado en el cielo se contacta con la tierra y transformándose en serpiente se interna en las profundidades de las aguas y las cuevas. Su carácter ambivalente hace que pertenezca a mundos opuestos, arriba y abajo.

A diferencia de lo que señala Estermann, Paredes, desde su perspectiva evangélica, enfatiza la dimensión relacional entre Dios y los seres humanos pero de una relación de amor. Esta dimensión se refleja en lo social.

La religiosidad popular es una religión de favores. Es inmediatista puesto que se quieren ver los resultados inmediatos para resolver los problemas. También es una negociación en donde se aplica el principio de reciprocidad: dar, recibir y devolver. Es una relación de reciprocidad, pero al mismo tiempo de obligación o cumplimiento por parte de quien recibió algún beneficio. Al respecto, García Miranda señala: “El hombre recíproco entre sí y con la naturaleza. Así como la naturaleza recíproca con sus componentes y con el hombre. Es decir, la reciprocidad no solo queda en el ámbito humano sino que también alcanza a la naturaleza.” (García 2006: 15). Esta reciprocidad se expresa a nivel de la organización de las festividades religiosas bajo el sistema de las mayordomías, cargos o *carguyoq*. Se puede decir que hay religiosidad popular para todo tipo de gente. Hay otra manera de pensar la divinidad. Son distintas las lógicas de explicación y de organización del mundo.

LAS CRUCES DE DON FLORENTINO³⁹

Florentino Jiménez fue un retablista e imaginero ayacuchano de renombre internacional, quien inculcó en sus hijos el amor por su arte y les legó sus conocimientos técnicos tradicionales. Introdujo una serie de innovaciones a nivel técnico y temático en sus producciones de cajones San Marcos, retablos, cruces e imágenes religiosas.

Precisamente, son dos los tipos de cruces a partir de las cuales don Florentino realizó una serie de variantes: la cruz de la pasión y la cruz de techo. Produjo diferentes variantes de cruces cada una de las cuales con una carga simbólica definida por los motivos iconográficos que aparecen representados.

La cruz es uno de los emblemas gráficos más universales y ha sido utilizada desde la antigüedad por diferentes culturas y realizadas por el cristianismo como símbolo religioso. De ahí que exista una variedad de formas de cruces que han asumido una serie de simbolismos, teniendo un común denominador: el estar asociado a un carácter de integración o conjunción de opuestos (vertical y horizontal, superior e inferior, celestial y terrenal, vida y muerte, construcción y destrucción, etc.). Así, la cruz es expresión de un sistema binario esencial; es decir, de un dualismo latente en la cosmovisión de todos los pueblos.

Dentro del cristianismo la cruz se convierte en un símbolo religioso potente que recuerda la redención del Hijo de Dios por salvar a la humanidad. Es así que se concibe a la misma figura cruciforme como el cuerpo de Cristo: el travesaño horizontal corresponde a los brazos, el vertical al cuerpo y en la intersección de ambos se ubica la cabeza.

En el mundo andino, la cruz como primer símbolo del catolicismo fue impuesta durante y después de la Conquista española a partir del siglo XVI. Se colocó sobre la *huaca* destruida por los evangelizadores y se dieron explicaciones legendarias acerca de su origen en nuestro continente.

Este hecho de sustitución de las antiguas divinidades por la cruz cristiana fue un intento de desestructuración total de la religión andina con el cual se buscaba extirpar unos “ídolos” para en su lugar imponer otro “ídolo”.

Pero la forma de esta imagen cristiana, sencilla y expresiva, no fue extraña a los indígenas americanos quienes la relacionaron con la constelación de la cruz del sur que era venerada desde tiempos remotos. Precisamente, los misioneros se aprovecharon de ello e implantaron la festividad de las cruces en mayo, mes en el que dicha constelación alcanza el cenit, por tanto, época de cosecha.

De este modo se presenta una fiesta de las cruces que fue introducida en los Andes tal como hoy la conocemos con misa y procesión, al parecer, a partir del siglo XVII, cuando se institucionalizó el ritual de extirpación de idolatrías.

El tres de mayo se considera comúnmente el día central de la festividad, aunque también son celebradas en carnavales, Semana Santa, en enero, febrero, junio, julio, agosto y setiembre de acuerdo a las costumbres de cada localidad.

Los artífices encargados de realizar las cruces son imagineros, hojalateros, herreros, carpinteros o, simplemente, campesinos agroganaderos, según el tipo de cruz solicitado. Estos son considerados generalmente anónimos pero se conocen obras de destacados artistas populares.

En esta ocasión nos centraremos en las maravillosas cruces de un digno representante del arte popular andino: Florentino Jiménez Toma. El artista presenta dos tipos de cruces domésticas: para el interior de la vivienda o llamadas de la Pasión, y para coronar los techos o de *zafacasa*.

³⁹Publicado en *La Familia Jiménez. Renovación y continuidad en el retablo Ayacuchano. (Catálogo de exposición)*. Lima: Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.



Estos objetos tradicionales se transforman en sus manos en novedosas creaciones pero sin dejar de lado el patrón básico. Por eso, a través de sus obras, nos expresa su particular visión que de ellas tiene gracias a su rica experiencia religiosa (cantor, sacristán y ecónomo) obtenida en su comunidad natal, Allcamencca.

En Allcamencca la fiesta de las cruces se realiza en febrero. El día primero son veladas en la iglesia y el dos es el día central donde son bendecidas por el párroco. Para esta ocasión se traen de todas partes todas las cruces y se adornan con flores silvestres, maíces y frutos. Después de la misa salen en procesión junto a la imagen de la Virgen Candelaria para recorrer todo el perímetro de la plaza. Durante el ritual cristiano se da una costumbre ancestral que se lee en las crónicas, mezclada con un cuerpo litúrgico católico: el *muchuy huaraca*, que quiere decir “*botar la hambruna con la huaraca*”. El sacerdote baja al niño Blas, que tiene su *huaraqita* de plata, de los brazos de la Virgen para realizar la bendición, con el objetivo de que no haya hambruna en el pueblo y se tenga la gracia del Señor. Los comuneros manifiestan que la Virgen regresa en forma de paloma entre los humos de los fuegos artificiales y dice: “*Gracias a Dios ahora he hecho comer a mis hijos*”. Desde ahí, el dos de febrero, ya aparecen los frutos, los cereales, los choclos, las habas y todos los alimentos agrícolas. En Semana Santa dicen que del cerro llamado Cruz salta un sapo gritando: “*jarhuaycuyñay*”, es decir, ya comiencen a madurar. Así, ya se viene el tiempo de cosecha.

Antes de centrarnos en la obra misma de don Florentino es importante señalar qué es la cruz para él:

“La cruz es señal de un cristiano porque Jesús ha muerto en la cruz (...) está en todas partes, en la casa (...), en los cerros. La cruz cuida las sementeras, al pueblo, exterior e interior de la casa y a la persona misma, pues es como ángel de la guarda (...) uno levanta persignándose en señal de la cruz. La cruz está cuando uno nace, cuando uno muere, cuando uno se casa, cuando uno se bautiza, en todas partes (...). La cruz está en el Juzgado, en la Gobernación, en el Consejo.”

Al igual que en los cajones San Marcos, su apredizaje de las cruces comenzó desde muy pequeño, entre los 6 y 7 años de edad, cuando su padre Mariano Jiménez le pedía ayuda. Aprendió primero a pintar las de *zafa casa* porque eran más sencillas que las otras. Por ese tiempo los únicos que hacían cruces eran su padre y su tío materno, Guillermo Toma.

Después de la muerte de don Mariano, tuvo que cumplir con los contratos de éste y uno de sus primeros trabajos vinculados a las cruces se dió por el año 1946 cuando tenía 13 años. En esa oportunidad tuvo que ir con su madre a Huancaraylla para arreglar una cruz, obteniendo en pago cereales, ya que por aquella época no era frecuente el uso del dinero, sino regía el sistema

Cruz de las ánimas. Madera y pasta policromada. Florentino Jiménez Toma. Ayacucho. Siglo XX. Colección Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero de la PUCP. Foto: Sirley Ríos Acuña.



de intercambio andino: con productos agroganaderos u otras cosas. Al respecto, don Florentino expresa: *“Mis cruces a veces cambian por buena suerte con carnero, con oveja, a veces con lana de alpaca, con queso, con carne. Hacía trueque.”* Sin embargo, llegó también a venderlas por dinero. Pero recién a los 16 años salió solo de su pueblo para entregar una cruz al cantor Mariano Bautista quien residía en Llusita. Al regresar de este pueblo, se trajo algunas cruces y cajones Sanmarcos para arreglarlos. Precisamente, por este tiempo (1951), confeccionó para la señora Juana Paula Jiménez de Allcamencca una cruz de camino de pequeño formato y, años después, elaboró una cruz de madera *llocce*, sin elementos pasionarios y con una base de piedra de Huamanga, para Lucio Quispe, también de Allcamencca. Esta temprana producción de cruces fue determinante para el posterior desarrollo creativo de estas.

De toda la variedad de cruces que existen en los Andes, destacan dos tipos en la producción artística de Don Florentino: la cruz de la pasión y la cruz de techo. En el primer tipo el maestro Florentino considera las siguientes variantes: la cruz de camino, que así se llama no por estar ubicada en los caminos sino por llevar un farolito sobre el rostro de Cristo; la cruz de San Pedro por tener las llaves, y la cruz de espíritu por presentar la palomita. De estas cruces las preferidas en su pueblo eran las cruces de camino. Estos objetos religiosos son colocados al interior de las viviendas como signo de protección contra los malos espíritus. Eran ubicadas en las ventanas junto a un florero y un candelero improvisado a veces con cabuya, y si el dueño tenía ganado al lado también iba su San Lucas o San Marcos. Si no compraban su cruz ellos mismos lo hacían de un palito o de ichu que así mismo llevaban a la iglesia para su bendición.

Estas cruces presentan los símbolos de la pasión que comúnmente son el rostro de Cristo, el corazón sangrante, la túnica con el cáliz con la hostia, el gallo sobre la columna, el alicate, el martillo, la escalera, la lanza, la caña con esponja y debajo del INRI (Jesús Nazareno rey de los judíos), el farol, las llaves, la paloma o la trinidad. Los otros símbolos pasionarios (dados, trompeta, espada, látigo, bolsa con treinta monedas, cráneo con las dos tibias cruzadas, etc.) pueden ser colocados si la cruz es más grande. Cada uno de estos elementos representan los sufrimientos de Cristo, antes, durante y después de su crucifixión; por ejemplo, el gallo simboliza la negación de Pedro, la columna a la cual fue atado para su flagelación, el martillo utilizado para clavarlo, la escalera para su descendimiento, entre otros tantos. Además, estas cruces tienen una peana generalmente de tres plataformas que para el maestro Florentino representan las caídas de Cristo.



Cruz de camino. Madera y pasta policromada. Florentino Jiménez Toma. Ayacucho. c. 1996. Colección del Museo de la Nación – “Ministerio de Cultura” Lima, Perú. Foto: Sirley Ríos Acuña.

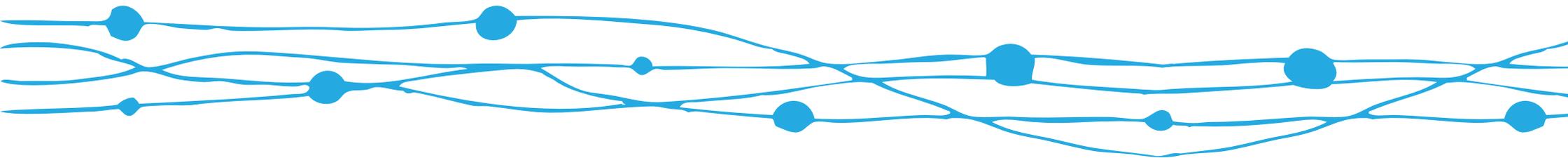
Por lo común, eran pintadas de rojo pero con el tiempo el color varió y ahora son de color amarillo, verde, hasta azules, con diseños florales de rosas, de tumbo con su ganchillo u otras. Inclusive presentan figuras complementarias de cuatro rayos que salen del crucero para contener a los querubines, al sol y la luna. Ya actualmente el maestro Florentino se encarga de enriquecer y transformar sus cruces agregándoles una variedad de motivos que rodean el contorno (flores de cerámica al frío, aves, maíces, ángeles, etc.) determinando la temática sobre la peana en la que presenta el nacimiento, la muerte, el sueño de una huamanguina, danzantes de tijeras, San Juan pastor de ovejas, Santiago, cosechas, ladrones, etc. Pero la cruz también puede convertirse en el campesino crucificado en su herramienta de trabajo y tener el travesaño o los brazos rotos, en alusión a la muerte.

El segundo tipo de cruz que Don Florentino produce es la de techo, conocida como *zafacasa*. Esta se coloca, con fines de protección, prosperidad y abundancia, sobre la cumbre de las nuevas viviendas y cuando se hace la renovación de los techos de ichu. Los encargados de realizar esta colocación son los compadres de los dueños de casa, quienes a veces acostumbran bailar encima del techo. Toda esta ceremonia mágico-religiosa andina se acompaña con *harawis* (cantos) y música no solo al son de arpa y violín, sino de guitarra y chinlili para hacer bailar al compadre y a la comadre. Los dueños reciben a la comitiva de compadres con botellas de aguardiente y al día siguiente de la fiesta les ofrecen un convido consistente en

un plato con dos gallinas. Este convido es una forma de agradecimiento y es una recompensa por la cruz obsequiada. Don Florentino explica que si el techo de la casa es de ichu la cruz es de madera y si es de teja es de hojalata, fierro y acero. Pero en Allcamencca los techos son por lo general de ichu o de paja, por tanto, las cruces son de madera pintada de verde o medio amarillento y sin pintar.

En los brazos de la cruz se coloca una serie de elementos propiciatorios de la abundancia. La cruz de *zafacasa* que hoy nos muestra el artista es de singular belleza por su simplicidad, por los picaflores de pasta, el rostro de Cristo y los diseños semicirculares. Para Don Florentino, la presencia de los picaflores en los hogares anuncia la visita de alguna persona o algún problema que va a suceder.

Alentado por una nueva clientela, las cruces de Don Florentino ya no tienen necesariamente que cumplir con sus funciones originales, ni ceñirse solo a patrones tradicionales. Por el contrario, encuentra en estos objetos el medio plástico en los que puede desenvolver su inventiva creadora que desde temprana edad ha ido cultivando en sus constantes búsquedas y experimentos artísticos, hasta conseguir un estilo propio. Seguramente, su espíritu inquieto y curioso seguirá alegrándonos la vista con nuevas creaciones en el futuro, ya que un símbolo cristiano como la cruz así nos lo permite.



LA CELEBRACIÓN DE LA NAVIDAD Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE ⁴⁰

La navidad es una festividad religiosa cristiana que se introdujo en los Andes peruanos como otras que se fomentaron desde la época virreinal por parte de los miembros de la Iglesia con el afán de evangelizar a los indígenas. Producto de la superposición del catolicismo sobre antiguas tradiciones andinas la fecha de su celebración coincidió con el Qhapaq Inti Raymi o Fiesta al Señor Sol.

Precisamente, en el arte en general la temática del nacimiento se popularizó y desde el virreinato hasta la actualidad se han producido innumerables formas de representación y variaciones iconográficas en distintos soportes y materiales que dan cuenta de la destreza técnica e inventiva creadora de los maestros y maestras de la imagería popular, cerámica, talla de piedra de Huamanga, mate burilado, pintura, arpillera, entre otras expresiones.



Retablo con la representación del nacimiento. Madera y pasta policromada. César Urbano y familia. Ayacucho. 2015. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

Uno de los acontecimientos festivos más esperados de todo el año es sin duda la Navidad, celebración cristiana que rememora el nacimiento de Jesús el día 25 de diciembre, fecha aceptada por la mayoría de los fieles, excepto la grey de las iglesias ortodoxas que lo festejan el 7 de enero.

La fecha real del nacimiento de Jesús es inexacta. Incluso, para algunos estudiosos la Iglesia eligió estratégicamente el 25 de diciembre para cristianizar antiguos cultos y festividades romanas paganas vinculadas al solsticio de invierno, como la fiesta en honor al dios de la agricultura o Saturno y al *Sol Invictus*.

En la Edad Media, la Navidad se fue depurando y enriqueciendo con diferentes expresiones religiosas, sociales, artísticas y gastronómicas. Ejemplo de ello es la difusión del adviento o tiempo litúrgico de preparación de la Navidad; así como la nochebuena del 24 de diciembre con su respectiva cena y de la misa de medianoche o del gallo.

Con el transcurrir de los siglos las tradiciones navideñas continuaron su desarrollo y adaptación a las circunstancias de los diferentes territorios donde se impuso el cristianismo. Muchas de ellas se mantienen hoy, aunque otras han perdido su sentido religioso con el fin de favorecer la mercantilización de la navidad.

⁴⁰Publicado en la revista *Incontrastable*, (17), Huancayo, diciembre de 2015, pp. 26-29.



Nacimiento. Piedra de Huamanga tallada y pintada a la encaústica. Julio Ramos Gálvez. Ayacucho. 2007.
Foto: Sirley Ríos Acuña.

En el entorno americano, la Iglesia, a través de las distintas órdenes religiosas, implantó su sistema religioso cristiano, empleando la misma estrategia de siglos pasados. La superposición del cristianismo a las deidades, a los cultos religiosos y a las festividades milenarias de América, con el afán de evangelizar a los nativos, dio como resultado el surgimiento de una religión católica popular en la que aún prevalecen los rituales propiamente indígenas al lado de la parafernalia cristiana. Precisamente, en las fiestas populares actuales destacan elementos de ambas procedencias, vinculados al ciclo agrícola, ganadero y humano. En otras palabras, el calendario ritual en honor a santos, vírgenes, Cristos y cruces fue un pretexto para

la continuidad del calendario ancestral asociado a los solsticios y equinoccios, a la época seca y húmeda, a la vida y la muerte, a la noche y el día.

De esta manera, en los Andes, la Navidad reemplazó a la antigua celebración del *Qhapaq Inti Raymi* o fiesta al Señor Sol que los incas festejaban en el mes de diciembre, época del solsticio de verano y, por tanto, relacionada a la vida y abundancia de los campos de cultivo. Según la *Nueva crónica y buen gobierno* (1615) del cronista Guaman Poma de Ayala, en esta temporada se realizaban grandes sacrificios para el sol, entierros de niños con sus vajillas de oro y plata junto a una inmensa cantidad



de *mullu* o concha *Spondylus* y ganados; así mismo, la población bebía, comía y bailaba. En esta ocasión los varones pasaban de la adolescencia a la madurez en la ceremonia de iniciación denominada *warachicuy*, en la que obtenían su primer *wara* o taparrabo.

Como podemos apreciar, la celebración del nacimiento de Jesús o natividad coincidió, tanto en la época romana como en el virreinato hispano de los Andes americanos, con la fiesta ancestral al sol. En definitiva, se produjo una correspondencia sincrética entre la imagen cristiana de Jesús con el sol del paganismo.

El nacimiento de Jesús en el arte

El tema de la natividad fue muy representado en el arte paleocristiano y bizantino a partir de los siglos V y VI, alcanzando un gran desarrollo iconográfico en la época medieval. En efecto, los artistas fueron los encargados de difundir y consolidar una temática cristiana que estuvo poco señalada en los evangelios canónicos; es decir, en los textos aceptados por la iglesia dentro de la sagrada escritura. Solo en San Lucas se hace referencia al nacimiento e infancia de Cristo. En cambio, en los evangelios apócrifos o textos descalificados por la Iglesia este tema fue ampliamente descrita, siendo las mejores fuentes de inspiración para los artistas, quienes con el tiempo también ampliaron su bagaje visual a través de las guías o manuales de iconografía que daban instrucciones precisas de cómo representar esta etapa del ciclo vital de Jesús.

Hasta la actualidad las formas de representación y las variaciones iconográficas del nacimiento de Jesús son innumerables. En la concepción oriental o de influencia bizantina aparece representado el entorno montañoso y la gruta donde la virgen María da a luz al niño Jesús, quien a su vez está colocado sobre el pesebre, rodeado por una multitud de personajes y elementos que se relatan sobre todo en los evangelios apócrifos y en menor medida en los canónicos; tal es el caso de José y las parteras, el ángel anunciador de la buena nueva, los pastores, la llegada de los reyes magos, la estrella luminosa, el buey y el asno, el baño del recién nacido, etc. Mientras que en la concepción occidental es más frecuente, gracias a la popularidad de las visiones de Santa Brígida de Suecia, en el siglo XIV, la presencia de un pequeño y humilde establo en cuya parte central se ubica al niño Jesús resplandeciente, rodeado por la virgen María y José en posición de adoración, al igual que los otros personajes, los animales, ángeles, pastores y reyes magos. A pesar de que en el siglo XVI, con el Concilio de Trento, se eliminaron una serie de elementos del nacimiento como el buey y el asno por considerarlos bestias de baja nobleza, los artistas continuaron



*Nacimiento andino de Quinua del artesano Richard Chávez Quispe. Ayacucho
Foto: © Mincetur / PROMPERÚ*

incluyéndolos en sus composiciones y la devoción popular no los dejó de lado porque ya formaban parte del imaginario colectivo y no se podía concebir este acontecimiento sin ellos.

La natividad es uno de los temas cristianos más representados en distintos soportes y técnicas, siendo la pintura y la escultura las más comunes. Así mismo, especial de la natividad, colocando un altar sobre un pesebre junto al buey y el asno, rodeado por los frailes y campesinos de los alrededores. Francisco obtuvo permiso del papa Honorio III para predicar en ese lugar sobre el misterio de la natividad y oficiar la misa de medianoche y los cantos de alabanza. La fama de esta celebración se extendió muy rápido en el mundo cristiano y de las figuras vivientes se pasó a las figuras estáticas, de tal forma que a fines del siglo XV se construyó en Nápoles un nacimiento con figuras de barro. Dichas imágenes constituyen los nacimientos llamados también belenes, pesebres o portales que originalmente se levantaban en las iglesias y después se mudaron a las plazas y a las casas de los fieles.

No cabe duda que esta temática fue efectiva en la evangelización de los indígenas americanos, quienes la reinterpretaron a su manera de ver el mundo, contemplando,



Nacimiento cusqueño, obra de Edilberto y Antonieta Mérida.
Foto: © Flor Ruiz / MINCETUR



Niño Jesús vestido con traje de plata labrada. Maguey y pasta modelada y policromada; plata laminada, repujada, cincelada, burilada, recortada y soldada. Guadalupe Follana Trujillo (imaginera) y Juan Cárdenas Flores (platero). Cusco. c. 2008. Colección del Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte de Cusco. Foto: Sirley Ríos Acuña.

al mismo tiempo, las pautas religioso-católicas. Precisamente, desde el virreinato existen hermosos ejemplares de arte peruano en la que los artistas nativos desarrollan con gran inventiva este tema tan solicitado por su clientela hispana e indígena. Herederos de esa tradición artística son los grandes maestros del arte popular actual. Entre ellos, los que desarrollaron esta temática en sus obras religiosas y mestizas, podemos mencionar a los imagineros de Ayacucho, tales como los retablistas Joaquín López Antay, Jesús Urbano Rojas o Florentino Jiménez. Por otro lado, en la imaginería de Cusco encontramos a Hilario Mendivil y Georgina Dueñas, Antonio Olave, Emilio Follana y su hija Guadalupe o la familia La Torre. Así mismo, es digno de mención la obra cerámica de nacimientos de Mamerto Sánchez y Leoncio Tineo, la talla en piedra de Huamanga de Julio Gálvez Ramos, y en las expresiones más modernas las arpilleras de Flora Zárate, entre otros artistas.

UN ACERCAMIENTO AL MUNDO DEL HUMAN TAC TAC EN LOS ANDES⁴¹

La religiosidad popular andina, responde no solo a las tradiciones prehispánicas sino también a la manera en que estas se conjugaron y reinterpretaron con la implementación del catolicismo. Muchos de los mitos y leyendas vigentes en el universo andino, provienen de la mentalidad indígena, pero se han mantenido en el tiempo con variantes, entre elementos locales y occidentales.

Entre los diversos personajes y seres mitológicos de los Andes, ha llamado la atención de la autora las cabezas voladoras, cuya denominación y características formales varían de una región a otra; tal es el caso del "Human Tac Tac", de la Sierra Central del Perú, que toma forma de cabeza de mujer y emite un sonido onomatopéyico. Aunque los relatos sobre las cabezas voladoras presentan una versión fragmentaria sobre la creencia ancestral, la autora ha encontrado que conservan rasgos formales, de la que debió ser su estructura normal y elementos significativos; estos elementos, a su vez, constituyen un importante ejemplo de la cosmovisión andina, de la manera que tiene el hombre de los Andes de representar y percibir el mundo.

⁴¹Publicado en la revista *Artesanías de América*, (66), Cuenca, 2008, pp. 103-124.



Llamas qarqacha. Cerámica modelada y engobada. Joel Borda. Quinua, Ayacucho. 2007. Colección privada Nicario Jiménez. Foto: Archivo Nicario Jiménez

El universo mental andino está poblado por una serie de personajes y seres mitológicos, con características benéficas y maléficas, según sea el caso. Muchos de estos protagonistas provienen de una mentalidad indígena, antes de la llegada de los grupos hispanos. Son supervivencias que se han mantenido con variantes y mezclas entre elementos locales ancestrales y occidentales.

Para entender el proceso de transformación que sufre la mentalidad andina, es necesario tener en cuenta cómo se introduce y difunde otro modo de ver el mundo, que va a generar lo que se conoce como la religiosidad popular actual.

Esta religiosidad popular comprende, no solo creencias y prácticas prehispánicas, sino también católicas. El catolicismo fue introducido de manera violenta en el siglo XVI, a partir del cual la lectura que se hace del hecho religioso prehispánico ya no es "originaria" (Urbano 1998); sin embargo, tras un largo tiempo de opresión, subsiste hasta nuestros días un conjunto de prácticas ancestrales e ideas primordiales de la cosmovisión del hombre andino antes de la llegada de los españoles.

El proceso de evangelización comenzó desde el mismo instante de la presencia hispana, con representación activa, primero, de los Dominicos⁴² y luego de las otras órdenes religiosas. Esta difusión del catolicismo, por su pretendida universalidad y por su dogmatismo, atacó el hecho religioso

⁴²Los Dominicos son la orden de avanzada en la evangelización que sitúan sus conventos en lugares estratégicos, los cuales son activos entre la masa indígena y también española. Se distribuyen los religiosos por el espacio andino lo cual les permite conocer la realidad andina con sus diferentes costumbres, climas e historias de los pueblos. Pero este proyecto comunitario dominico se va desvaneciendo desde antes del siglo XVII.

de los indígenas transformándolo como idolátrico y creando una nueva dimensión del tiempo que se orientó hacia el “fin del mundo”. Esta última concepción impactó en los Andes. Se produjeron debates teológicos. Cada orden, según sus tradiciones espirituales, evangelizaba. Se destruían *guacas* y se colocaban en su lugar cruces cristianas. Sin embargo, aún los indígenas mantenían sus prácticas y creencias religiosas antiguas. Todo esto iba a cambiar después, con la transformación de la estructura interna eclesiástica, haciendo que se difundiera la doctrina cristiana con nuevas prácticas pastorales más efectivas. Para ello se redactaron los catecismos en quechua y aymara, sermonarios, confesionarios de curas y documentos sobre idolatrías. Estos documentos fueron de suma importancia entre los curas doctrineros hasta el siglo XVIII. Se introdujeron las reformas del Concilio de Trento (Italia), en respuesta a los protestantes y como tal se aplicaban las visitas a los pueblos de indios, para inventariar, bautizar, casar, predicar y ver en qué condiciones estaban las iglesias (Urbano 1998).

La Compañía de Jesús cumplió un papel importante a la cabeza del jesuita José de Acosta, quien propuso una estrategia de difusión del catolicismo en América y consideró a la idolatría como una “peste” que debía desterrarse con remedios. El remedio que proponía, a la más leve señal del brote de la “peste” era el aislamiento de aquellos que la provocaban en casas de reclusión para idólatras. Promovieron la “extirpación de idolatrías” desde la misma conciencia de los indios, mediante la confesión e inculcándoles sentimientos de culpa. De esta manera, quitaban las creencias y prácticas prehispánicas del espacio territorial y mental (Urbano 1998).

Desde el siglo XVI se luchó contra las idolatrías pero la “extirpación de idolatrías” apareció en Lima como institución a principios del siglo XVII, debido al “descubrimiento” de que aún los indios continuaban, aparentemente, con sus prácticas y creencias religiosas antiguas, dentro de un contexto católico, es decir, que adoptaban exteriormente las prácticas cristianas pero clandestinamente persistían con sus ritos⁴³.

A pesar de que se implantó una institución eclesiástica con un catolicismo contrarreformista férreo, que desterraba las prácticas y creencias andinas, la Iglesia católica asumió registros rituales y creencias de la religión andina.

⁴³Este “descubrimiento” lo hizo el cura doctrinero de la parroquia de San Damián, Francisco de Ávila, en 1608, en la provincia de Huarochirí (Lima). Este cura enjuicia a sus parroquianos indios de idólatras y estos a su vez lo acusan de explotarlos. Por ello Ávila para probar su acusación recoge una serie de versiones que incluyen mitos y leyendas de Huarochirí. Se organizan las primeras campañas extirpadoras a través de las llamadas Visitas de idolatrías en todos los pueblos solo del Arzobispado de Lima. El visitador de idolatrías iba acompañado de un notario, un fiscal y padres jesuitas. Se anunciaba la visita al pueblo y los objetivos de esa visita. Se instaba a todo aquel que conociera de algunas “prácticas idolátricas” y a los “idólatras” a denunciarlos de manera anónima. Una vez detectados a los “idólatras” se procedía a su castigo ejemplar como la trasquila y quema de imágenes, mallquis (antepasados) y otros objetos de culto. Se finalizaba con un sermón. La finalidad era que los indios vayan por el camino del catolicismo y borren sus creencias y prácticas religiosas. La institución de extirpación de idolatrías se compara con la inquisición pues ambos actúan de la misma forma.

La institución eclesiástica va definir el hecho religioso andino, modelando el espacio y la experiencia religiosa con la participación decisiva de la Compañía de Jesús. Así, se producirá un discurso religioso andino, con un color local, basado en el devenir histórico regional. Adaptaron el catolicismo al espacio andino, imponiendo fiestas religiosas, sobre todo, de santos relacionados a actividades importantes del ciclo vital andino.

Hoy, la religiosidad en los Andes gira en torno al sentido común de los indígenas, con respecto a sus necesidades vitales. Por ejemplo, los fenómenos agrícolas regionales no están institucionalizados pero son de suma importancia en las expresiones religiosas populares. Así, el llamado catolicismo en los Andes es un híbrido conformado por una serie de elementos populares que tienen en su base dos procedencias marcadas: la occidental y la andina.

En torno al *Human Tac Tac*

Entre los personajes y seres mitológicos del universo mental andino destacan las cabezas voladoras cuya denominación y características formales varían de una región a otra. Su área de persistencia se encuentra en el ámbito serrano, principalmente, de sur a norte, y en el costero en menor medida; incluso se tienen referencias de su existencia en el mundo amazónico con una clara evocación de la presencia andina en esta región.

Esta difusión andina no solo se da en territorio actual del Perú sino que abarca zonas de Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina.

Efraín Morote Best es uno de los primeros estudiosos en haber sistematizado el análisis sobre las cabezas voladoras. Sin embargo, anteriores autores ya se habían referido de manera general y habían recopilado los relatos sobre este personaje. Este autor se concentra en rastrear las raíces y funciones de las cabezas voladoras señalando su difusión geográfica a nivel de Perú.

Se debe considerar la más antigua alusión a este personaje la mención que hace Guaman Poma de Ayala en su *Nueva Crónica* cuando señala que no solo la cabeza vuela sino otras partes del cuerpo se desprenden y caminan, señal o augurio de muerte; lo cual señala su procedencia indígena y que han llegado hasta nosotros variantes con mezclas de la cultura occidental. En algunas partes del Ande se ha conservado una versión oral más cercana a la del cronista.

El relato sobre las cabezas voladoras está basado en una creencia ancestral, de épocas preincas, de acuerdo a nuestro parecer, que se explica sobre la base de cuentos populares e historias locales y anecdóticas. De ahí que dicha creencia, producto de un universo mental pan-andino se relacione a una serie de presagios y



señales que se encuentra en la misma naturaleza y en los actos o comportamientos de los seres humanos.

Morote Best encontró una variedad de denominaciones que recibe este personaje en las diferentes regiones: “*uma-waqya*”, “*qepqe*”, “*uma-pali*”, “*runa-uma*”, “*aya-uma*”, “*ayap-uma*”, “*uman tak tak*”, “*keke*”, “*mok-mok*”, “*uma pureq keke*” o “*voladora*”. Algunos autores hablan de brujas llamadas *uma* o *quequi* que se quitan la cabeza los días martes y viernes para deambular por las calles mientras su cuerpo hace chillidos horribles. Este personaje mitológico es una cabeza humana que se desprende del cuerpo y se desplaza por el espacio, si es de mujer va volando y si es de varón da tumbos (Morote 1953).

Incluso está asociado a otro personaje que tiene características similares: *qarqacha*, *qarqaria*, *karkarya*, *karkar* o *tatarata*, que es el incestuoso que vaga por las noches comiendo excremento humano. En Huaraz la *quequi* es una mujer que convive con su compadre. Su canto es *quequec*, *quequec*, *quequec*. Un motivo para ser condenado es el incesto, pues es rechazado por Dios y debe purgar sus culpas. Lanzan gritos y lamentos terribles. Toman forma animal. Esconden su rostro porque es una calavera por eso se le describe como bulto. Sobre los condenados se dice que son seres del otro mundo que “*Cuando alguien muere de buena manera, su alma, antes de morir, recorre los lugares donde sufrió o donde fue feliz.*” (Varios 2002).

Asimismo, se señala que:

El condenado busca llevarse a alguien con él, comerse a quienes están salvos. En especial agarrar su alma, forma en que encuentra su salvación, cambia su suerte. Cuando ha sido incestuoso busca llevarse a su pareja. En otros casos busca comer la cabeza o los sesos de su víctima, ya que ahí está la sede del alma. (Varios 2002)



Jarjacha de 6 cabezas. Cerámica modelada y engobada. Mamerto Sánchez Cárdenas. Quinua, Ayacucho. 1994. Foto: Víctor Blas Urcía.

Vemos que hay una mezcla de historias sobre la cabeza voladora y los condenados o *jarjachas*. De acuerdo a los testimonios que provienen por transmisión oral de generación en generación las causas de ese desprendimiento de la cabeza depende de varios motivos: si la persona es bruja o brujo, dormir con sed, hablar “malas palabras”, por mala conducta, por incitación de otras cabezas, si la persona “duerme con malos pensamientos o no se lava la boca”, personas próximas a morir, para saciar su sed o sorber sangre de los enemigos, gente que no vive en gracia de Dios, personas que roncan, los que buscan algún alimento y los que se duermen sin persignarse.

La presencia y existencia de cabezas voladoras dentro de la mentalidad andina obedece a un tipo de creencia mágico religiosa, si se puede decir así, puesto que ahí se vislumbra un hecho sobrenatural que en las mentes de los pobladores locales es real porque es parte de su cosmovisión. Como se señaló líneas arriba, esta creencia está relacionada a presagios de muerte o desgracias. El desprendimiento de la cabeza es señal de próxima muerte de la persona o de familiares cercanos y por eso debemos señalar que también es importante su identificación con ciertas aves nocturnas cuyo canto es de mal agüero y señal de próxima muerte. De ahí que se denomine en Chachapoyas *ayauma* (cabeza de cadáver) a un tipo de ave y en Ayacucho se le identifica con la *waqya* que es un ave nocturna que canta *waq... waq* y que los oriundos del campo dicen cuando pasa: “*uma pasachcan*” (está pasando la cabeza). Mientras que en Apurímac es el ave de mal agüero llamado *waq-wanku* y en Puno se le dice *qati-qati*, que es la forma que toma la cabeza humana desprendida, para andar volando por las noches.

Desde tiempos inmemoriales, el hombre ha buscado explicarse el hecho de la muerte, de todo ser viviente en general. Dentro de la concepción andina, se han desarrollado explicaciones relacionadas al mundo de los muertos, basadas en una serie de creencias, ritos y costumbres que se llevan a cabo como parte de la vida misma.

Este aspecto es interesante, porque nos recuerda que en la cosmovisión andina el alma se encuentra focalizada/alojada en la cabeza y cuando se desprende del cuerpo es porque este ya es cadáver. Los lugareños de Huanacán en Puno identifican al *cate cate* (cabeza de mujer) como el alma de alguien que recién murió y se va (Mostajo 1952). Incluso, en Bolivia se conoce al *khatekhate* como la cabeza que se desprende de los cadáveres.

La presencia de estas cabezas voladoras está asociada, en la mayoría de casos, a presagios o anuncios de desgracias y sobre todo de muerte. Pero se sabe también que estos seres mitológicos pueden ser benignos y hacer feliz a una persona, siempre y cuando no le pase por debajo de las piernas u hombros, sino por encima de la persona. Es más, en el mundo amazónico existen cabezas flotantes y benignas que conceden poderes especiales a los hombres y es el caso del *bucea* del grupo étnico Awajun.

Debemos señalar que la mayor parte de los relatos indican que la cabeza voladora es de una mujer y, en menor medida, de un varón.

Entre sus actos, podemos mencionar los más comunes a varios pueblos: volar, dar tumbos, comer excremento humano, pasar por debajo de las piernas y brazos, pegarse al cuello u hombro de otras personas, chupar sangre de otras personas, atacar a los caminantes, revolcarse en la ceniza, comer ocas, etc.

Se le puede atrapar con una serie de arbustos espinosos, como la zarza, el *tantal casrha*, *tankar* (común en la zona Centro y Sur), el junco, el *kanlli* y el cactus. También, es cazada con perdigones de azufre. En el ámbito campesino, las espinas y los objetos punzantes, como las agujas de arriero y *tupus* (prendedores ancestrales), sirven para protegerse del mal.

Otra importante cuestión a indicar es que no solo las cabezas vuelan sino hay otras partes del cuerpo que se desprenden: las tripas o intestinos, el estómago, las piernas y los brazos, tal como lo indicara Guaman Poma. Los pobladores de la altura de Antayco, ubicado entre Ahuac e Iscos en la provincia de Chupaca, departamento de Junín, comentan que de la quebrada Otorongo sale una tripa a deambular por las noches (Balbín 2006).

En Santiago del Estero de Argentina se conocen ciertos espantos como la *umita*, que es una “cabecita” de un ser legendario de cabellera larga y enmarañada. Vaga por la noche en los caminos solitarios, rodando o volando al ras del suelo y emitiendo ruidos. Aparece entre lágrimas implorando piedad o pidiendo ayuda. Cuenta sus amarguras al viajero. Al amanecer culmina su andanza. Para algunos, esta cabeza no es terrorífica sino al contrario, les acompaña en el camino y protege de los malos espíritus. Los paisanos le dejan agua para que calme su sed, motivo que la hace merodear de noche. Otros cuentan que algunos viajeros luchan con la cabeza hasta el amanecer, momento en que se transforma en toro o ternero y confiesa su falta por la que está condenada a pagar. El luchador pierde el habla (Varios 2002).

La historia de la cabeza voladora, según algunos autores, forma parte del conjunto de personajes asustadores o *asustachicos* indígenas que solo están pendientes de que un niño o adulto cometa una falta para que entren en acción y demuestren su capacidad de aterrorizar (Varios 2002). A decir, de estos estudiosos, son “...formas de imaginar o procesar un gran peligro...” y “...los asustadores viven en la memoria...” (Varios 2002).

Dentro del imaginario andino, existen asustadores o espantos indígenas, que son personajes aterradores como la *uma* o bruja (*quequi*) —una mujer joven cuya cabeza se desprende de su cuerpo, por lo tanto se divide en dos partes— “...la cabeza voladora, donde se concentra toda su vida, y el cuerpo, que permanece inerte mientras dura el hechizo, pero mantiene una vida latente que se manifiesta en el burbujeo que hace la sangre en el cuello.” (Varios 2002). Dicen que sale solo de noche y sobre todo los días de luna llena y los martes, jueves o viernes. Su grito es *waq...waq* como el pato. Confunde los excrementos humanos con manzanas y por eso se las come. La cabeza es muy rápida y tiene buen olfato. Cuentan que la *uma* conoce donde se ocultan los tesoros minerales de la tierra porque es dueña de esas riquezas.



De la oralidad y el cuento sobre las cabezas voladoras

La tradición oral en relación a la identidad y la cultura en general va incorporando nuevos elementos, pero mantiene estructuras básicas que son transmitidas de generación en generación, en el marco de la socialización de un grupo humano y no solo se da en sociedades sin escritura. La función de esta autoreproducción intergeneracionalmente, señala Fernando Fuenzalida, “...es la de la preservación de la continuidad de la identidad y la memoria, es decir, de los núcleos más profundos de cultura en los niveles consecuentemente también más profundos de la conciencia individual y grupal.” (Fuenzalida 2001).

Definitivamente, la oralidad es parte de la memoria colectiva. Memoria trascendente, a través de la cual se da la recuperación del tiempo. Los filósofos griegos se refieren a la memoria como reminiscencia y *aletheia* (verdad o ausencia de olvido) (Fuenzalida 2001). Sin embargo, debemos anotar que la memoria, al igual que la identidad y porque forma parte de ella, es también dinámica, está en constante proceso de reformulación, reconfiguración. No solo se limita a “*repetir tradiciones o preservar rituales del olvido*” (Quintanilla 2005).

El cuento popular sobre la cabeza voladora tiene sus variantes, así como sucede con la creencia que forma parte de una determinada cosmovisión. Pero mantiene una estructura básica que se repite en varias de las regiones. Los personajes que intervienen en este relato son siempre una pareja de enamorados, que se ven con frecuencia, excepto los martes y viernes. El enamorado, por curiosidad, se aproxima a la casa de su amada los días prohibidos con el fin de espiarla. El enamorado descubre que, a la media noche, la cabeza de su enamorada se desprende de su cuerpo y sale en vuelo por el espacio. Este enamorado echa ceniza sobre el cuello sangrante del cuerpo de la mujer, quien al volver —cerca al amanecer— no logra unir su cabeza al cuerpo. El enamorado, al verse descubierto, se burla de la enamorada, quien de un salto se clava sobre su hombro. Por vergüenza de tener dos cabezas, el enamorado se aleja hacia la montaña. En el transcurso del viaje, la cabeza postiza ve un árbol con frutos y se le antoja comerlos. Para subir al árbol y coger los frutos, el muchacho debe dejar en el suelo la cabeza de su amada. Esta al oír un ruido extraño y ver correr a un venado da un salto y por equivocación, pensando que es su amante huyendo, se pega sobre el lomo del animal. Así queda libre de la cabeza voladora el infeliz enamorado.

Pedro Monge (1993) recogió en Jauja una serie de cuentos populares en relación a estas cabezas voladoras entre las que podemos mencionar: “La cabeza que se comía las ocas”, “La cabeza que cumple su palabra”, “La cabeza enamorada”, “Un gavián se come a la cabeza”, “Un león se come a la cabeza”, “Los venados desprenden la cabeza”, “La cabeza que se va con el venado”, “El *human tac tac*

alma condenada”, “El *human tac tac* que anuncia su muerte”, “El *human tac tac* y el *hijuro*”, “La mujer que vivía con su primo”, “La leyenda del quic-quic”, etc.

Los relatos sobre cabezas voladoras que se han podido rescatar, presentan una versión fragmentaria sobre la creencia ancestral. No obstante, conservan rasgos formales de la que debió ser su estructura normal. Al comparar las diversas narraciones, se observa que la mayoría contiene formas canónicas y otras, en cambio, son más libres en su forma, pero siempre conservando elementos significativos.

El *Human Tac Tac* (cabeza de mujer y su sonido onomatopéyico) desde una versión oral, escrita y plástica de Mario Villalva

El relato que Mario Villalva Torre presenta es una versión que le fue transmitida por sus abuelos paternos y padres. Recuerda que, cuando era niño, un día se acostó a las ocho de la noche sin persignarse y su abuelo y padres le dijeron: “*Mario, hijo, primero se persigna antes de acostarse, porque si te acuestas sin persignarte y te duermes, entonces tu cabeza puede salirse de tu cuerpo. Así es. Levántate y persignate tres veces para que te acuestes*” (Villalva 2004). Luego de que Mario se persignó su abuelo le contó el relato del *human tac tac* y en noches posteriores su padre y madre hicieron lo mismo hasta que se acostumbró a persignarse.

Según cuentan, que cuando uno se acuesta sin persignarse y se duerme dicen que mientras el cuerpo está profundamente dormido, sale la cabeza del cuerpo, esta cabeza sale solamente de las personas que no se persignaron la Santa Cruz y se hayan acostado y dormido en su santa cama. (Villalva 2004)

Mario nos explica el relato desde su propia perspectiva. Los protagonistas de su historia son dos jóvenes amantes que conviven con consentimiento de sus padres. En una de las noches, cuando ambos se acuestan, olvidan persignarse. Esto motivó que la cabeza de la joven se desprenda de su cuerpo y se desplace por el espacio hacia el campo. Esta cabeza voladora vuelve a la tierra para buscar excremento humano y comerlo. Luego de saciar su hambre, la cabeza inicia su vuelo emitiendo un sonido onomatopéyico característico: “*tac tac, tac tac, tac tac*”. Después de haber deambulado por el campo y haber tenido aventuras, regresa a su casa, mientras su pareja se despierta y escucha entre sueños un sonido “*pull pull...pull pull*” que se emitía desde el cuello de la mujer. En medio de la oscuridad, el joven trata de tocar la cabeza de su conviviente pero lo que toca es el cuello sin cabeza. Este hecho motivó que el cuerpo de la muchacha muera. La *human tac tac*, al llegar a su dormitorio, intenta pegarse a su cuerpo sin lograrlo y en ese instante observa a su amante sorprendido por el suceso. La cabeza decide pegarse sobre el hombro izquierdo de su amado, quien preocupado se va rumbo a la selva central. Durante su viaje atraviesa las punas, laderas y quebradas. Cuando se encuentran en la selva

la *human tac tac* divisa un árbol con naranjas y desea comerlas. Para recoger los frutos, el joven deja a la cabeza sobre tierra y se trepa al árbol. Sorpresivamente se despierta un venado que estaba junto al árbol y corre despavorido. La *human tac tac* se confunde creyendo que es su amado huyendo y se lanza sobre el lomo del venado que al final cae al río y desaparece. Como es de suponer, también la cabeza desaparece y el joven queda librado de ella.

Mientras Mario relata las aventuras de la protagonista *human tac tac* recuerda lo que se cuenta entre los pobladores locales. La gente que camina a media noche debe cuidarse y no dejar que la cabeza pase por entre las piernas, porque si lo hace este llega a morir. Según la tradición, se usa el *tantal casrha*, arbusto espinoso, como elemento de protección y para capturar a la cabeza.

Así, se incluye dentro del relato principal otros subrelatos de carácter anecdótico tal es el caso de la captura de la *human tac tac*. Mario refiere que la cabeza voladora al divisar por el camino a un campesino se prepara para atacarlo tratando de cruzar por entre sus piernas pero este logra esquivarla. En un nuevo intento, la cabeza queda atrapada entre las ramas de *tantal casrha*. Cuentan que así eran cazadas e identificadas las cabezas voladoras, que suplicaban a su captor no revele su nombre y lo deje libre a cambio de dinero. Según el testimonio de Mario, se puede saber quien es *human tac tac* observando a las mujeres si llevan una marca de cicatriz alrededor del cuello.

Otro suceso anecdótico, que se relata entre los pobladores de la zona sur de Huancayo en la margen izquierda del valle del Mantaro y en particular del pueblo de Huancán, gira en torno a la recomendación de no remedar el sonido onomatopéyico de la *human tac tac* para evitar ser atacado. Se trata de dos adolescentes varones que, estando en una choza en medio de un maizal, escuchan el sonido que hace la cabeza voladora *¡tac tac!*, *¡tac tac!* y uno de ellos, el más travieso, lo remeda provocando su ira. La *human tac tac* ronda la choza por varias horas y al no lograr su objetivo, se marcha en la madrugada. En relación a este suceso, Felícita Huallpacusi Aylas, esposa de Mario, cuenta la misma historia pero teniendo como protagonistas a dos niñas.

Mario Villalba no solo ha escrito su relato en *quechuañol*, sino que lo ha ilustrado con un conjunto de dibujos que representan las distintas fases claves de la historia. Su singular manera de dibujar y pintar, lo han hecho merecedor de ser un digno expositor de la plástica peruana que pone en valor la oralidad campesina.

Cabe señalar que existen otras pinturas populares que representan maravillosamente el cuento de la *Uma*. Se trata de la obra de Carmelón Berrocal Evanán, pintor y narrador de Sarhua ya fallecido, quien en tres tablas nos explica esta historia de la

cabeza voladora que le fue transmitida en su pueblo natal. Una de las pinturas se titula *Una bruja/ Huk bruja* que forma parte del cuento XVI. Se representa la escena en la que una mujer tiene la cabeza desprendida y sobre el suelo, mientras su cuerpo se mantiene dormido y, al mismo tiempo, es descubierta por su novio o marido. Toda la escena se desarrolla de noche dentro de una casita de la puna. El cuadro *Encontrar higos/ Higos tariy*, también del cuento XVI, representa la escena de la *Uma* pegada sobre el hombro derecho de su novio o marido, observando e intentando coger un fruto de un árbol de higos, mientras aparece un venado o *taruka* en actitud de correr. La tercera pintura, titulada *Lleva una cabeza/ Uma apay* del cuento XVI, corresponde al momento en que la *Uma* se confunde y se pega sobre el lomo de la *taruka* que desesperada se echa a correr. Estas tres pinturas se publicaron en el libro *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra (textos en quechuañol)* (1999).

A manera de conclusión

El hombre, para el andino, se compone de una naturaleza material y otra inmaterial. Este aspecto de la concepción, se evidencia de manera clara en la existencia de un ser que, al mismo tiempo, es material e inmaterial. Material, por ser parte del cuerpo humano; inmaterial, porque la cabeza, siendo materia, es representación de la naturaleza inmaterial, espiritual. Según la cosmovisión andina, el alma se localiza en la cabeza, de ahí su desprendimiento y su vagabundear por el espacio.

Se menciona que la naturaleza espiritual o inmaterial de los hombres tienen dos procesos de existencia: el alma o espíritu en la persona con vida y el alma del difunto; proceso a los que, en el Callejón de Huaylas y de Conchucos en el departamento de Ancash, se los denomina al primero *jayni* y al segundo *aya* (Carranza 2005).

El hombre existe porque tiene su *jayni* unido a su cuerpo material pero, según la concepción andina, hay casos en que se produce una ruptura de esa unión o un alejamiento temporal del *jayni* (o alma de los vivos). Un primer caso se da cuando la persona duerme y durante su sueño onírico (o *musquy*) el *jayni* abandona el cuerpo momentáneamente “para hacer sus andanzas”. De este hecho, ya el Inca Gracilazo de la Vega daba cuenta en sus *Comentarios Reales*, cuando decía que los indios creían que “el alma salía del cuerpo mientras dormían...” y por eso eran muy dados a tener en cuenta los sueños e interpretarlos, pues eran agüeros o pronósticos de lo que podía suceder. El segundo caso de desprendimiento temporal es el susto (*mantsakay*) (Carranza 2005). Lo interesante para el tema que abordamos es el primer caso.

En cuanto al *aya*, palabra que refiere al espíritu del difunto, debemos señalar que su relación con las cabezas voladoras se encuentra en la asociación con la muerte. Existen referencias de la presencia del *aya uma* (cabeza de cadáver o del espíritu del difunto) que, según los pobladores de los Andes es augurio de próxima muerte.



Entonces el *aya uma* es el espíritu de la persona que va a morir o también señal de que alguien del entorno cercano va a morir. Se señala que el *aya* “...es el espíritu separado definitivamente del cuerpo” pero que vive en otro estado dentro del mundo de los vivos (Carranza 2005).

Todos estos comentarios sobre las almas tienen sentido ya que en varios relatos sobre la cabeza voladora se presentan características comunes acerca de su comportamiento y las consecuencias de su accionar. El poder del *aya* es grande, ya que puede afectar a los seres vivos, dejándolos paralizados físicamente o quitándoles el habla. Hay almas que son ofensivas y otras buenas que desean comunicarse con los vivos (Carranza 2005).

El desprendimiento de la cabeza, de su cuerpo original, por lo general es temporal, pero hay casos en que es permanente, puesto que se aloja y se pega en otro cuerpo humano, o en su defecto, en el cuerpo de un animal, como el venado, y en menor medida, en el de un cordero, evento con el que desaparece su relación con los seres humanos y pasa al mundo sobrenatural.

La presencia del venado, en la mayoría de relatos, es clara asociación a lo andino. El mundo o habitat del venado es la montaña, el cerro, morada de los *Apus Wamanis*, que son las deidades andinas más respetadas y veneradas. El venado es el ganado de los *Apus* y estos son considerados, desde la perspectiva occidental y cristiana, a partir de la época colonial, como manifestación de “lo diabólico” o “el mal”. Es por este motivo que encontramos al venado asociado a la cabeza voladora, porque dentro de la mentalidad cristiana, esta cabeza representa “lo malo” y la creencia de su existencia entre los pobladores forma parte de un conjunto de “idolatrías” que los antiguos peruanos tenían antes de la llegada de los occidentales a territorio andino y que pervive hasta hoy.

Esta creencia ancestral fue reprimida por los extirpadores de idolatrías y los representantes de la Iglesia, a través de la conversión al catolicismo de los indígenas. De ahí que en la creencia existan elementos vinculados a la concepción occidental. Este hecho del desprendimiento de cabezas y otras partes del cuerpo, se asoció a lo que en Europa se concebía con relación a las hechiceras o brujas. Las brujas tenían ese poder y se sabe que sus cabezas volaban. Esta idea se trasladó a la creencia de los andinos y se reinterpretó.

La cabeza voladora pan andina sería la de una bruja; es decir, de un ser maligno, según el entendimiento cristiano. Todo lo andino, desde la Colonia, pasó a ser “obra del demonio” o “diabólico”. En ese sentido, a estas cabezas voladoras se les podría cazar o atrapar con perdigones de azufre como a las brujas, además de emplear otros elementos para apresarla. Lo que resalta es que se toma y se integra

Taruka. Cerámica modelada y engobada. Mamerto Sánchez Cárdenas. Quíhua, Ayacucho. 1995.
Foto: Víctor Blas Urcía.

a este conjunto de elementos, para cazar cabezas voladoras, uno que es de origen ancestral y es la creencia de que las espinas o cualquier objeto punzante protegen. Esto nos recuerda la manera como fueron enterrados los antiguos peruanos, con espinas cerrando la boca y los ojos.

En Ayacucho, cuando la *huajya*, ave nocturna, pasa volando y cantando *¡huj! ¡huj!*, los campesinos creen que es la cabeza desprendida de una bruja que va en busca de cristianos, principalmente de niños, para chuparles la sangre y alimentarse de su carne, por eso trata de pasar sorpresivamente bajo las piernas de las personas. Los campesinos se defienden del acecho y de sus ataques, colocándose espinas debajo de las piernas, para que su cabello largo y abundante quede enredado y así atrapar a la cabeza. Algunos cuentan haber descubierto a la bruja sin cabeza y, para que la cabeza no se reincorpore al cuerpo, embadurnan el cuello con ceniza.

Los seres humanos encuentran mensajes que preceden la muerte y son premoniciones para prevenirse, esperarla o evadirla (Carranza 2005). En el mundo andino estas premoniciones se ubican también en el universo onírico, que ofrece símbolos para descifrar y de ahí proviene la ancestral costumbre de interpretar los sueños. Muchos de estos especialistas en descifrarlos fueron duramente reprimidos, perseguidos y procesados por la Iglesia católica, por ser considerados brujos y brujas y mantener pactos con el diablo. Todas estas creencias fueron tildadas de supersticiones a favor del demonio.

Uno de estos sueños comunes en los Andes es la escena del degollamiento (*aytsata pishtay*) de un animal, al igual que presenciar tal acto es presagio o anuncio de la muerte de alguien cercano (Carranza 2005). Por eso el hecho de que la cabeza humana se desprenda del cuerpo es también señal de muerte, puesto que el alma se desprende de su ser material.

Resulta interesante la mención de la relación entre zoos y tánatos, que hace Francisco Carranza Moreno en su texto *El mundo de los muertos en la concepción quechua* (2005). Para este estudioso:

Algunos animales están muy relacionados con la muerte, su presencia y su canto quitan la tranquilidad de la población. Son animales que con sus actos anuncian el mal agüero (tapyá o winchu), asustan y hacen estremecer al pueblo; por esta razón, apenas se siente su mensaje se los elimina o espanta para evitar su efecto negativo. Son las circunstancias en que Zoos y Tánatos se relacionan. (Carranza 2005)

Asimismo, “El poder del instinto, que en los hombres se halla disminuido, hace que los animales puedan presagiar la desgracia y el infortunio.” (Carranza 2005). Este

autor selecciona un grupo de animales que tienen esta facultad. Entre las aves nocturnas: *huercuch* (*wirquch*) o para algunos gallareta, *chushec* (*chushiq*), búho (*tuku*), pacapaca, cóndor (*kuntur*), lechuza (*piqpi*). Otros animales populares son: moscarda azul (*quinrash*), zorro (*atuj*), gato negro (*yana mishi*), gallina (*china wallpa*), gorrión (*pichusanka*), mariposa negra (*yana pillpash*), zorrillo o mofeta (*añás*), avispón negro (*wachiqwachiq*), piojo (*usa*), gusanos (*kurukuna*), babosa (*lausaq lakatu*), tarántula (*atapuquy*), etc. En Moyobamba, región San Martín, existe el *ayapullitu* “pollo del muerto”, ave nocturna, cuyo canto es de mal agüero y presagia próxima muerte.

Cuando pasan volando las aves nocturnas, como la *huajya*, los campesinos dicen: *uma pasachcan* (la cabeza está pasando). Se entiende que para ellos no son aves sino cabezas. Creen y atribuyen que estas cabezas han asumido la forma de ave. Son aves con canto lastimero y estremecedor. De los cantos o sonidos onomatopéyicos de estas aves nocturnas surgen sus nombres y pueden ser: *¡wirquch*, *wirquch*, *wirquch!*, *¡chushiiiq!*, *¡tukuuu*, *tukuuu*, *tukuuu!*, *¡pakapakapaka...!*, etc. Este también es uno de los motivos por el que se asocia la cabeza a un ave, ya que cuentan los lugareños que al volar esta cabeza emite un sonido onomatopéyico: *tac...tac...tac..;* *waq...waq; quequec...quequec*, etc.

La cosmovisión andina del ámbito campesino es producto de un proceso de larga data, que se rememora a través de la memoria colectiva. En ese sentido, la cosmovisión es una configuración de un sistema de percepciones y representaciones del entorno natural, social e ideológico. Se dan explicaciones de contenido mágico, mítico y religioso. La cabeza voladora o llamada en la sierra central *human tac tac*, es un ser mítico ancestral que ha llegado vigente hasta nuestros días, a través de cuentos populares que dan cuenta de su poder y que también ha asumido elementos religiosos cristianos. Se presenta al mundo, bajo percepciones aparentemente fantasiosas. Hacia el año de 1919 un autor anónimo señaló en su texto *Dialecto Chinchaysuyo*, la existencia de la *uma* o cabeza, como un ser mitológico nocturno que si pasaba por encima de las personas las hacía felices, con lo cual se acentúa su lado benigno.

La creencia ancestral se siguió transmitiendo mediante relatos orales y se ha conservado hasta el presente, aunque en la actualidad se encuentra en forma fragmentaria; no obstante, solo a partir de varios fragmentos de cuentos locales y de las creencias de los pobladores, se podría reconstruir el mito sobre las cabezas voladoras.



Foto: © Julio Angulo / PROMPERÚ

A person in a vibrant pink and blue traditional costume is playing a large wooden drum. The drum is made of wood and has a white, fibrous interior. The person is holding the drum with both hands and is striking it with a mallet. The background shows a village street with other people in traditional clothing and buildings with thatched roofs. The scene is set in a sunny, outdoor environment.

10. SONIDOS DE VIENTO Y PERCUSIÓN

INSTRUMENTOS DE VIENTO Y PERCUSIÓN EN LA MÚSICA TRADICIONAL DEL PERÚ ⁴⁴

El artículo explica que en la producción musical del Perú destacan y perviven desde la época prehispánica los instrumentos musicales de viento y percusión, mientras que los cordófonos se introdujeron en el virreinato, los cuales sufrieron un proceso de adaptación y recreación a los ámbitos y a los consumidores locales.

Se presenta una breve referencia a los tipos y los diferentes usos de los instrumentos de viento y percusión que sobresalieron en la época prehispánica. Para abordar la situación actual, la clasificación y los contextos de uso en la costa, sierra y selva de estos instrumentos ancestrales se toma como base la información proporcionada por el magnífico libro Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú publicado el año 1978.



*Músicos. Cerámica pintada. Asociación de Artesanos Ichimay Wari. Lurín, Lima. 2008.
Foto: Sirley Ríos Acuña*

La música es una manifestación cultural propia del ser humano; a través de ella se expresa una determinada concepción del mundo ligada a determinadas prácticas culturales, creencias y costumbres. La música, además, constituye un referente identitario frente a los efectos de la globalización.

En el Perú, los orígenes de varias de las tradiciones musicales costeñas, andinas y amazónicas se remontan a la época prehispánica. De ahí que aún mantengan características particulares en estrecha relación con el mundo social, natural y sobrenatural de aquel entonces. Incluso, algunas de las categorías y formas de pensamiento se evidencian en los patrones musicales como el dualismo y la complementariedad, la división del mundo en categorías opuestas pero complementarias, lo cual se evidencia en los roles femeninos y masculinos que se asignan a algunos instrumentos, tal es el caso de los *sikus* bipolares altiplánicos en los que se produce un diálogo musical entre los *sikus* denominados arca e ira, hembra y macho.

⁴⁴Publicado en la revista *Incontrastable*, (13), Huancayo, junio de 2015, pp. 29-31.

En las diferentes regiones la música tradicional está vinculada a importantes eventos de la vida de sus habitantes como son los bautizos, cortapelos, cumpleaños, matrimonios y funerales. Vinculada también a la siembra, cosecha, marcación del ganado, limpia de acequias, fiestas patronales y populares, ceremonias y rituales religiosos, entre otros momentos.

En esta oportunidad vamos a conocer un poco más sobre los instrumentos musicales ancestrales de viento y percusión, las únicas tipologías que se originaron en la época prehispánica y que continúan vigentes. En cambio, los instrumentos de cuerda como la guitarra, la mandolina, el arpa y el violín se introdujeron durante el virreinato, época en la que se produjeron procesos de adaptación y recreación de dichos instrumentos y la creación del charango.

Los instrumentos más comunes en los contextos productivos, festivos, rituales, sagrados y guerreros preincaicos e incaicos fueron las flautas, *antaras*, quenás, botellas silbadoras, trompetas, silbatos, ocarinas, tambores, sonajas y bastones de ritmo. De este modo, en la civilización Caral (más de 5000 a. C.) se hallaron flautas transversas hechas de huesos de pelícano y cóndor y cornetas elaboradas con huesos de camélidos y venado. Posteriormente en la cultura Chavín (1000 a. C.) se usaron los *pututos* o *guaylla quepa*, elaborados del caracol marino *Strombus galeatos*.

En la cultura Vicús (100 a. C. - 400 d. C.) destacaron las botellas silbadoras. Los Nasca (100 a. C. - 600 d. C.) emplearon las características trompetas rectas, ornamentadas con diseños pintados; en cambio en los Moche (100 a. C. - 700 d. C.) fueron comunes las trompetas curvas con la representación de la cabeza de un felino en la bocina. También en la cultura Nasca sobresalieron los tambores y las *antaras* de cerámica. Estas últimas eran generalmente de una hilera, pintadas de color gris oscuro y rojo o en algunos casos concretos con una serie de diseños vegetales, zoomorfos y de seres fantásticos.

En la cultura Chimú (1100 – 1470 d. C.) se elaboraron sonajas de cerámica con forma de una cabeza humana y bastones de ritmo de madera con campanillas y cascabeles de cobre. Por otro lado, los incas heredaron y sintetizaron las tradiciones musicales de las anteriores culturas que alcanzaron un notable desarrollo bajo su gobierno. Las quenás se fabricaron preferentemente de huesos largos de llama, venado o cóndor y de caña. Entre los tambores incaicos se mencionan el *huancartinya* o *tinya* que era el más pequeño, asociado a las labores agrícolas y a la mujer, en cambio el de mayor tamaño era el *huancar*. En las guerras se tocaban los *runa tinyas* o tambores hechos con piel humana y también existían los llamados *poma tinya* de piel de puma. Estos son solo algunos ejemplos que han despertado el interés de los investigadores, cuyos resultados nos permiten aproximarnos al pensamiento y arte de nuestros antepasados.



Músicos tocando wagra durante el Santiago. Huancavelica o Junín. Década del 50, siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.



MUSICOS DEL AYLLU
CICLO ANUAL DE LA VIDA EN LA COMUNIDAD
TRANSCURREN-ENTRE TRABAJOS COMUNALES
A GARCOLAS Y LA CANTADERIA-FIESTAS TRADI-
CIONALES-ANIMAN CON INSTRUMENTOS MU-
SICALES HECHOS POR ELLOS MISMOS: ARAO,
VIOLIN, GUITARRAS, CANTADEROS, BANDONION,
CHARISUYA, FLAUTA, CORNETAS DE ECHO,
BOMBO, TAMBOR, SUECOS, SONAJAS.

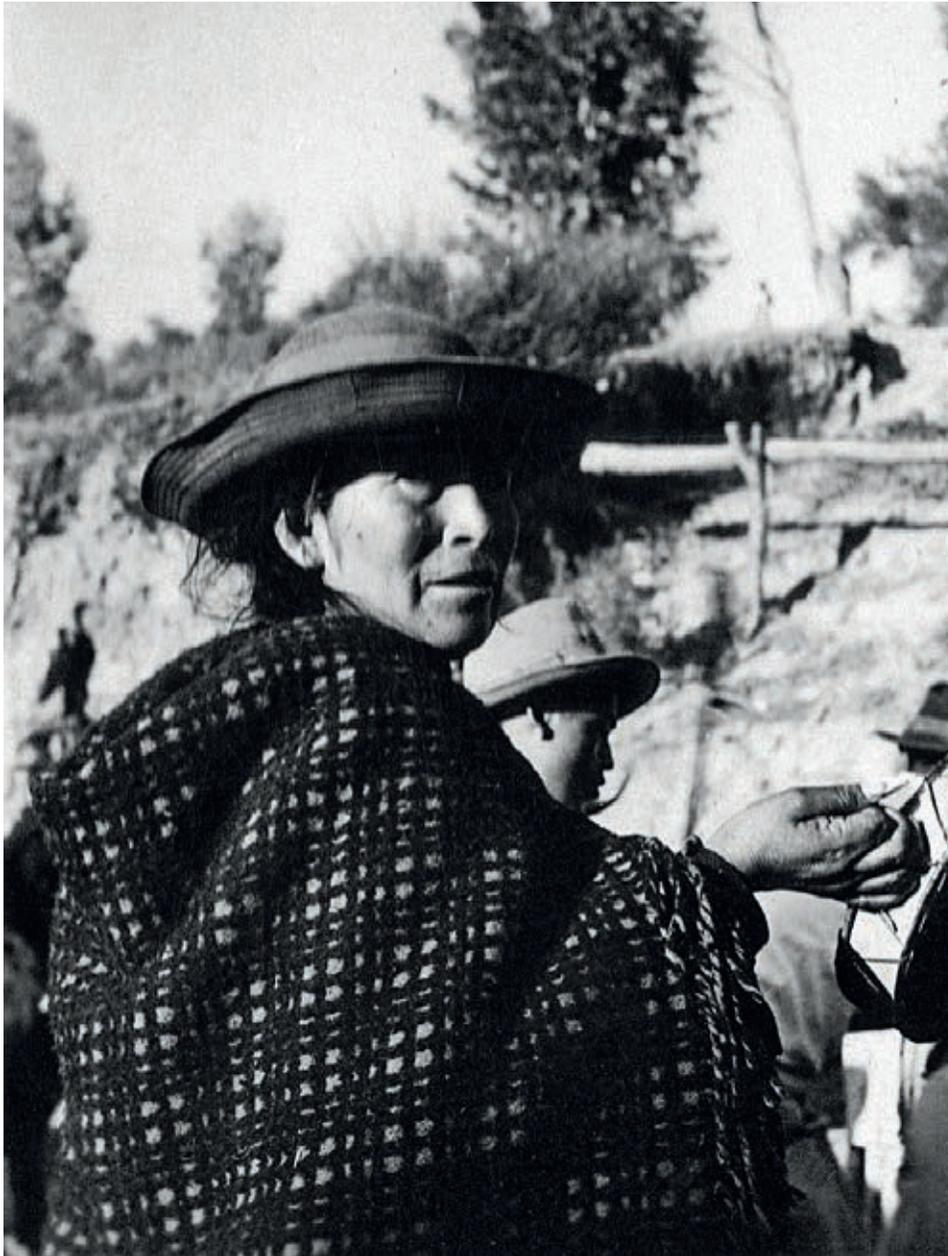
Músicos del ayllu. Pintura sobre tabla. Primitivo Evarán Poma - ADAPS. Sarhua, Ayacucho. 2007.
Foto: Sirley Ríos Acuña.

Gracias al libro *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (1978) y a posteriores publicaciones podemos conocer la variedad de los instrumentos de viento y percusión tradicionales. En Cajamarca la *andara* o *antara* es considerada un objeto protector porque las pastoras de las punas creen que su sonido ahuyenta a los espíritus malignos. El clarín es una enorme trompeta travesa de carrizo con boquillas y una bocina de calabaza, coco u hojalata. Esta pieza se ejecuta en las fiestas patronales y para animar las faenas comunales, la limpia de acequias o corte de trigo. Por otra parte, la roncadora es un conjunto musical representativo de Ancash compuesta por una caja o tambor y una flauta, ejecutados simultáneamente por un solo músico, tal como se observa en la cerámica moche.

En la sierra central y centro-sur predomina en los ámbitos rurales y en los contextos ceremoniales el *waqra corneta*, elaborado con cuernos de res y cuyo antecedente es la trompeta curva prehispánica. Este instrumento se usa durante el Santiago o marcación del ganado, junto a la tinya, un tambor pequeño generalmente tañido por mujeres. Para esa misma ocasión en Huancavelica sobresale el *longor* o *yungor* que es una larga trompeta travesa de chonta blanca.

El *pinkuyllu* es una flauta de pico de las provincias de Canas, Canchis, Chumbivilcas y Espinar de la región de Cusco, así como de las alturas del Valle del Colca en Arequipa. Está compuesto por dos mitades excavadas de madera de huarango y *chachamamo* cuya unión se realiza con nervios o tendones del cuello de la llama. Se toca en dúo durante el *señalakuy* o *tinkay* de ganados y los trabajos agrícolas. Los *pututos* o trompetas de caracoles marinos *Strombus* se tañen principalmente en Paucartambo y Pisac.

En Puno conviven dos tradiciones ancestrales: la quechua y la aymara. La flauta de pan altiplánica es el *siku*, popularmente conocido como zampoña. En la región es utilizado de forma colectiva en las diferentes celebraciones, acompañados de dos o más instrumentos de percusión. Por su forma se clasifican en *chaka siku* (tubos dispuestos en escalera) y *tabla siku* (rectangular). En la provincia de Huancané destacan los conjuntos de *pinkillos*, *tarkas* y *pitos* (flautas travesas). Los *pinkillos* hechos de caña son flautas de pico que se tocan en la celebración de Todos los Santos y el Día de los difuntos y en los carnavales.



Tocadora de tinya. Huancavelica o Junín. Siglo XX.
Foto: Archivo Sergio Quijada Jara.

La quena es una flauta longitudinal de uso difundido en todo el Perú y se diferencia principalmente por el tamaño, material y número de agujeros de digitación.

La Amazonía es un área de una gran diversidad cultural que se evidencia por el número de lenguas de los distintos grupos étnicos que aprovechan de su entorno natural los materiales para confeccionar sus instrumentos musicales. Para los vientos usan cañas, huesos de animales, conchas de caracol y pinzas de cangrejo. Los tambores se construyen de madera de topa, cedro o moena y pieles de animales de la fauna local como el mono, sajino, venado, tigrillo, ronsoco y añuje. De las semillas, cápsulas frutales, conchas de caracol, huesos, picos de ave, uñas de venado, alas de insectos y placas de madera se elaboran sonajas de una hilera o de varias vueltas.

Los instrumentos musicales amazónicos son empleados en las festividades y celebraciones sagradas del ciclo vital (nacimiento, pubertad, matrimonio o muerte) y en las actividades de caza, pesca, recolección y agricultura, así como en la inauguración de nuevas construcciones.

Entre los Asháninka se encuentran los silbatos de caña que sirven para cazar al ave *poroto-guango*. Los Cashibo-Cacataibo tocan una flauta hecha de dos pequeños tubos de hueso. Las flautas de pico o *tsutyendyú* que los Yagua tañen son de carrizo. También los Asháninka, Cashibo-Cacataibo, Conibo, Kukama-Kukamiría y los Yanesha tocan antaras de caña. El *pijun* de hueso de venado es la quena de los Awajun. En cuanto a las trompetas se usan para enviar señales, anunciar visitas importantes, convocar a reuniones comunales, fiestas y ceremonias, siendo excepcionales los *punati* de los Cashibo-Cacataibo.

Por otro lado, los tambores Shetebos y Shipibo-Conibo presentan característicos diseños geométricos o *kenés* similares a la de sus vasijas e indumentaria tradicional. Los Uitoto y Bora realizan grandes tambores de madera o *manhuaré*.

También es frecuente el uso de sonajeros, algunos de ellos incorporados sobre los hombros en la propia túnica o *cushma* de las mujeres Asháninka y Machiguenga; mientras que otros se usan en diferentes partes del cuerpo. Así mismo, entre los Bora destacan los *burero* o maracas de *tutuma*.

Como observamos, la riqueza y variedad de instrumentos musicales antes de la llegada de los españoles a nuestro país, ha sido vasta. Cabe señalar que aunque algunos de estos instrumentos han desaparecido, la mayoría se adaptó y hasta se enriqueció con la confluencia de culturas. No obstante, es responsabilidad de todos documentar nuestro patrimonio musical. Solo así conservaremos nuestra sabiduría popular expresada en la música. Que jamás se pierda en el tiempo.





10. DE LA MIGRACIÓN URBANA A LA GLOBALIZACIÓN

UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA ARPILLERÍA PERUANA ⁴⁵

La arpillería es una actividad artesanal característica de las zonas urbano-marginales de Lima y las provincias del Perú, y es de alta significación en la vida y economía de las clases vulnerables.

Se encuentra en íntima relación con los procesos migratorios de la Región Andina, fue popularizada por las mujeres de los barrios urbano marginales del Perú y de otros países latinoamericanos a partir de la década de los setenta.

En este artículo se presenta un estudio del origen de esta artesanía en el Perú, pero al mismo tiempo se hace una amplia referencia a su génesis en Chile, donde la arpillería está vinculada a los resultados políticos y sociales de la dictadura de Pinochet.

Luego se describen los materiales, técnicas, diseños y temáticas utilizadas en este trabajo, sin dejar de lado el análisis relacionado a las innovaciones, comercialización y organización de talleres.

Finalmente se estudia la arpillería dentro del contexto actual, momento en el cual lo global y lo local interactúan. Las arpilleras no pertenecen a un solo pueblo, sino que han sido apropiadas por diferentes zonas urbano-marginales de América Latina. Las mujeres migrantes y sus descendientes han adoptado una artesanía urbana, en un principio, "no local", "no territorial" o "foránea", pero que se ha convertido con los años en "local".

Introducción

La arpillería se ha convertido en el Perú en una actividad artesanal característica de las zonas urbano marginales de Lima y las provincias, debido a lo significativas que son en la vida y las economías de las familias de extrema pobreza.

La arpillería es una expresión plástica popular urbana que, en principio, alude a un cuadro confeccionado con una serie de aplicaciones o superposiciones de figuras de retazos de diversas telas, que se cosen y bordan sobre un soporte de tela mayor y una base de papel, tela o pelón. Se complementan con figuras y elementos en volumen (muñecos, animales o frutos), así como con otros materiales (paja, plástico, madera, etc.), componiendo escenas de variada temática. Es un cuadro trabajado a la manera de un collage. Incluso para el caso peruano, hoy en día se considera en el rubro de la arpillería otras piezas que se apropian de la técnica. Vemos ferias y tiendas artesanales inundadas de chompas, mochilas y polos "arpillados", cuyos acabados aplicados y bordados derivan también de la técnica del género arpillería (Ríos 2000b).

Actualmente, las sociedades atraviesan acelerados cambios. Entre los seres humanos, la manera de interpretar el mundo está transformándose día a día, así como sus producciones culturales; en este caso, las arpilleras⁴⁶.

El mundo que habitamos no se parece en nada al pasado. Vivimos de prisa porque estamos en movimiento querámoslo o no. Una de las características de la globalización es precisamente la movilidad constante, no solo de personas sino de bienes materiales, ideas, valores y comportamientos. En este contexto, aparecen y se

⁴⁶Mirko Lauer, desde una base sociológica, da cuenta de cómo las artesanías se transforman y junto a ellas sus productores y los sistemas de producción. Es uno de los que ha planteado la problemática artesanal desde la teoría social centrándose en la producción, distribución y consumo.

Nacimiento. Telas recortadas, cosidas y bordadas. Flora Zárate Sulcaray. Lima. 2006-2007. Colección privada Nicario Jiménez. Foto: Sirley Ríos Acuña.

⁴⁵Publicado en la revista Artesanías de América, (57), Cuenca, 2004, pp. 93-120.



difunden nuevas artesanías, producto de la necesidad económica y el interés por “lo nuevo”. Asimismo, la mayoría de artesanos migran del campo a la ciudad. Debido a los fenómenos migratorios del campo a la ciudad han llegado a Lima artesanos de todas las especialidades, capaces de adaptarse y sobrevivir en su nuevo ámbito. Otro grupo de artesanos lo conforman quienes aprenden en la ciudad el oficio artesanal de su lugar de procedencia. Mientras un conjunto de migrantes produce objetos artesanales ajenos a su tradición cultural de origen. En este último grupo se ubican las arpilleristas. La mayoría de ellas, como parte de su cotidianeidad y tradición cultural, conoce las actividades artesanales asignadas a las mujeres: la textilería y la bordaduría.

Esta experiencia migratoria le ha otorgado a las artesanías particularidades formales, funcionales y simbólicas. Ha originado, al cambiar de lugar de producción y el modo de uso, su resignificación y su reconversión. Este tránsito del campo a la ciudad y viceversa, se ha producido con las artesanías consideradas tradicionales, pero no con las arpilleras, que primero emigran de Chile a Lima y de esta a otras ciudades importantes. Es decir, la migración ocurre de ciudad a ciudad.

La arpillería es un campo de estudio que abarca un complejo social mayor, en el cual se interrelacionan historia, economía, género, organización social, creación estética y representaciones visuales, tecnología, innovaciones, productores, distribuidores y consumidores, organismos de apoyo, etc.

Una de las razones para emprender una aproximación a la producción de arpilleras en el Perú son los pocos estudios existentes al respecto. Otra de las motivaciones está vinculada al planteamiento de adecuadas estrategias de promoción artesanal. En ese sentido, desde mi opinión, uno de los primeros pasos a seguir es dar a conocer no solo la situación actual de la producción de arpilleras, sino de explicar que las mujeres de las zonas urbano marginales han encontrado en la arpillera una generación de ingresos económicos, pero al mismo tiempo una posibilidad de desarrollo de su capacidad creativa que se vislumbra en sus representaciones visuales. De esta manera, nuestra investigación permitiría dar luces a las autoridades del sector artesanal para tomar algunas acciones en la formulación de adecuados proyectos de desarrollo en favor de mejoras en la calidad de vida de los sectores populares.

Antecedentes

La arpillería fue popularizada por las mujeres de los barrios urbano marginales del Perú y de otros países latinoamericanos a partir de la década de los setenta, cuando en Chile se hicieron famosos unos “cuadros parlantes”, después del golpe militar del general Pinochet al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, en el año de 1973.

Muchos intelectuales, artistas y políticos tuvieron que huir a diferentes países. Los que se quedaron fueron expulsados de las universidades y centros de investigación. La protesta contra la dictadura fue más evidente desde el campo artístico y literario. Chile se inundó con iconografía de denuncia social.

Las madres, hijas, hermanas y esposas de los detenidos-desaparecidos (hombres y mujeres), levantaron sus voces de protesta a través de sus arpilleras, que circulaban de manera anónima protegidas por la Vicaría de la Solidaridad. Fueron pocas las tiendas y locales que expusieron estos cuadros testimoniales. Los que se atrevían eran reprendidos por las fuerzas militares, tal como ocurrió en 1977 con la Galería Paulina Waugh, la cual fue incendiada.

Las arpilleras surgieron en Chile entre las mujeres de las llamadas “poblaciones” como una necesidad de expresión, de protesta y de hambre. *“Al igual que cualquier otra forma de producción artística en un mundo dominado por el capitalismo, la arpillera tiene una raíz económica (...) surgen de una economía de escasez, de privación e incluso de inanición.”* (Kunzle 1982: 84). Al mismo tiempo que se hacía denuncia social, se generaban ingresos económicos.

La temática predominante fue de carácter político y social: cárceles, matanzas, presos políticos, desaparecidos, exiliados, obreros, comedores populares, falta de servicios básicos, demanda de derechos humanos, etc., motivo por el cual las obras se distribuían anónimamente por temor a las represalias de la dictadura.

No obstante, con el correr de los años llegaron a confeccionarse arpilleras con temas de un “mundo rosa”, solicitados por empresarios patrocinados por el gobierno militar. Estos últimos se enriquecían pero no las productoras. Así, se distinguieron dos tipos de arpilleras: con paisajes y con “mensajes”.

Los materiales usados fueron retazos de telas sobrantes o materiales defectuosos de las fábricas textiles. La técnica común fue proceder a coser las figuras sobre una tela inicial o de fondo, bordando los contornos, las inscripciones y las zonas necesarias. Los cuadros presentaban un borde tejido a crochet y a veces estaba cosido con una puntada simple. Generalmente, llevaban un pequeño bolsillo en la parte posterior donde se colocaba un texto escrito describiendo la obra.

Para Kunzle cada arpillera chilena era diferente e individualizada, aunque su proceso de elaboración era resultado de un trabajo colectivo (1982: 85).

El primer taller de arpilleras que se creó en 1974 fue por iniciativa de la Asociación de los Familiares de los Detenidos-Desaparecidos, con ayuda de la Vicaría de la Solidaridad. Cuando en 1991 terminó la dictadura, muchos talleres de arpilleras cerraron.



La arpillera peruana

Orígenes

El origen de la producción de arpilleras en el Perú⁴⁷ ha sido mitificado por las mismas artesanas y cada una, o el grupo al que pertenecen, tiene su propia versión. Como es sabido, el ser considerado como “iniciadores” de una determinada actividad artesanal, otorga prestigio y reconocimiento ante la sociedad.

Las versiones varían. Una de ellas señala que hacia 1979 se organizó con apoyo de algunas promotoras alemanas una exposición de arpilleras en el colegio Alexander Von Humboldt. Debido a problemas internos de organización, este primer grupo de arpilleras se desintegró a principios de los 80. Algunas de estas “iniciadoras” conformaron nuevas agrupaciones y otras se integraron a talleres ya existentes por ese entonces⁴⁸. Lo cierto es que en la segunda mitad de la década del 70, un grupo de mujeres apremiadas económicamente iniciaron esta labor. Provenían del Sector Ampliación Virgen del Buen Paso de Pamplona Alta (distrito de San Juan de Miraflores)⁴⁹, la mayoría de ellas eran madres de familia y migrantes de las serranías.

En sus inicios, en Pamplona Alta, las arpilleras se denominaban “cuadros” y “telas de labor”. Luego, el término arpillera se introdujo en el vocabulario de las artesanas hasta popularizarse e implantarse definitivamente.

Materiales y técnica

Al comienzo se emplearon retazos de telas que se tenían en el hogar y los que se conseguían en los centros de costura. Para la base se usaba papel periódico y kraft. Luego, las mujeres debieron adquirir las telas por metros o rollos. En esta etapa usaban yute, tocuyo o tela playa como base y, posteriormente, pelón; hilos y lanas industriales para el bordado y la costura, y algodón natural y sintético para rellenar las figuras humanas, animales y frutos.

Para conseguir efectos realistas usan otros materiales como plásticos, blondas, lentejuelas, semillas, juncos, pedazos de madera, tambores, objetos de cerámica en miniatura, etc.

Las herramientas comunes son: tijeras, agujas, alfileres, crochet y cinta métrica. También se emplea la máquina de coser para la costura de los forros de las manoplas, portales, cartucheras, mochilas y nuevos productos.

En las ciudades provincianas se incorporaron textiles tradicionales antiguos y modernos (trozos de *llicllas*, ponchos, fajas, bayetas y una infinidad de telas locales).

Para elaborar los cuadros se siguen los siguientes pasos básicos (Ríos 2000b):

- Se dibuja sobre papel el tema deseado. No todos siguen este paso.
- Se sacan las “plantillas” en papel o cartón, de las figuras que compondrán el cuadro, para después calcarlos sobre la tela. Esto lo realizan las principiantes y las que aún no pueden recortar de memoria las figuras de tela.
- Se seleccionan los materiales necesarios.
- Las figuras de tela se recortan.
- Se “arma” la composición sobre la base de papel, tela o pelón y se van fijando con hilván los campos mayores, de arriba hacia abajo. Después se ubican las figuras en los diferentes campos según la representación deseada.
- Se borda el contorno de las figuras, con punto “festón” y “patita de grillo”. Últimamente aplican una puntada invisible que define un estilo artístico.
- Se bordan los detalles y cosen los elementos figurativos en bulto (figuras humanas, frutos o animales) y los accesorios finales.
- Se culmina, forrando con tela playa o tocuyo la parte posterior. Pueden llevar un borde tejido a crochet en punto “concha de abanico” o “conchito” y “cangrejo”, o simples puntadas alrededor. Otras agregan, un pequeño bolsillo en el reverso, conteniendo un texto escrito en papel con el nombre de la o las autoras y la descripción breve del cuadro.

⁴⁷De acuerdo a algunos testimonios, podemos decir que se trata de una necesidad universal de dar uso adecuado a los textiles sobrantes y a la vez dar paso a la creatividad humana. El conocimiento técnico de diferentes actividades artesanales vinculadas al reciclaje de telas, anterior a la llegada de las arpilleras chilenas, propició la rápida propagación de estos cuadros artísticos en los medios urbanos habitados por migrantes de diferentes partes del país.

⁴⁸Los organismos estatales y no gubernamentales se habían encargado de organizar y propagar los centros de producción de arpilleras. Ya habían varias ONG que trabajaban con la población femenina de los sectores urbano marginales capacitándolas en manualidades y tejidos (principalmente chompas) que se producían para la exportación.

⁴⁹Pamplona Alta se encuentra detrás de la antigua vía del ferrocarril de Atocongo, en el distrito de San Juan de Miraflores. Está conformado por varios sectores de viviendas entre las cuales está Nuevo Horizonte el primer sector en asentarse y Virgen del Buen Paso que llegó en enero de 1970. Pamplona se comenzó a poblar desde 1963 primero con la llegada de grupos de familias provenientes de Tacora, que habían perdido sus viviendas en el incendio que ocurrió en ese lugar el 28 de mayo de ese año. A partir de ese instante en los meses siguientes fueron ocurriendo invasiones. Además, se procedió a reubicar a otras familias, organizadas en asociaciones de viviendas, venidas de diversas barriadas tucuzizadas. Se le considera cuna de la producción de arpilleras en el Perú, título que está perdiendo debido a que la baja demanda de estas ha ocasionado que muchas de las artesanas dejen de elaborarlas y se dediquen a otras actividades artesanales o en su defecto a otros empleos que les permitan subsistir. Antes, según los mismos testimonios de los pobladores de Pamplona Alta, se podía ver que en cada casa se hacían arpilleras, participando incluso en el trabajo manual el propio esposo y los hijos varones. Desde esta zona las arpilleras se difundieron a otros distritos de Lima y ciudades provincianas



Procesión del Señor de los Milagros. Telas recortadas, cosidas y bordadas; greca dorada y plateada. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2002. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

En el mismo sentido, una de las integrantes del taller Mujeres Creativas explica:

En mi arpillera 'Marcha por la Paz' preparo primero el yute, lo hilvano observando que no se encoja. Luego bordo todas las banderolas, los cartelitos, como la muñequitas. Cuando tengo todo listo, coloco las piezas y trato de ubicarlas hasta que todo encuentra su sitio. Poco a poco voy cosiendo las piezas y al final bordo los espacios entre ellas. Al final, hilvano la tela de playa con el yute todo acabado. (Franger 1988: 96)

Temática

Dado que las arpilleras son un sistema de comunicación visual, es evidente que la imagen ocupa un lugar central en el proceso de interrelación entre el emisor y el receptor. La imagen se presenta como el texto mismo que debe ser leído y explicado. Así, la arpillera transmite un determinado mensaje al hacer visible un tema específico.

En los años iniciales se produjeron arpilleras con temas testimoniales de los recuerdos provincianos y las vivencias limeñas de las propias artesanas y su entorno por iniciativa personal, por sugerencia o por encargo.

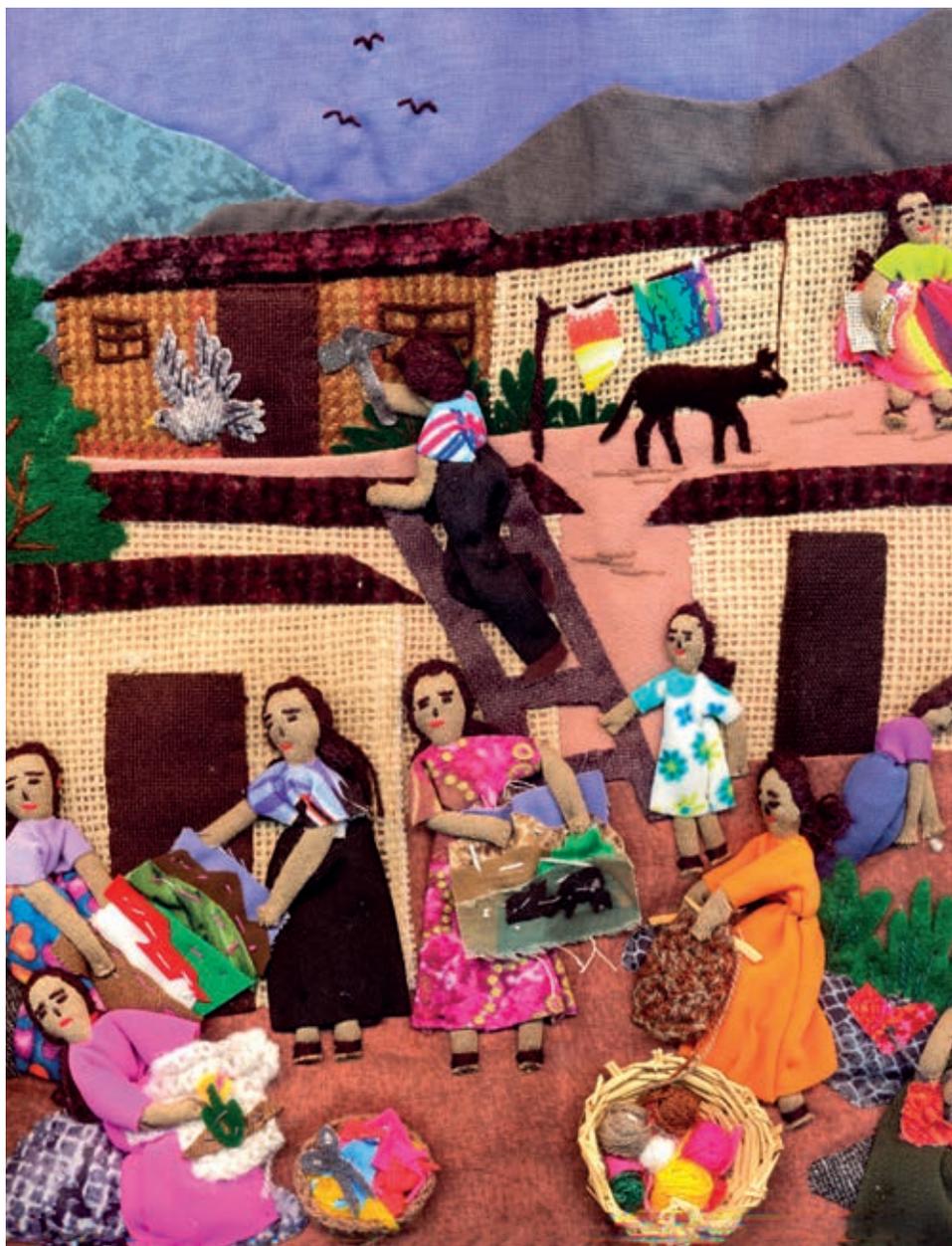
Se representaron costumbres tradicionales de los lugares de procedencia de las artesanas y temas urbanos como las invasiones, falta de servicios básicos, problemas de organización barrial, entierros de dirigentes populares, construcción de locales comunales, comedores populares, huelgas, procesiones del Señor de los Milagros, en fin, todo lo referido a su entorno social.

Con intervención de las ONG feministas, como el Movimiento Manuela Ramos, que trabaja con las mujeres de los barrios populares, asesorándolas y capacitándolas en diferentes actividades, las arpilleras se elaboran con temas reivindicativos y de protesta contra la violencia hacia las mujeres, además de dar a conocer la cotidianidad femenina de estos sectores marginales.

La reinante violencia armada de los años 80, motivó que los familiares de los desaparecidos expresaran sus denuncias. Pero este tema no fue muy común, sino que se hizo a solicitud de algunos intelectuales y promotores de las ONG.

En una primera etapa de producción la comercialización no fue masiva y, en una segunda, la demanda creció, diversificándose así los temas y creándose estereotipos.

Las tiendas artesanales se inundaron de arpilleras con paisajes serranos o "mundos rosas", siembras y cosechas, nacimientos andinos, mercados, selvas, playas,



Mujeres de Pamplona Alta elaborando arpilleras y tejidos. Telas recortadas, cosidas y bordadas; fibra vegetal y lanas. Silvia Angélica Huamán Loa. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2002. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.



Cosecha. Telas recortadas, cosidas y bordadas; tejidos de lana. Distrito de Independencia, Lima. Década 90, siglo XX. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

yunzas, bailes típicos y matrimonios, etc. Incluso se representaron playas de nudistas y motivos eróticos.

La producción masiva determina otro momento en el que se hace necesario trasladar la técnica de la arpillera a otras superficies y así variar los formatos. Se incorporan temas como canchas de tenis, escenas de nieve, carrera de caballos y otros motivos ajenos a las vivencias de las autoras.

Últimamente hemos observado otra gama de temas que se añaden a los ya existentes, como los pasajes bíblicos entre los que resaltan las arcas de Noé y la Crucifixión, acontecimientos de la actualidad como el rescate de los rehenes de la Embajada de Japón o las consecuencias del Fenómeno del Niño; colegios, corridas de toros, panaderías, hospitales, zoológicos, cuentos para niños de carácter universal (Los tres cerditos, Hansel y Gretel, La cenicienta, La caperucita roja, entre otros); campos de flores y jardines, fauna de África, playas al atardecer y variedad de peces, la etapa de los dinosaurios, etc. Sin embargo, no se dejan de representar los temas referidos a la propia concepción del mundo y motivos que son parte de la memoria colectiva oral como los cuentos, mitos y leyendas andino-amazónicas (el cuento del gentil o *achkay* de Huánuco y la historia del *chullachaqui*).

Con temas vinculados a las prácticas culturales de las artesanas sobresalen la crianza de llamas, el cultivo en las andenerías serranas y la pisa de uvas en la costa. Existen temas novedosos que son experiencias vividas de las artesanas: tarde santiaguina o la herranza en la sierra de Lima, la fiesta de la *sequia* o de la limpia de acequia de Puquio, los negritos de Huánuco, la laguna Pacucha y *Sundo rrayme* de Andahuaylas, la pesca en la selva, Pamplona en el futuro, la yunza en Pamplona, las invasiones, el trabajo de arpilleras, el espiral de la vida o proceso de migración.

En lo expresado por las artesanas encontramos que los temas se determinan en conjunto o por una decisión personal. Surgen de la memoria visual y de la reproducción de fotografías, libros, revistas o diseños de otros, que a fin de cuentas son reinterpretados. Nunca son copias exactas a menos que se tenga una “muestra” con las figuras, la composición y los colores pre-establecidos y con una medida determinada.

Al estar el mercado local e internacional saturado de piezas con motivos estereotipados la demanda baja. Sin embargo, existen talleres que mantienen su nivel de calidad y creatividad, por tanto continúan vigentes.

Debemos distinguir cuatro líneas de producción temática establecidas por:

- Preferencia e iniciativa propia de las autoras; en búsqueda de una innovación personal; deseo de conseguir un lenguaje propio o expresar una particular visión del

mundo. Hoy en día esta línea no se desarrolla en toda su magnitud.

- Comerciales. En este rubro se encuentran los cuadros estereotipados que se venden generalmente en las galerías artesanales como “sacha artesanías” o “artesanías de aeropuertos” para turistas.

- Pedidos o “encargos”. Se relaciona con el anterior. Son los empresarios e intermediarios los que traen una muestra del tema a plasmar, indicando los materiales, colores y tipos de bordados o costuras a usarse. A veces se limitan a señalar el tema que desean. Existen otros que no siendo comerciantes solicitan una determinada temática en menor escala o cuadros unitarios, sin dar pautas de elaboración.

- Sugerencia de intelectuales, universitarios y promotoras que proponen temas sociales, políticos y vivenciales. No interviniendo en el resultado formal-técnico o, caso contrario, solo dan algunas recomendaciones al respecto, pero limitado, no determinante.

La cuestión estética

Dentro del análisis expresivo consignamos el manejo del espacio y el color, así como el diseño de los elementos compositivos.

La composición se inicia de arriba hacia abajo, superponiendo telas de color a manera de collage. De tal manera que los elementos que se distribuyen en el espacio están, por lo general, sujetos a la ubicación que se da a los campos mayores de color (fondo). En cada campo se encuentran grupos de figuras, algunas de ellas invadiendo otros campos. La división espacial por niveles superpuestos, es constante, sobre todo, en cuadros de formato alargado en posición vertical.

La concepción del espacio plástico es dinámica por el uso de perspectivas múltiples (vistas de costado o perfil, de arriba hacia abajo como en planta o fotografía aérea), por tanto hay ausencia mayoritaria de perspectiva lineal. Cabe destacar que entre los diseños figurativos no existe “proporcionalidad real”, sobre todo en las arpilleras iniciales (p. e. los animales domésticos son más grandes que los personajes y viceversa). Como producto de las primeras “capacitaciones” en dibujo, perspectiva y color, organizadas por las promotoras de las ONG, la expresión plástica se va transformando y localizando entre lo que se designa como “natural” y “perfeccionado”. Luego, las mismas artesanas distinguen plenamente la etapa en que las arpilleras son “perfeccionadas” o “mejoradas” cuando se trabajan más los detalles y hay una preocupación porque el dibujo-diseño sea más “realista” o se acerque al dibujo convencional de academia (convenciones occidentales). Este afán (por intromisión externa y exigencias del nuevo mercado) ha originado que la realización de las obras se dé en más tiempo. Para conseguir esos efectos visuales de diseños nuevos han



Paisaje (estilo inicial). Telas recortadas, cosidas y bordadas. Baltazara Mechato Fernández. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2000-2001. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

tenido como a sus mejores aliados a determinadas calidades y colores de telas (p. e. en las papas se usan retazos de medias nylon marrón). Las arpilleristas que se encuentran vinculadas a una ONG siguen cursos de capacitación en dibujo, perspectiva y teoría del color, dictados por “especialistas” en arte académico (artistas o profesoras de arte). Cabe hacer mención, de que a diferencia de las arpilleras chilenas, en el Perú se ha optado por característicos muñecos tridimensionales.

Incluso en estos cuadros con el afán de lograr realismo, se hace presente el manejo de “cierta proporcionalidad real” entre las figuras representadas. A esta manera de diseñar pertenecen las arpillas de colores opacos y puntada invisible del Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA). Desde este centro se ha difundido a otras agrupaciones el llamado “estilo fino”⁵⁰.

En la mayoría de arpilleras apreciamos la presencia de un sentimiento de “horror al espacio vacío” (*horror vacui*) que está expresado en la profusión del uso del bordado y en la cantidad de aplicaciones que llenan los espacios vacíos.

De acuerdo a necesidades expresivas y a los gustos de un momento dado en la trayectoria productiva de arpilleras en el Perú, podemos registrar variantes en el predominio de determinadas tonalidades de color (altas, medias y bajas).

Desde los inicios, el empleo de telas (retacerías) sin colores preconcebidos, produjo una cromática variada de tonalidades medias y bajas. Mientras que por influencias socio-culturales y económicas de la época, las arpilleras comienzan a ser muy coloridas, empleándose telas con colores preconcebidos (comprados por metros), de tonos encendidos o fosforescentes (registro tonal alto), que van de la mano no solo de las artesanas migrantes, sino de los clientes (turistas de EE.UU. principalmente). Se produce una “moda fosforescente”. Conjuntamente se hace notorio el uso de colores puros o llanos, básicamente los primarios, creando efectos contrastantes. Sin embargo, al cambiar los tiempos, los colores que sobresalen tienden a los opacos, oscuros o “naturales”. También se usan telas de colores preconcebidos y designados por los clientes, quienes en ocasiones proporcionan (a las productoras) un catálogo de colores donde se explica qué países prefieren determinadas gamas cromáticas, qué color armoniza con otro, cómo se distribuyen dentro de la composición y hasta qué tonos se deben usar para el fondo. Este gusto por las tonalidades no “encendidas” es hoy propio de los europeos, sobre todo, de alemanes. Incluso se trata de obtener un realismo en el uso de colores, cada figura debe tener su “color real”, ayudados por los tipos de materiales, ante todo, en los animales y frutos. Las arpilleras con este tipo de colores y uso de puntada invisible son consideradas trabajos “finos”. Pero tampoco debe descartarse que existan obras que aplican la combinación de colores encendidos y opacos. En general, las arpilleras se destacan por presentar un extraordinario manejo del color.

Innovaciones y comercialización

Generalmente, las formas iniciales y comunes de las arpilleras eran rectangulares. Luego, son cuadrangulares, siendo la medida estándar 50 x 50 o 45 x 45 cm.

⁵⁰Las arpilleristas manifiestan haber “mejorado” en su arte y creen que sus anteriores trabajos eran “feos” y “desproporcionados”. Pero no saben que muchas veces este “mejoramiento” no es signo determinante para que una obra sea catalogada “bella”.

En estos cuadros las artesanas demoran, con todo el acabado, entre dos días o tres dependiendo de la cantidad de figuras y bordados, según la temática. En los cuadros de mayor tamaño intervienen más personas; los más solicitados son los de 100 x 100 cm., pero se han llegado a realizar de hasta 150 x 150 o 100 x 200.

En los últimos tiempos, y por imposición del mercado, las formas han ido variando y como tal sus funciones. Ahora las arpilleras ya son más utilitarias que decorativas y la técnica se aplica a diversos objetos: pie de árbol de navidad (circulares), pinos o árboles de navidad, botas navideñas, manoplas, portaobjetos, portalicuadoras, portazafates, portalentes, portacosméticos, toallas, bagueteros, tarjeteros, cartucheras, bolsos de diferentes tamaños, chalecos, fundas de cojines, manteles, mandiles, pantuflas, chompas, mochilas, polos, individuales, servilletas y hasta tarjetas. Las medidas en centímetros varían por ejemplo en los portaobjetos, 18 x 25; los individuales, 30 x 45; las servilletas, 20 x 20; las manoplas, 16 x 45; las pantuflas, 15 x 32, y las tarjetas, entre 11 x 15.

La clientela prefiere cosas que sean útiles (tanto en el hogar como en el ámbito personal) y a la vez decorativas. Es así que vemos chompas, polos y mochilas “arpillados” con aplicaciones y bordados con lana de colores encendidos. Estos son más rápidos de hacer y son los más solicitados por los intermediarios. Las artesanas viven de su producción manual y por ello han tenido que trasladar la técnica empleada en la arpillera a otros objetos como chompas, cartucheras, manoplas, botas de navidad, bolsos, manteles, etc. Es evidente que la demanda de la clientela nacional e internacional ha hecho que se den innovaciones en las formas y funciones originarias.

Una vez más constatamos cómo el proceso artesanal está determinado por el mercado global. Inclusive en la temática han incorporado y recreado “lo foráneo”, “moderno” o “urbano” (playa de nudistas, canchas de tenis, zoológicos, etc.)⁵¹. Los gustos del cliente global muchas veces están expresados en un catálogo de diseños, colores, formas, medidas, etc.

Con la popularización del internet las empresas de artesanías ofrecen arpilleras con las siguientes características: utilitarias, colores vivos, motivos contemporáneos y vanguardistas.

Asimismo, se ha innovado, como ya se mencionó líneas arriba, en el tipo de materiales y en la técnica, siendo esta última la más notoria puesto que las artesanas han optado por el “trabajo fino” empleando la puntada invisible en vez del bordado

⁵¹ La reestructuración de los vínculos entre lo local y lo extranjero ocurre con los cruces culturales y con frecuencia en las nuevas generaciones de artesanos, quienes incluyen en sus diseños artesanales imágenes que toman del arte académico y de los medios masivos de comunicación. Sobre este aspecto, García Canclini presenta un interesante ejemplo de cómo un artesano indígena de México participa, sin demasiados conflictos, en diferentes dimensiones culturales, de las que toma referencias para producir sus obras. Véase: García 1990: 223-224.

alrededor de la figura, que es notorio y “no se ve bien”.

Las innovaciones son determinadas por preferencia e iniciativa de la propia artesana, por sugerencia e imposición del mercado.

En la comercialización de arpilleras, así como de otras artesanías, los intermediarios juegan un papel central. Por lo común son estos quienes se enriquecen con el trabajo de otros. En tal sentido,

....muchos artesanos venden a intermediarios privados (acaparadores locales y comerciantes foráneos) o a organismos estatales. Si bien la ganancia de estos últimos es menor, nunca vimos que entre el dinero entregado al productor y el precio para los consumidores hubiera menos de 80% de diferencia; generalmente, el precio de venta duplica el que paga el intermediario. (García 1982: 108)

Las artesanas se dan cuenta de esta situación pero dicen que lo aceptan por la necesidad económica, ya que “peor sería no tener un ingreso”.

La demanda de las arpilleras se manifiesta porque los exportadores necesitan abastecer en cantidad a los grandes mercados artesanales de los países industriales; los turistas dan a los objetos artesanales un cierto criterio inédito de valoración y tienen un mercado establecido dentro de sus circuitos. El público urbano también influye en la demanda (Lauer 1989: 93).

Sin embargo, la demanda actual de cuadros de arpillera está bajando y más bien se prefiere chompas, mochilas y polos “arpillados” porque son más utilitarios.

Debido a la competencia, algunas artesanas ofrecen sus productos a bajo costo. Así, muchas mujeres ofrecen sus cuadros a un precio bajo a los comerciantes de las Ferias Artesanales y caminan por las calles del Centro de Lima, específicamente en la Plaza de Armas y la Catedral, para ofrecerlos a los turistas. Estos precios no compensan como es debido el tiempo invertido y la mano de obra.

Talleres y Organización

Las arpilleras hoy están organizadas en talleres, asociaciones, microempresas, cooperativas y en algunos casos trabajan de manera individual. Debido a la crisis económica muchos de ellos han cerrado. Entre estos destacan los localizados en Pamplona Alta como: Compacto Humano y *Kuurmi*, ambos ubicados en el Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA), Lucero del futuro, Las Nubes, Las arpilleras, *Kuyanacuy*, El Oriente, Taller Rosita, etc. Algunas de las denominaciones aluden a la procedencia étnico-geográfica de quien dirige o de sus miembros.



Pueden contar con un local expresamente para desarrollar su actividad artesanal y la mayoría de veces son las propias viviendas de las artesanas.

Los talleres son centros de interacción social que tienen una determinada estructura interna, si es que son formales, que permite trabajar según un sistema de normas elaboradas por las propias integrantes. Son al mismo tiempo lugares donde se va definiendo y reafirmando la identidad grupal en torno a una actividad artesanal⁵² porque alberga a mujeres de distintas procedencias étnico-geográficas, cada una con su propio acervo cultural de origen.

En los talleres se eligen los cargos que algunas integrantes desempeñarán un cierto tiempo, pues es un trabajo colectivo rotatorio. Estos cargos conciernen a la distribución de materiales, control y almacenaje de los productos acabados, llevar la cuenta de los gastos y ventas, etc.

Las integrantes de mayor experiencia enseñan y a la vez se capacitan en diferentes áreas que van desde el diseño hasta la administración de negocios.

Unos grupos cuentan con local adecuado para desarrollar la actividad artesanal y otros en cambio se reúnen en la casa de la presidenta o bien en los centros donde se ubican los Comedores Populares, ya que muchas de las artesanas son beneficiarias de esas organizaciones de base. La aspiración máxima, sin embargo, es tener una tienda propia en lugares apropiados para la venta. Justamente, ayudadas por las ONG y en menor medida por los organismos del Estado, algunas agrupaciones logran comercializar sus productos en el exterior.

Generalmente, en las reuniones grupales establecen los temas a realizar en cada cuadro, inclusive acuerdan trabajar individualmente si es una arpillera chica o de forma colectiva si es de mayor dimensión. Además de tratar sobre asuntos familiares.

En estos talleres se genera una suerte de “especialidades” en los distintos pasos de la elaboración de las arpilleras cuando el pedido es en cantidad. Se les adjudica a las artesanas las labores que dominan (armado, costura, corte, bordado, confección de muñecos, etc.). Sin embargo, no se deja de reconocer que la encargada de “armar” o componer cumple una de las funciones más importantes en la creación de un cuadro.

Entre las asociaciones conocidas y representativas en Pamplona Alta se encontraba la *Cooperativa Artesanal Los Pilares*⁵³, que tuvo sus inicios en el año 1979 cuando un grupo de mujeres se juntaron para hacer tejidos y bordado a mano. Con apoyo de una promotora social, Delia Villegas, exportaron sus trabajos. En 1985 fue reconocida oficialmente como cooperativa.

⁵²Se agregan otras identidades complementarias surgidas de las relaciones sociales como la de género y de clase.

⁵³Actualmente esta Cooperativa está desarticulada.

El taller de arpilleras CLANIA⁵⁴ fue creado en 1988 por un grupo de mujeres de Ampliación Virgen del Buen Paso. Con una donación llegada del extranjero construyeron su local junto al comedor popular. Trabajaron durante un buen tiempo con la ONG Perú-Mujer.

En el Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA) se encuentran dos talleres de arpilleras: *Kuurmi* (Arco Iris) y Compacto Humano. Este local cuenta con otros talleres productivos y artísticos (teatro, música y danzas). Además, hoy tiene bajo su administración un centro de enseñanza inicial, a donde acuden por lo general los hijos de las artesanas. En 1997, se realizó en CCAPA un primer Concurso Artesanal de Arpilleras que no se volvió a realizar hasta el momento.

La asociación de artesanas *Kuyanakuy* (Amémonos) es un grupo de mujeres desplazadas por la violencia armada de los años 80 y lo conforman principalmente mujeres de las zonas rurales de Ayacucho⁵⁵. El 24 de mayo del 2002 obtuvieron su personería jurídica. *Kuyanakuy* está organizado en cuatro sectores y cada uno tiene sus responsables. Pero para los efectos de la producción tienen un local central ubicado en la casa de quien la dirige. Cada mes realizan asambleas generales y se reúnen cuando es necesario. Asimismo, brinda apoyo a las integrantes ya sea con organización de actividades sociales y de confraternidad, préstamo de dinero en caso de enfermedades y otras emergencias, y entrega de canastas navideñas. Pero el principal servicio que brinda la asociación es trabajo porque muchas veces el esposo es desempleado.

A manera de conclusión: las arpilleras entre lo global y lo local

Los nuevos enfoques que establecen vínculos entre “lo global” y “lo local” echan por tierra concepciones que pretenden la monocultura y los esencialismos radicales.

La reestructuración de los vínculos entre “lo local” y “lo foráneo” ocurre con los cruces culturales y con frecuencia en las nuevas generaciones de artesanos. Las fronteras entre “lo propio” y “lo ajeno” desaparecen debido a que cada vez más las personas están sometidas a múltiples influencias culturales.

Se habla de la disolución de las fronteras culturales. Eso se evidencia en el hecho mismo de que las arpilleras no pertenecen a una sola cultura sino que ha sido apropiada por otras culturas de Latinoamérica de los ámbitos urbano marginales.

Las artesanas de arpilleras han adoptado una artesanía urbana, en un principio,

⁵⁴Este taller dejó de funcionar por problemas con la comunidad y por la baja demanda que tenían de sus productos.

⁵⁵Este grupo de gente que vino expulsada y con nuevo espíritu forma parte de las nuevas invasiones y barrios marginales. La migración del campo a la ciudad ha determinado que se creen una serie de mecanismos solidarios o de defensa por parte de los migrantes. Esto quiere decir, una serie de organizaciones sociales colectivas para afrontar los diferentes problemas en un nuevo contexto, el urbano.

“no local”, “no territorial” o “foránea”, pero que fue convirtiéndose con los años en “local”. Esto es una apropiación de objetos culturales cuyas identidades territoriales se diluyen.

Tanto las artesananas y sus arpilleras presentan una característica general como consecuencia de su participación en el contexto de la globalización: se sitúan entre lo local y lo global, en donde los límites entre ambas dicotomías se diluyen para asumir una relación dialéctica. Esta dicotomía conjuntiva se evidencia en la cotidianidad de las artesananas y su relación con el entorno social donde se encuentran. Incluso, en las arpilleras, la vinculación local/global se manifiesta al adoptar características particulares expresados en el mantenimiento y renovación de los patrones estéticos locales “tradicionales”, en la temática e iconografía propuesta, en el formato, en el empleo de materiales, en la técnica y en la función.

En las arpilleras aparecen representaciones visuales locales que forman parte de la experiencia directa de las productoras y son globales en el sentido de que provienen de la cultura de masas, proporcionada por los medios de comunicación y por el bagaje cultural de los clientes/empresarios. Estas imágenes globales han sido recreadas, recontextualizadas, resignificadas, tomadas en préstamo de otros sistemas culturales o impuestos por el mercado.

Parecería que las artesanías y los artesanos, en medio de este mundo acelerado, serían evidencias de rezagos de lo “premoderno”. Ha ocurrido todo lo contrario. Son en este campo donde lo global y lo local se han dinamizado muy bien.

Más que pensar en la oposición entre “lo global” y “lo local” debemos ver cómo se conjugan ambos extremos para reorganizar la producción, circulación y consumo de bienes materiales y simbólicos. Se trata de explicar por qué la gente actúa de determinada manera y no sólo describir qué hace.



Matrimonio en la ciudad. Telas recortadas, cosidas y bordadas; encaje. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2001-2002. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

LA GLOBALIZACIÓN Y LA LOCALIZACIÓN: DOS FENÓMENOS COMPLEMENTARIOS ENTRE LOS ARTESANOS Y LAS ARTESANÍAS DEL PERÚ⁵⁶

En el contexto actual conviven dos fenómenos que se complementan: la globalización y la localización, conceptos planteados por distinguidos investigadores y expertos en la materia, quienes desde sus posturas teóricas nos explican las nuevas circunstancias en la que estamos inmersos y los acelerados cambios que ocurren en la vida cotidiana de todos los habitantes a nivel mundial. De acuerdo con estos postulados, lo global y lo local se expresan de forma contundente en el comportamiento de los artesanos y sus artesanías.

La herencia tradicional convive con la incorporación de innovaciones en la técnica, el material, la temática, los usos y las tipologías de los objetos artesanales y sus correspondientes formas de distribución y consumo. Se plantea el caso de los ceramistas Leoncio Tineo y Mamerto Sánchez y de la familia Jiménez, imagineros y retablistas de Ayacucho; los artesanos de Monsefú de la región de Lambayeque y las mujeres migrantes dedicadas a la arpillera en el distrito de San Juan de Miraflores de Lima.

El mundo en el que vivimos hoy no es el mismo que hace unas décadas atrás. Vivimos en una prisa constante porque estamos en movimiento, deseado o no. En lugar de tener todo bajo nuestro control sucede lo contrario.

Los rápidos cambios que se están dando en todos los campos a nivel mundial en las últimas décadas han dado en llamarse proceso de globalización, otros prefieren denominarlo mundialización, internacionalización o universalización. Llámese como quiera, lo cierto es que nuestra vida cotidiana está siendo modificada permanentemente; es decir, se reestructuran de manera profunda nuestros modos de vivir. Este proceso ha penetrado en los rincones más apartados del globo pues aparentemente nadie ahora puede vivir al margen de los demás. Incluso, John Tomlinson habla de la globalización como conectividad compleja que implica una “... red de interconexiones e interdependencias, en rápido crecimiento y cada vez más densa, que caracteriza a la vida social moderna” (Tomlinson 2001: 2).

En este contexto de cambio constante, la relatividad de los conceptos, de las creencias y de los axiomas sociales y científicos es común. Cada sociedad hace frente a esta realidad de acuerdo al momento sociocultural, político, económico y ecológico por el que atraviesa (Gómez 1998).

La globalización, término asumido en España y América Latina, se ha convertido en una casa inevitable en donde todos habitamos (Arenas 1997: 122), debido a la fractura de las fronteras nacionales que están ocasionando profundas transformaciones mundiales en el terreno no solo económico-financiero como los escépticos y radicales de Giddens lo habían comprendido, sino político, tecnológico y sociocultural. Sobre todo, fueron los cambios de los sistemas de comunicación de fines de los 60 los que impulsaron este proceso globalizador y de los cuales dio cuenta McLuhan.

Ante la insistencia de que este proceso solo tiende a la vida global, homogeneización, estandarización o macdonaldización del mundo, creemos todo lo contrario, puesto que se presenta la otra cara de la misma medalla: la exaltación de la heterogeneización cultural. Esto quiere decir, que la globalización no se presenta de una única forma sino que tiene varios signos contrapuestos que la caracterizan. La globalización no se presenta ni afecta a todos de la misma manera y, menos aún, sus consecuencias son iguales: estas dependen de las particularidades culturales locales. En ese sentido, “Los ‘efectos’ de la globalización son, entonces, tan variados como diferentes son las gentes que se encuentran en todo el mundo” (Lloréns 1999: 152). Inclusive se dice que “...a mundos diferentes, globalizaciones diferentes.” (Hannerz 1996: 35).

La globalización nos muestra paradojas como la de disolver fronteras territoriales y temporales con la consiguiente desterritorialización y desanclaje, mientras que a la vez se impone a los “otros” grupos humanos la fijación o localización temporal y espacial para que preserven muestras de tradición prehistórica y naturaleza virgen. Al mismo tiempo que se borran las fronteras entre lo interno y lo externo se exagera la dinámica autoidentificadora cuya consecuencia se ve en el estallido de nacionalismos y revitalización de etnias (Arenas 1997: 122-123). Así, surge la necesidad

⁵⁶Publicado en la revista *Nawinpuquio*, revista cultural, (5), Lima, febrero de 2005, pp. 4-15.

de tener raíces visibles, palpables y comprensibles, lo que en buena cuenta será un sentimiento de pertenencia en una sociedad cada vez más transnacionalizada (Arenas 1997: 123). Estos nacionalismos locales o identidades culturales resurgen “...como respuesta a las tendencias globalizadoras, a medida que el peso de los Estados-nación más antiguos disminuye.” (Giddens 2000: 25-26). En ese sentido, la difuminación de los espacios nacionales obliga a pensar en la virtual desaparición de los Estados-nación y por lo visto algunos ya hablan de Estado internacional”, internacionalización del Estado o sociedades postnacionales (Arenas 1997: 121).

Frente a las nuevas circunstancias se hace necesario la redefinición de lo universal y lo particular. Más allá de hablar de las tensiones entre lo local y lo global es posible, a pesar de los brotes nacionalistas, un flujo dinámico entre ambos. La intensificación de conexiones por la rapidez y difusión de las comunicaciones generan un nuevo entramado “global local”, donde se pretende acentuar valores locales y, a la vez, asumir estilos y valores globales (Arenas 1997: 123). Pensamos que son más viables las propuestas de quienes plantean la interacción de lo local con lo global que vendría a ser para García Canclini una suerte de hibridación. Este autor demuestra que hoy todas las culturas son de frontera, que se asumen elementos de cruce. Lo ajeno, externo o exógeno se hace parte de los grupos locales quienes en coexistencia con aquel mantienen lo propio, lo interno o endógeno pero revitalizado. Todo esto como consecuencia de la misma globalización.

Este cruce de fronteras culturales de la tan festejada hibridación, vocablo proveniente de la biología al igual que otros términos empleados en las ciencias sociales, hace referencia a las mezclas interculturales de prácticas que existen en forma separada y que originan productos nuevos con mejores posibilidades de sobrevivencia frente a los acelerados cambios que están ocurriendo a nivel mundial. Sería esta hibridación una estrategia para entrar a un mundo global apropiándose de lo que pudiera tener de positivo y salir de ella cuando sea necesario. Esta constante movilidad permite a las culturas mantenerse vigente. Lo que ocurre, generalmente, es un diálogo y negociación en condiciones de desigualdad, aunque los locales tratan de sacar el máximo provecho. Claro está que detrás de estos cruces y articulaciones se presentan también tensiones transculturales que provocan una nueva polarización de las vivencias humanas. Los “...procesos globalizadores incluyen una segregación, separación y marginación social progresiva” (Bauman 1999: 9) por parte de las élites globales extraterritoriales en contra de las poblaciones localizadas.

En esta oportunidad queremos ubicar el tema de los artesanos y artesanías en el Perú de hoy dentro de la dinámica “global-local” o “glocalización”. La globalización cultural “...significa sobre todo ‘glocalización’, es decir, un proceso lleno de muchas contradicciones, tanto por lo que respecta a sus contenidos como a la multiplicidad



Candelabro en forma de pavo real. Cerámica modelada y engobada. Mamerto Sánchez Cárdenas y familia. Quinua, Ayacucho. 2007. Foto: Sirley Ríos Acuña.



de sus consecuencias” (Beck 1998: 56). Para Roland Robertson, siguiendo a Ulrich Beck, “...con la globalización corre pareja cada vez más la localización” (Beck 1998: 75). Robertson propone sustituir el concepto globalización cultural por el de “glocalización” que proviene de la unión de globalización y localización (Beck 1998: 75). Para este autor el término glocalización refiere a lo mismo que a la globalización, entendida esta como “...la simultaneidad y la interpenetración de lo que convencionalmente se ha denominado lo global y lo local, o —más en abstracto— lo universal y lo particular.” (Robertson 2000: 222). De acuerdo a Giddens, citado por Lloréns, “...el rasgo central de la mundialización es el proceso dialéctico que existe entre las acciones locales y los eventos globales” (Lloréns 1999: 143).

En ese sentido, los análisis vinculados a la relación del localismo y la globalización en los procesos culturales están siendo tomados en cuenta en recientes estudios. Así, ubican esta relación local-global dentro de la problemática amplia de la interacción entre lo universal y lo particular (Lloréns 1999: 142). Cuando se pensaba que la globalización solo tendía a la homogeneización cultural ocurre su contraparte. No se sugiere que frente a la globalización los particularismos culturales localizados permanezcan intactos, por el contrario, son consecuencias del propio proceso surgidos como reacción.

Es más, ni siquiera creo que los llamados “pueblos primitivos” hayan mantenido desenvolvimientos históricos completamente autónomos hasta ahora. En todo caso, los actores sociales involucrados en estos tiempos intentan resignificar (como ya lo han hecho antes) los rasgos particulares de los localismos culturales como un aspecto de su participación más general en las dinámicas de la mundialización. La diferencia es que ahora estos cambios pueden ser percibidos por más “públicos” debido a la creciente “cercanía” y “contacto cultural” que propicia la propia mundialización. (Lloréns 1999: 150).

La exaltación de la diversidad es fruto de la misma globalización y por tanto debe considerarse que “lo local” es parte constitutiva de “lo global” y respuesta explícita a los influjos globales (Huber 2002: 16).

Los nuevos enfoques que establecen vínculos entre “lo global” y “lo local” echan por tierra concepciones que pretenden la monocultura (Lloréns 1999: 150) y los esencialismos radicales. A decir de Gisela Cánepa “...la globalización tendría su complemento en el localismo. Entonces, lo global y lo local aparecen como realidades objetivas, siendo una la contraparte de la otra.” (Cánepa 2001: 20). Precisamente, esta dicotomía en conjunción se vislumbra en la cotidianidad de los grupos sociales y de la cual dan cuenta sus producciones materiales y espirituales. Pensemos que en la práctica esa dicotomía local-global, así como entre lo rural y lo

urbano, lo tradicional y lo moderno, “...funcionan sin límites ni contenidos claros.” (Cánepa 2001: 25). Es decir, las fronteras entre ellas se diluyen y desdibujan. Si nos detenemos y pensamos en lo que acontece por decir en las periferias urbanas de Lima nos daremos cuenta de que tanto lo local como lo global coexisten sin conflictos y lo vemos en la proliferación de una serie de establecimientos de distribución de comida rápida o pollerías semejantes a los de McDonald y Kentucky Fried Chicken de los barrios acomodados económicamente, con la diferencia de que se han adaptado a los gustos de sus actuales usuarios. Precisamente, los artesanos están más propensos a esa dialéctica de lo global y lo local y es más, son locales ellos mismos y hasta sus obras casi por naturaleza aunque existen quienes se resisten.

La dicotomía entre el sentido global/ local en la vida diaria se da como una relación dialéctica que potencia la creatividad y las nuevas búsquedas. Esta alternativa se acerca más a la actuación de los artesanos, es decir, que ellos son la expresión de la experiencia de hibridación cultural. Visibilizado en las propuestas creativas e innovadoras de sus objetos producidos. Mi interés actual radica en determinar cómo las artesanías tradicionales y contemporáneas, rurales y urbanas se transforman en los últimos años en el contexto de la globalización y cómo responden los artesanos a través de sus producciones.

Generalmente, gran parte de los artesanos, en las últimas décadas, han migrado del campo a la ciudad. Dado su acervo el migrante artesano de raíces campesinas e indígenas se caracteriza por su alta movilidad, “...sale constantemente de su comunidad, comercia, viaja, emigra, retorna.” (Ortiz 1999: 129). Históricamente esta movilidad se debió a que los “...intercambios entre micromundos distintos (valles, pisos ecológicos, etnias; entre costa, sierra y selva) han sido intensos, y suponen una abierta curiosidad por sus diferencias” (Ortiz 1999: 129).

Asimismo, la ciudad se constituye en el escenario que contiene ofertas simbólicas heterogéneas, renovadas por la interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación, que modifican los vínculos entre lo privado y lo público (García 1990).

Para García Canclini (1990) lo local sigue siendo influyente pero de modo distinto. Los migrantes mantienen lo local vía la reproducción de lazos familiares y sociales con gente de su pueblo de origen. De ahí que para este autor las migraciones sean un punto importante para los procesos de hibridación intercultural. Una de las características de la globalización es precisamente la movilidad constante en un mundo de cambio permanente. No solo de personas sino de bienes materiales, ideas, valores y comportamientos.

Este hecho ha originado que los objetos plásticos migrantes, en primera instancia al cambiar de lugar y el modo de uso, se resignifican y se reconvierten. Consideramos que esta experiencia migratoria le ha otorgado a las artesanías características estéticas o formales, simbólicas y funcionales particulares. Debido a los fenómenos migratorios del campo a la ciudad han llegado a Lima artesanos de todas las especialidades capaces de adaptarse y sobrevivir en sus nuevos ámbitos. Otro grupo de artesanos lo conforman quienes aprenden en la ciudad el oficio artesanal de su lugar de procedencia; mientras otro conjunto de migrantes toman contacto y desarrollan objetos artesanales ajenos a su tradición cultural de origen.

El desplazamiento de la gente crea un repertorio cultural más amplio no restringido “por el lugar, la tradición y el contacto cultural real” (Arenas 1997). Se producen los procesos de desterritorialización y reterritorialización que García Canclini entiende, por el primero, como “...la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales” y por el segundo como “ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (García 1990).

Siguiendo a Alejandro Ortiz diremos que el peruano popular...

Es una unidad que depende de una gran diversidad; un yo con muchos otros que lo complementan y enriquecen. Tal es el sustento material, de la oscilación constante, y necesaria, entre el cosmopolitismo y el localismo, que caracteriza al andino y al amazónico y, por extensión, a los demás peruanos. (Ortiz 1999: 130).

De ahí que se considere como una característica principal del peruano popular su identidad múltiple debido a su capacidad de estar en varios sitios a la vez. Esto demuestra que son gente abierta al cambio, capaz de abandonar lo propio y apropiarse de lo ajeno y convertirse en otro (Ortiz 1999: 131). Esto posibilitaría su participación en la globalización de una manera más provechosa.

Estamos conscientes que las culturas no son ni fueron incontaminadas. En esto queremos hacer hincapié. Como hoy todo está penetrado por la globalización, la “incontaminación” o la “impermeabilidad”, resulta absurdo. Los estudiosos ya no deben pensar en entes fijos, históricamente inmóviles y culturalmente cerrados (Ortiz 1999: 140). Entre los artesanos los más abiertos al cambio son por lo general los de las generaciones más jóvenes, mientras que los mayores tienden a reproducir la continuidad de la herencia cultural. Sin embargo, queda entonces demostrado que la tradición puede conjugarse con la modernidad puesto que “...lo que este año es cambio, el año siguiente es continuidad” (Hannerz 1996: 51).

Néstor García Canclini explica las razones de los procesos dinámicos de cambios en las artesanías y en los artesanos, así como en los intermediarios y los consumidores de estos objetos culturales. Destaca cómo las artesanías combinan elementos de lo tradicional con lo moderno o iconos de la cultura visual de masas que se difunden sobre todo por la televisión.

Una de sus propuestas que queremos destacar es la siguiente:

...el sentido sociocultural presente de las artesanías no está fijado de una vez para siempre por las tradiciones de las etnias o los campesinos que las producen; se reformulan en su circulación y su consumo, al pasar por mercados rurales y urbanos, por tiendas y museos, al ser apropiado desde códigos y hábitos diversos por otros grupos. (García 1991: 122).

La globalización no ha afectado por igual a los artesanos peruanos. Hay quienes han logrado sin “traumas” adaptarse a lo global pero sin perder su localismo, en cambio detrás de otros artesanos hay todo un “sufrimiento” pues se resisten a ser globalizados.

Junto a algunos “artesanos tradicionales” que habitan en los ámbitos rurales surgen otros tipos de carácter transcultural. Identidades conformadas por su desterritorialización definitiva, otros por su reterritorialización, otros por su glocalismo y algunos pocos por su localismo.

Tomemos el ejemplo de los ceramistas de Ayacucho. Uno de ellos que trascendió su tradición cultural incorporando e innovando su temática fue Leoncio Tineo. En sus temas innovados siempre se mantuvo dentro de lo local (escenas de la vida cotidiana de su lugar de procedencia antes no modelados en cerámica) e incluso tomó motivos de temporalidad anacrónica recreados en base a fotografías de textos escolares (Manco Cápac y Mama Ocllo). Pero fue fiel a su técnica, heredada de su madre (María Ochoa), a su actividad como agricultor y sobre todo a su localidad, no se desterritorializó. No pudo resistir por mucho tiempo a los efectos de la globalización que le cerró las puertas del mercado o simplemente fue explotado por las empresas transnacionales de exportación de artesanías que cuando vieron que Tineo ya no estaba en capacidad de producir masivamente, lo dejaron de lado. Frente a estas situaciones no queda “alternativa” que glocalizarse. Por eso muchos artesanos dicen que si no se adaptan a las nuevas exigencias del mercado global “se mueren de hambre”.

En ese sentido, en el contexto de globalización, el acceso al mercado es determinante para que los artesanos puedan sobrevivir y esto se da por el turismo, las redes de intercambio comercial, “grupos solidarios” u ONG que hacen de intermediarios para



la exportación de los productos artesanales especialmente a Europa. Debido a la competitividad por el mercado los artesanos se han visto obligados a reformular sus procesos de producción y a incorporar diseños diferentes o “más bonitos”, que van de acuerdo al gusto del comprador que al sentimiento del artesano (Gómez 1998). Sin embargo, gran parte de los artesanos debido a su capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias y de innovación se apropian de lo global para elaborar productos glocales.

Ahora bien, tenemos otro caso también dentro de los ceramistas Ayacuchanos. Mamerto Sánchez, caracterizado por su espíritu innovador no solo en temática sino en técnica, se diferencia del anterior artesano porque no se ha mantenido fijo en su referente geográfico de origen pues está constantemente movilizándose de Ayacucho, donde tiene su taller-tienda, hacia Lima, donde también tiene su taller y su puesto de venta, a otras regiones del Perú para participar en ferias y al extranjero para exponer y comercializar sus obras. Hasta ha tenido que aprender palabras básicas en lengua extranjera (italiano) para poder comunicarse y por supuesto vender, ya que ahora no solo es productor. Es decir, no es un ser plenamente localizado, más bien transita entre lo local y lo global.

Tal es, asimismo, la experiencia de otros artesanos de Monsefú (Lambayeque) quienes han tendido estratégicamente sus redes sociales a determinadas regiones para distribuir sus propios productos y la de otros artesanos de su región. Este mismo modelo lo aplican otros artesanos pero hacia el extranjero. Así, por ejemplo, los integrantes de la Familia Jiménez de Allcayacu (Ayacucho), en principio retablistas, se han dispersado por EE.UU. e Italia donde producen y comercian sus propias producciones, la de los hermanos que están en el Perú y la de sus paisanos y compatriotas, actuando de intermediarios. El hermano mayor, Nicario Jiménez Quispe, reside en Naples, Florida. Dado este nuevo entorno su clientela actual e inmediata necesita estar representada en los retablos: los temas son del lugar con los rascacielos y el metro. Vemos cómo el retablo propio del Perú, descontextualizado del territorio geográfico se transforma y asume “lo nuevo”; se deslocaliza la temática. Al respecto R. Grompone señala:

Muchas veces la migración era al mismo tiempo estación y tránsito que podía seguir hacia otros países donde se transformaba y se recreaba lo nuestro. Los retablos de los hermanos Jiménez expresan lo que queremos decir. La misma técnica con que se relatan episodios festivos, actividades cotidianas o sucesos dramáticos en que los jóvenes campesinos eran perseguidos por la leva se trasladará a un nuevo escenario para retratar el metro y las calles de Nueva York conjugando la sensibilidad para celebrar y gozar de lo nuevo con el intento de descifrar lo que se va encontrando. (Grompone 1999: 82)

Sirenas charanguistas. Cerámica modelada y engobada. Mamerto Sánchez Cárdenas y familia. Quinua, Ayacucho. 2007. Foto: Sirley Ríos Acuña.

Además, los retablos al propagarse por todo el mundo se han desterritorializado, por lo que ya no solo lo hacen los artesanos ayacuchanos ni peruanos, sino de otras partes del planeta, saturando con estos productos el mercado local y global y quitándole trabajo a los artesanos locales. En consecuencia, estos retablistas tienen que apropiarse también de otras artesanías que están de moda y tienen más salida en el mercado, aprenden la técnica y las elaboran y exportan más barato desde Lima al extranjero. Este es el caso de artesanos que están haciendo Artesanía Pueblo de los EE.UU. y los distribuyen en diferentes países donde alguno de la familia se encuentra radicando. Esto es una apropiación de los conocimientos de otros sitios en la que vemos que las antiguas identidades territoriales de determinadas artesanías ya no son tal. Para acceder al mercado global tienen que conocer sus reglas. Se han adaptado a los cambios y a la globalización mediante “...una gradual apropiación de la ‘modernidad’ o en este caso de las herramientas necesarias para negociar con el mercado en el mejor de los términos” (Romero 1999: 164). Este entrecruce y apropiaciones se están dando cada vez con más intensidad. Hay que entenderlo como algo nuevo que se está generando. Es interesante el ejemplo de la familia Jiménez porque resulta un prototipo de lo que está aconteciendo hoy en el campo artesanal peruano.

Hasta aquí podemos afirmar que las artesanías al igual que las culturas, siguiendo a García Canclini y viéndolo desde el lado más optimista, son de frontera. Desde esta forma de concebir los procesos culturales, las artesanías, que migran del campo a la ciudad y emigran al exterior al mismo tiempo que sus productores o distribuidores (locales y globales), se desarrollan en relación con otras artesanías, intercambiando con otros. Así, como las culturas, tanto los artesanos, como las artesanías “pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento.” (García 1990: 326). Es evidente, que las artesanías sufren una resignificación al cambiar su lugar y su modo de uso. Asimismo, al insertarse dentro del ámbito de la economía global son reconvertidas.

Tenemos un caso más. Se trata de artesanas migrantes que habitan en las zonas urbano-marginales de Lima, específicamente me voy a referir a las arpilleristas de Pamplona Alta del distrito de San Juan de Miraflores. Por cuestiones diversas han optado por una artesanía urbana “no local”, “no territorial” o “foránea” pero que fue convirtiéndose con los años en “local”. En ese sentido la arpillera (cuadro hecho con retazos de tela representando diversas escenas) debido al éxito obtenido desde los años 70, primero en Chile, se fue propagando y popularizando en otros países de América Latina hasta volverse “global” y desterritorializado.

Se habla de la disolución de las fronteras culturales. Eso se evidencia en el hecho mismo de que las arpilleras no pertenecen a una sola cultura sino que ha sido



Tenes o representación del juego de tenis. Telas recortadas, cosidas y bordadas. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2001-2002
Colección y foto: Sirley Ríos Acuña..



apropiada por muchas culturas de Latinoamérica de los ámbitos urbano marginales pero con peculiaridades en cada área.

Este tipo de producción artesanal llegó al Perú en la segunda mitad de los años 70 y se extendió a nivel de todo Lima y provincias, sobre todo por intervención de las ONG, Club de Madres, Vasos de leche y Comedores Populares. Se fue nacionalizando, o mejor diremos, “localizando” en la temática y en la propuesta compositiva y plástica, hasta que con las nuevas circunstancias económicas y socioculturales debió volverse cada vez más “glocal”. Los nuevos tiempos así ya lo exigían. Las artesanas viven de su producción manual y por ello han tenido que trasladar la técnica empleada en la arpillera a otros objetos como chompas, cartucheras, manoplas, botas de navidad, bolsos, manteles, faldas, chalecos, etc. Inclusive se produce la incorporación y recreación de las representaciones que las artesanas consideran “foráneo”, “moderno” o “urbano”. Así, surgen temas como playa de nudistas, cancha de tenis, zoológico, paisaje de África, pista de esquí, etc. Una vez más comprobamos que el proceso artesanal está determinado por el mercado global.

Por otra parte, con la popularización de internet y el incremento de plataformas web especializadas en la compra y venta de artesanías, los artesanos y las empresas artesanales tienen mayores posibilidades de comercializar sus productos, muchas veces bajo unas determinadas exigencias del mercado global en lo que respecta a las características formales que deben tener. De este modo, se ofrecen arpilleras con las siguientes características: utilitarias, colores vivos, motivos contemporáneos y vanguardistas. La clientela prefiere cosas que sean útiles, tanto en el hogar como en el arreglo personal, y a la vez decorativas. Es evidente que la demanda de la clientela nacional e internacional ha hecho que se den innovaciones en las formas y funciones originarias.

Frente a este hecho podemos decir que algunas artesanas motivadas por las exposiciones de arte académico, llamado “arte culto”, están innovando y experimentando con la técnica para desarrollar creaciones propias, fuera del estándar del mercado global o de los gustos del cliente global que muchas veces está determinado por un catálogo de diseños, colores, formas, medidas, etc. Estas artesanas se han apropiado de los conocimientos globales sobre artes plásticas contemporáneas de varios países al realizar sus viajes por ferias artesanales internacionales. Esto nos hace ver la capacidad creativa de los artesanos peruanos que no solo se limitan a la copia de modelos externos, no locales sino que los recrean y crean sus modelos y sus marcas personales.

Los vínculos entre lo local y lo extranjero, producto de los cruces culturales, son más frecuentes y evidentes en las nuevas generaciones de artesanos. Esto implica una renovación constante de los diseños artesanales, por ejemplo, a partir de la adopción



*Arca de Noé en formato de campana. Telas recortadas, cosidas y bordadas. Lucila Pedregal Ramírez. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2010
Foto: Sirley Ríos Acuña.*



*Nacimiento en formato de árbol de navidad. Telas recortadas, cosidas y bordadas. Lucila Pedregal Ramírez. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2010.
Foto: Sirley Ríos Acuña.*

de imágenes referenciales del arte contemporáneo que son plasmadas en los tapices mexicanos, los cuales recrea las pinturas de Picasso, Klee y Miró. De igual manera, los tapices de San Pedro de Cajas de Junín son un claro ejemplo de renovación temática incorporando lo global pero con tecnología local. También en los medios masivos de comunicación se encuentra una importante fuente de inspiración para crear nuevos temas. Quienes se preocupan por la pérdida de las tradiciones y de la autenticidad de las artesanías no son tomados en cuenta por los mismos artesanos porque no comparten esa preocupación, ya que son capaces de moverse sin demasiados conflictos en distintas dimensiones culturales. Las fronteras entre lo propio y lo ajeno desaparecen debido a que cada vez más las personas están sometidas a múltiples influencias culturales de distintos lugares.

Resulta interesante el ejemplo que ofrece García Canclini respecto a lo que se ha mencionado anteriormente:

Déjenme contar que, cuando comencé a estudiar estos cambios, mi reacción inmediata era lamentar la subordinación de los productores al gusto de consumidores urbanos y turistas. Hasta que hace ocho años entré a una tienda en Teotitlán del Valle -un pueblo oaxaqueño dedicado al tejido- donde un hombre de cincuenta años veía televisión con su padre, mientras cambiaban frases en zapoteco. Al preguntarle sobre los tapices con imágenes de Picasso, Klee y Miró que exhibía, me dijo que comenzaron a hacerlos en 1968, cuando los visitaron algunos turistas que trabajaban en el Museo de Arte Moderno de Nueva York les propusieron renovar los diseños. Me mostró un álbum con fotos y recortes de diarios en inglés, donde se analizaban las exposiciones que este artesano realizó en California. En media hora, lo vi moverse con fluidez del zapoteco al español y al inglés, del arte a la artesanía, de su etnia a la información y los entretenimientos de la cultura masiva, pasando por la crítica de arte de una metrópoli. Comprendí que mi preocupación por la pérdida de sus tradiciones no era compartida por ese hombre que se movía sin demasiados conflictos en tres dimensiones culturales.” (García 1990: 223-224).

Lo más interesante de todo este proceso de globalización es que se desdibujan los límites entre lo que es arte y artesanía. Esta diferenciación hoy es más que nada terminológica ya que semánticamente no evidencian esa diferencia. Mientras que las artesanías solo se destinaban a ferias y concursos populares, hoy en día, como evidencia de los cruces culturales y el debilitamiento de la dicotomía entre “lo culto”, “lo popular” y “lo masivo”, se presentan en museos y bienales (García 1990: 17). Además, la lógica del mercado ha redefinido el trabajo no solo de los artesanos sino de aquellos que llamamos artistas.

Puede parecer, en este contexto de globalización, que las artesanías y los artesanos son evidencias de un mundo pre-moderno. Sin embargo, esto no es así porque, precisamente, en el campo artesanal lo global y lo local se han complementado muy bien.

En definitiva, antes que pensar solo en la oposición entre lo global y lo local debemos comprender cómo se conjugan ambos para reorganizar la producción, circulación y consumo de bienes materiales y simbólicos, en este caso las artesanías. Igualmente, no se trata solo de describir qué hace la gente sino explicar por qué actúa de determinada manera.



La ciudad de Lima y el Mercado Mayorista de Frutas. Telas recortadas, cosidas y bordadas. Ana María Ccoapa. Pamplona Alta, distrito de San Juan de Miraflores - Lima. 2002. Colección y foto: Sirley Ríos Acuña.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Sara

- 2008 "Los *wampar* burilados y las relaciones iconográficas de las artes populares en el siglo XIX". En GERMANÁ, Gabriela y María Eugenia YLLIA (Editoras) *Miradas alternas: visiones y discursos en la colección de arte popular del MASM*. Lima: Museo de Arte de San Marcos, pp. 45-52.

ACEVEDO, Sara y Jaime VILLANTOY

- 1999 *Machu Iñis. Mariano Inés Flores. Burilador de mates de San Mateo-Huancavelica en el cincuentenario de su desaparición*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

AGOSIN, Marjorie

- 1987 *Scraps of Life: Chilean Arpilleras; Chilean women and the Pinochet dictatorship*. Toronto: Edit. Williams-Wallace Publishers.
- 1986 "Agujas que hablan: las arpilleras chilenas". En *Fem*, la costurera, (45), México.

A.N.D.A.

- 1971 *III Bienal Nacional de Artesanía (21 de setiembre - 5 de octubre de 1971)*. Lima: Asociación Nacional de Artesanos del Perú - Museo de Arte.

ANDAZÁBAL CAYLLAHUA, Rosaura.

- 2008 *Ritualidad. Fredy Huamán Mallqui*. Fotografía. Lima: Seminario de Historia Rural Andina - Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ANÓNIMO

- 1967 "Primer Concurso de Artesanía". En *Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho*, (18), Ayacucho, pp. 25-26.

ANÓNIMO

- 1982 "Se exhiben en el MITI 285 piezas artesanales". En *El Comercio*, Lima, 8 de julio.

ALERS-MONTALVO, Manuel

- 1962 *Pucará: un estudio de cambio*. Lima: Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas de la OEA.

ALFARO, Dante

- 1989 "Algunas pistas sobre iconografía campesina actual". En *Boletín ILLA*, (8), Lima, febrero, pp. 4-13.

ALLPA

- 1992 *Artesanías para el desarrollo (Primer Concurso Nacional)*. (Catálogo de exposición). Lima: Galería de exposiciones del Banco Continental.

ARENAS, Nelly

- 1997 "Globalización e identidad latinoamericana". En *Nueva sociedad*, (147), Caracas, enero-febrero, pp. 120-131.

ARGUEDAS, José María

- 2004 "Estudio etnográfico de la Feria de Huancayo". En TÁCUNAN, Santiago (comp.) *Estudio etnográfico de la Feria de Huancayo. Estudio preliminar*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 27-69.

ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RIOS

- 1970 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. 2a. ed. Lima: Casa de la Cultura del Perú.

AUROI, Claude y Geneviève

- 2000-2001 “Arte popular en el Perú: los mates (calabazas) burilados de Cochas. Temas costumbristas y narrativos de una colección privada”. En *Bulletin Société Suisse des Américanistes*, (64-65), Suiza, pp. 49-60.

AVALOS DE MATOS, Rosalía

- 1981 “Presentación”. En CASTAÑEDA LEÓN, Luisa. *Vestido Tradicional del Perú. Traditional Dress of Peru*. Lima: Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana, pp. 11-15.

ÁVILA MOLERO, Javier

- 2003 “‘Se hace camino al andar’. La peregrinación del taytacha Qoyllur Riti hacia Nueva York”. En *Revista Andina*, (37), Cusco, pp. 53-75.
- 2002 *Regionalismo, religiosidad y etnicidad migrante trans/nacional andina en un contexto de “glocalización”: culto al Señor de Qoyllur Ritti*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

AVILES, Jaime

- 1982 “Diálogo con las bordadoras chilenas”. En *Chile vive*. México: Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, pp. 93-95.

BALLÓN, Eduardo

- 1980 “Pamplona y su lucha por el agua: un ejemplo a seguir”. En *Quehacer*, (5), Lima, pp. 60-67.

BALTA, Aída

- 1988 “Arpilleras: expresión de un rico arte popular”. En *El Comercio*, Lima.

BARRIONUEVO, Alfonsina

- 1985 *Artistas Populares del Perú*. Lima: Editorial SAGSA.

BAUMAN, Zygmunt

- 1999 *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BECK, Ulrich.

- 1998 *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas de la globalización*. Buenos Aires: Paidós.

BERNASCONI, Carlos.

- 1967 Primera Bienal Nacional de Artesanías (agosto – setiembre de 1967). (Catálogo de exposición). Lima: Asociación Nacional del Perú - Museo de Arte.

BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse y Olivia HARRIS

- 1987 “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. En BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse, Olivia HARRIS, Tristan PLATT y Verónica CERECEDA *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL, pp. 11-59.

BUSTAMANTE, Manuel

- 1969 “La Escuela de Artesanía de Urbano Rojas y el arte popular ayacuchano”. En *Anuario del Museo Histórico Regional de Ayacucho*, (19), Ayacucho, pp. 10-12.
- 1943 “Leyendas y fábulas indígenas. La huajya y el utuscuro”. En BUSTAMANTE, Manuel *Apuntes para el folklore peruano*. Ayacucho: Imp. “La Miniatura”, pp. 164 – 166.

CABIESES, Fernando

- 1996 *Cien siglos de pan*. 2a. ed. Lima: Universidad San Martín de Porres.

CALDERÓN P., J. Rafael

- 1945 “Arquitectura y simbolismo de la cruz en el Cusco”. En *Revista del Instituto Americano de Arte*, 1 (4), Cusco, diciembre, pp. 19-26.

CAMPO LINARES, Ricardo

1973 "Los carnavales en Jauja". En *Boletín del Taller de Folklore*, (6), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal.

CÁNEPA, Gisela

2001 "Formas de cultura expresiva y la etnografía de 'lo local'". En CÁNEPA, Gisela (editora) *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 11-35.

CALLE RODRÍGUEZ, Adoración

1982 *El oficio de la cestería en Madrid*. Madrid: Diputación de Madrid – Servicios de Extensión Cultural y Divulgación.

CARPIO OCHOA, Kelly

2006 "El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro, una aproximación a su origen". En CARPIO, Kelly y María Eugenia YLLIA (comp.) *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII – XX)*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 21-41.

CARPIO, Kelly y María Eugenia YLLIA (comp.)

2006 *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII – XX)*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

CASTAÑEDA LEÓN, Luisa

1981 *Vestido Tradicional del Perú. Tradicional Dress of Peru*. Lima: Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana, p. 197.

1977 *Arte popular del Perú*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

CASTELLI, Amalia

1989 "Mayo: el mes de la cruz". En *El Comercio*, Lima, 3 de mayo, pp. C-7

CASTILLO OCHOA, David

1989 *Artesanía y tecnología: La hojalatería artística y utilitaria en Ayacucho*. Ayacucho: Concytec – MICTI Ayacucho.

CERECEDA, Verónica

2010 "Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga". En *Chungara*, 42 (1), Santiago de Chile, pp. 181-198.

1990 "A partir de los colores de un pájaro." En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, (4), Santiago de Chile, pp. 57-104.

1988 "Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku". En ALBÓ, Xavier (comp.) *Raíces de América. El mundo aymara*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 283-361.

COLLIER, Donald

1989 "Cerámica estampada y moldeada de la costa norte". En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos, pp. 61-66.

CONDORI, Félix y Rosaura ANDAZÁBAL

2002 *Lagos, demonios y serpientes*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CORBACHO CARRILLO, Susana

1970 "Mate pirograbado de la huaca corpus 1 (Fundo Pando)". En *Boletín del Seminario de Arqueología*, (8), Lima, pp. 1-9.

COSSÍOS, Daniel

2004 *Breve bestiario peruano. Seres mitológicos*. Lima: Arteidea editores.

CHRISTENSEN, Ross T.

1989 "Una moderna industria cerámica en Simbilá cerca de Piura". En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos, 1989, pp. 67-73.

DE LA FUENTE, María del Carmen

- 1992a “La cerámica de Cusco”. En ALLPA *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima: Editorial Allpa, pp.95-106.
- 1992b “Platería”. En ALLPA *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima: Editorial Allpa, pp. 191-207.

DE LA CRUZ FIERRO, Juan

- 1982 *Folklore Andino I*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

DEL ÁGUILA, Carlos

- 1990 “Mates pirograbados de Macas-Huarabi, Valle del Chillón”. En *Gaceta Arqueológica Andina*, V (17), Lima, pp. 49-55.

DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO

- 1999 *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

DESCALZO LORENZO, Amalia

- 2002 “Modos y modas en la España de la Ilustración”. En GARCÍA SAÍZ, Concepción (ed.) *Siglo XVIII. España, el sueño de la razón*. (Catálogo de exposición). Madrid – Rio de Janeiro: Ministerio de Educación – Instituto Arte Viva Eventos Culturais, pp. 166 – 191.

DOMINGO, Xavier

- 1996 “La cocina española antes del descubrimiento”. En OLIVAS, Rosario (comp.) *Cultura, identidad y cocina en el Perú*, 2a. ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, pp. 135-156.

D’ORS, Eugenio

- 1973 “Esplendor de la platería peruana”. En *Copé*, IV (9), Lima, pp. 14-21.

DREYER COSTA, Augusto

- 1994 “Sobre la metalurgia prehispánica”. En *Pumapunku*, (7), La Paz, nueva época, enero-marzo, pp. 65-80.

EL FUGITIVO

- 1988 “Cruces de mayo: fe y folklore”. En *El Comercio*, Lima, 13 de mayo, pp. C-1
- 1985 “Mayo, mes de las cruces”. En *El Comercio*, Lima, 26 de abril.

ESTERMANN, Josef

- 2002 “Religión como chakana. El inclusivismo religioso de los Andes”. En *Estudios Aymaras*, Serie 2, 66, pp. 4-26.
- 2003 “Religión como chakana. El inclusivismo religioso de los Andes”. En *Chakana*, 1 (1), pp. 69-83.

FARFÁN LOBATÓN, Carlos

- 2002 “El simbolismo en torno al agua en la comunidad de Huaros Canta”. En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 31 (001), Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 115-142.

FRANCO, Jean

- 1997 “La globalización y la crisis de lo popular”. En *Nueva sociedad*, (149), Caracas, mayo-junio, pp. 62-74.

FLORES CAMARENA, Raúl

- 1973 “El carnaval en Marco”. En *Boletín del Taller de Folklore*, (6), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, pp. 17.

FLORES, Pilar

- 1986 “Ayacucho: pueblo de artesanos. Devoción, tradiciones y rica producción”. En *El Comercio*, Lima, 17 de agosto, pp. C-1.

FRANGER, Marjorie

1988 *Arpilleras: cuadros que hablan: vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima: Ediciones BETAPRINT S.R.L.

GARCÍA, Silvia et al.

2010 *Patrimonio Cultural Inmaterial latinoamericano II: Artesanías*. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), pp.129-187.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1999 *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

1990 *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

1981 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

GARCÍA MIRANDA, Juan José y Karlos TAKURI ARAGÓN

2006 *Las fiestas populares tradicionales del Perú*. Ecuador: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural – IPANC.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

1985 *Comentarios Reales* [1609 y 1617]. Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada. Tomo I. Lima: Banco de Crédito del Perú.

GIDDENS, Anthony

2000 *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S. A.

GISBERT, Teresa.

1999 “Los indígenas en el mundo virreinal”. En GISBERT, Teresa *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Universidad Nuestra Señora de la Paz, pp. 1-98.

1980 “Los mitos prehispánicos en el arte virreinal”. En GISBERT, Teresa *Iconografía y mitos indígena en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia S. A., pp. 15-73.

GJURINOVIC CANEVARO, Pedro

1989 “Filigrana peruana en Argentina”. En *Kantú, revista de arte*, (5), Lima, febrero, pp. 36-38.

GOLTE, Jürgen

2000 “Economía, ecología, redes. Campo y ciudad en los análisis antropológicos”. En DEGREGORI, Carlos Iván, Pablo SENDÓN y Pablo SANDOVAL (Editores) *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 204-234.

G.P.

1975 “El ritual de la ‘Safacasa’. Cruces en los techos”. En *La Imagen*, suplemento de *La Prensa*, Lima, 23 de noviembre.

GROMPONE, Romeo

1999 “¿Un lugar en el mundo? Paisajes y diferencias en la sociedad global”. En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (Editores) *Cultura y globalización*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, pp. 81-101.

GUTIÉRREZ, Julio G.

1941 “El pendón y el cartel”. En *Waman Puma*, V (2), Cusco, noviembre, pp. 12, 15 -16.

HANNERZ, Ulf

1996 “Lo local y lo global: Continuidad y cambio”. En HANNERZ, Ulf. *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 33-53.

HOCQUENGHEM, Anne-Marie y Susana MONZÓN

1995 *La cocina piurana. Ensayo de antropología de la alimentación*. Lima: IFEA-IEP.

HOPENHAYN, Martín

1999 “La aldea global entre la utopía transcultural y el ratio mercantil: paradojas de la globalización cultural”. En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (Editores) *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp.17-35.

HUBER, Ludwig

2002 *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudio de caso en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

IGLESIAS, Sonia

1983 *Los nombres del pan en la ciudad de México*. México: Museo Nacional de Culturas Populares.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

IRIARTE BRENNER, Francisco E.

1974 *Las cruces de Chincha*. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, Dirección Universitaria de Proyección Social, Cuadernos de Investigación del Folklore, Chincha.

JACQUES, André

1977 *Chili: un peuple brode sa vie et ses luttes*. París: CIMADE.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo

2006 “Mate peruano”. En CARPIO, Kelly y María Eugenia YLLIA (comp.) *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII*

- XX). Lima: Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp.157-166.

1998 *Vestidos populares peruanos*. Lima: Edición Santillana S. A.

1984 “El mate peruano”. En *Espacio*, (19), Lima, pp. 42-49.

1948 “Mate peruano”. En *Revista del Museo Nacional*, T. XVII, Lima, pp. 34-73.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo y Hermógenes COLÁN SECAS

1943 “Mates peruanos: Área Huaral-Chancay, departamento de Lima”. En *Revista del Museo Nacional*, T. XII, (1), Lima, pp. 29-35.

JIMENEZ BORJA, Arturo y Javier SILVA MEINEL

1997 *Perú: fiestas y costumbres*. Lima: Unión de cervecerías peruanas Backus y Johnston S. A.

KUNZLE, David

1982 “El mural chileno: arte de una revolución. La arpillera chilena: arte de protesta y resistencia”. En *Chile vive*. México: Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, pp. 81-90.

LATHRAP, Donald W.

1993 *Nuestro padre el caimán, nuestra madre la calabaza* (J. Miasta Gutiérrez comp. y trad.). Lima: Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Serie Lecturas “Emilio Choy” 7, pp. 1-91.

LAUER, Mirko.

1989 *La producción artesanal en América Latina*. Lima: Mosca Azul Editores.

1982 *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.

LECOQ, Patrice y Sergio FIDEL M.

2003 "Prendas simbólicas de camélidos y rito agro-pastorales en el sur de Bolivia". En *Textos antropológicos*, 14 (1), La Paz, pp. 7-54.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco

1852 "Historia General de las Indias" (1552). En DE VEDIA, Enrique (comp.) *Historiadores primitivos de las Indias*. Tomo I. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

LLORENS, José A.

1999 "El sitio de los indígenas en el siglo XXI: tensiones transculturales de la globalización". En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (Editores) *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 139-162.

MACERA DALL'ORSO, Pablo

1999 "Introducción". En BERROCAL, Carmelón, Pablo MACERA y Rosaura ANDAZÁBAL. *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra (textos en quechuaño)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Banco Central de Reserva del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) / Elf Hydrocarbures Pérou, pp. 11-17.

1982a "El mate de la conquista: ¿arte-protesta?". En *El Caballo Rojo* (suplemento dominical de *El Diario de Marka*), (98), Lima, pp. 10-11.

1982b "El hallazgo del arpa-mate". En *Debate*, (13), Lima, pp. 65-69.

1980 "El arte popular y la guerra con Chile". En *El Comercio*, suplemento dominical, Lima, 8 de junio, pp. 14-15.

1979 *Pintores Populares Andinos*. Lima: Fondo del libro del Banco de los Andes.

MACHUCA CASTILLO, Gabriela

2008 "Los últimos tesoros de Cahuachi". En *El Comercio*, Lima, 4 de setiembre.

MACIAS DANCE, Mitzi

1998 "El señor de la hojalata". En *Día Siete*, revista dominical de *Expreso*, Lima, 13 de diciembre, pp. 12-13.

MAGAÑA, Edmundo

2006 "Astronomía de algunas poblaciones quechua aymara del Loa Superior, Norte de Chile". En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 11 (2), Santiago de Chile, pp. 51-66.

MATOS MAR, José et. al.

1964 "El Valle de Yanamarca". En *Revista del Museo Nacional*, T. XXXIII, Lima, pp. 128-232.

MARTÍNEZ GRIMALDO, Fedora

2007 *Kaypin Cruz, la fiesta de las cruces*. (Catálogo de exposición). Lima: INC - MNCP - PETROPERÚ.

MARZAL, Manuel

1988 *La transformación religiosa peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MEJÍA CARRILLO, Yolanda

1993 "Panaderías coloniales del siglo XVIII". En *Sequitao*, año II, (4-5), Lima, pp. 66-72.

MENDIZABAL, Emilio

1957 "Una contribución al arte tradicional peruano". En *Folklore Americano*, (5), Lima, pp. 74-139.

MIRANDA R., Víctor A.

1997 "Tineo: el gran maestro de la artesanía". En *El Comercio*, Lima, 9 de febrero, pp. C-10.

MONGE ROMERO, Antonio

1974 “Los carnavales en Jauja”. En *Boletín del Taller de Folklore*, (11), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, pp. 19-23.

MONGE, Pedro S.

1993 *Cuentos populares de Jauja*. Huancayo: Municipalidad Provincial de Jauja - UNCP.

MORENA DE DAVILA, Eulalia

1991 “Cestería”. En *Artesanías de América*, (35), Cuenca, pp.35-46.

MORO, Marcial

1978 “Exposición vacía”. En *Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 26 de febrero, pp. 22.

MOROTE BEST, Efraín

1954-55 “La zafa-casa”. En *Tradición*, revista peruana de cultura, VII (16-18), Cusco, enero-junio, pp. 59-78

1953 “Cabezas voladoras”. En *Perú Indígena*, órgano del Instituto Indigenista Peruano, IV (9), Lima, abril, pp. 109-124.

MOSTAJO, Francisco

1952 “El Carisiri o Kari-kari aimara, el Ñacac o Ñacaco quechua y el Cate Cate y otros mitos y supersticiones Huancaneños”. En *Perú Indígena*, órgano del Instituto Indigenista Peruano, III (7-8), Lima, diciembre, pp. 170-183.

MUÑOZ PALOMINO, Leonor Miluska

2016 “El rito festivo: del qichwariy al llamatumachiy en la microrregión Occollo, Ayacucho”. En *Revista del Museo Nacional*, T. LI, Lima, pp. 69-101.

MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA

1993 *El tejido peruano a través de la colección del Museo*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

MUJICA BAYLY, Soledad

2007 “Shapish de Chupaca. Todo mayo fiesta de las cruces”. En *Gaceta Cultural del Perú*, (26), Lima, febrero – marzo, pp. 34 – 35.

NAVARRO DEL AGUILA, Víctor

1949 “Contribución al estudio de la picantería cuzqueña”. En *Boletín de la Sociedad Científica del Cuzco*, (1), Cusco, 23 de junio, pp. 24-39.

NOLTE, Josefa

2001 “Lo efímero y eterno del arte popular y las artesanías”. En MILLONES, Luis y José VILLA (Editores) Perú. *El legado de la historia*. Sevilla: PROMPERU - Universidad de Sevilla – Fundación El Monte.

1992a “Pintura Popular”. En ALLPA *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima: Ediciones ALLPA, pp. 209-219.

1992b “Arpilleras”. En ALLPA *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima: Ediciones ALLPA, pp. 231-237

1991 *Quellcay. Arte y vida de Sarhua. Comunidades campesinas andinas*. Lima: Terra Nouva.

OCHOA B., Roberto

2008 “Los colores de la cultura Nazca”. En *La República*, Lima, 5 de setiembre.

OLIVAS WESTON, Marcela

2003 *Arte popular de Cajamarca*. Lima: Antares, artes y letras.

OLIVAS WESTON, Rosario

- 1999 *La cocina cotidiana y festiva de los limeños en el siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- 1996 *La cocina en el virreinato del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.

ORTIZ R., Alejandro

- 1999 "El individuo andino, autóctono y cosmopolita". En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (Editores) *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 129-138.

OTÁROLA, Carlos

- 1975 "Los mates burilados". En *Proceso*, (3), Huancayo, Universidad Nacional del Centro, pp. 7-9.

PAREDES, Rolando

- 1989 "Cerámica vidriada de Pucará". En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Ed. Los Pinos, pp. 179-180.

QUIJADA JARA, Sergio

- 1991 "Del folklore de la sierra central. Sus panes típicos" [1945]. En QUIJADA, Eloisa (Editora) *Homenaje a Sergio Quijada*. Lima: Ediciones del Centro Cultural Sergio Quijada Jara, pp. 6-8.
- 1985 *Estampas Huancavelicanas*. 2a. ed. Lima: Dugrafis S.R. L.
- 1974 *Taita Shanti*. Huancayo: Editorial "Sebastián Lorente", G.U.E. "Santa Isabel".
- 1957 *Canciones del ganado y pastores*. Lima: P.L. Villanueva, S. A.

QUIRÓZ, Francisco

- 1995 *Gremios, razas y libertad de industria. Lima colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PAREDES, Tito

- 2000 "Espiritualidad andina. Encuentro y desencuentros con la fe cristiana". En PAREDES, Tito *El evangelio: un tesoro en vasijas de barro. Perspectivas antropológicas y misionológicas de la relación entre el evangelio y la cultura*. Buenos Aires: Kairos ediciones, pp. 145-168.

PINO, Ponciano del y Kimberly THEIDON

- 1999 "Así es como vive gente': procesos deslocalizados y culturas emergentes". En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (Editores) *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 183-202.

RAMÍREZ LEÓN, Luis y Milagros SALDARRIAGA FEIJÓO

- 2008 *Obras maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. Lima: Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana.

RAPHAEL, Toby y Roberto VILLEGAS

- 1985 "El mate burilado". En *Boletín de Lima*, (37), Lima, pp. 53-65.

RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER

- 1989 *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos.

RAVINES, Rogger

- 1991 "Mates ornamentados del Perú: Una tradición prehispánica". En *Boletín de Lima*, (78), Lima, pp. 17-22.
- 1989a "Proceso alfarero en Mollepampa Cajamarca, 1976. I. Paletaado". En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional*

- del Perú. Lima: Editorial Los Pinos, pp.95-98.
- 1989b “Proceso alfarero en Mollepampa Cajamarca, 1985. II. Moldeado”. En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos, pp. 99-104.
- 1973 “El tradicional ‘Bautizo de los bollos’ en Cajamarca”. En *Boletín del Taller de Folklore*, (10), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, diciembre, pp. 5-9.
- RIVERA CERECEDA, Julia Herminia**
- 1953 “Las cabezas que vuelan”. En *Archivos de Folklore*, (1), Cusco, pp. 94-105.
- RÍOS ACUÑA, Sirley**
- 2015a “La celebración de la navidad y su representación en el arte”. En *Incontrastable*, (17), Huancayo, diciembre, pp. 26-29.
- 2015b “Instrumentos de viento y percusión en la música tradicional del Perú”. En *Incontrastable*, (13), Huancayo, junio, pp. 29-31.
- 2010a “El arte del mate decorado: trayectoria histórica y continuidad cultural”. En GARCÍA, Silvia et. al. *Patrimonio Cultural Inmaterial latinoamericano II: Artesanías*. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), pp.129-187.
- 2010b “La cerámica tradicional peruana”. En *Artesanías de América*, (70), Cuenca, pp. 26-51.
- 2009a “La panadería tradicional del Perú y sus expresiones plásticas”. En *Artesanías de América*, (69), Cuenca, pp. 125-148.
- 2009b “Tiempos de carnaval y vestidos de fiesta en los valles del Mantaro y Yanamarca”. En *Artesanías de América*, (68), Cuenca, pp. 90-119.
- 2008a “Los elementos andinos y católicos en el contexto de las fiestas religiosas Populares”. En *Artesanías de América*, (67), Cuenca, pp. 179-210.
- 2008b “Un acercamiento al mundo del human tac tac en los Andes”. En *Artesanías de América*, (66), Cuenca, pp. 103-124.
- 2007 “Vestimenta e identidad en el valle del Mantaro: la *kutuncha*.” En *Artesanías de América*, (63- 64), Cuenca, pp. 213-240.
- 2006 “Apuntes para la historia de la pintura popular en el Perú”. En *Artesanías de América*, (61), Cuenca, pp. 43-74.
- 2005a “El arte del tejido en fibra vegetal: la cestería de Santa Rosa de Chontay”. En *Artesanías de América*, (59-60), Cuenca, 2005, pp. 151-172.
- 2005b “La globalización y la localización: Dos fenómenos complementarios entre los artesanos y artesanías del Perú”. En *Ñawinpuquio*, (5), Lima, pp. 4-15.
- 2004 “Una aproximación al estudio de la arpillería peruana”. En *Artesanías de América*, (57), Cuenca, pp. 93-120.
- 2003 *Tiempos de carnaval y vestidos de fiesta en los Valles del Mantaro y Yanamarca. Colección Moisés Balbín Ordaya y Teodora Santana Guerra*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- 2000a “Los carnavales peruanos”. En *Ñawinpuquio*, año III, (3), Lima, diciembre, pp. 15 –18.
- 2000b *Arpilleras de Pamplona*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- 2000c “El arte de la hojalata”. En *Boletín del Museo Nacional de la Cultura Peruana*, (9), Lima, enero, s/p.
- 1999 “Las cruces de don Florentino”. En *La Familia Jiménez. Renovación y continuidad en el retablo Ayacuchano*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RIOS ACUÑA, Sirley y Moisés BALBÍN ORDAYA

2000 *Indumentaria tradicional del Valle del Mantaro*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

RÍOS ACUÑA, Sirley y Álvaro RUÍZ

2000 *Implementos de una panadería tradicional*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana – Seminario de Historia Rural Andina.

RODRÍGUEZ ESPINOZA, Fiorela

2012 “Bordando los nuevos tiempos del huaino”. En *Arariwa*, (11), Lima, pp. 16-21.

ROEL, Pedro

2009 *Charamuray y su cerámica*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

ROMERO, Raúl R.

1999 “De-esencializando al mestizo andino”. En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (Editores) *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 163-182.

ROSALES VARGAS, José

2008 “El ruego final de una civilización”. En *El Comercio*, Lima, 20 de setiembre, pp. A16.

ROVIRA LLORENS, Salvador

1987 “Tradición indígena en la platería colonial peruana”. En *Cuadernos de arte colonial*, (3), Madrid, pp. 39-50.

RUMICHE AYALA, Antonio

1987 *Potales sechuranos. Mates, lapas, calabazos, potos y calabazas usados por el poblador indígena de Sechura*. Piura: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.

SABOGAL, José

1975 *Del arte en el Perú y otros ensayos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

1945 *Mates burilados. Arte vernacular peruano*. Buenos Aires: Editorial Nova.

SABOGAL WIESSE, José R.

1978 “Fortunato Antonio Prada Cuadros: hojalatero huamanguino”. En *Expreso*, Lima, 29 de agosto.

SANDOVAL, Pablo

2000 “Los rostros cambiantes de la ciudad: cultura urbana y antropología en el Perú”. En DEGREGORI, Carlos Iván, Pablo SENDÓN y Pablo SANDOVAL (Editores) *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

SALAS, María Angélica

1987 *Mates de Cochabamba: Productores artesanales en la sierra central*. Lima: Mosca Azul Editores.

SARA-LAFOSSE, Violeta

1983 *Campesinas y costureras: dos formas de explotación del trabajo de la mujer*. Lima: PUCP.

SCHAW, Federico

1943 “La fiesta de las cruces y su relación con antiguos ritos agrícolas”. En *Historia*, I (4), setiembre-octubre, pp. 363-385.

SNODDY CUELLAR, Elizabeth

1993 “La cestería en México”. En *Artesanías de América*, (41-42), Cuenca, noviembre, pp.252-267.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

- 1999 "Corteza y miga. Los panes del Perú". En *Perú El Dorado*, (15), Lima, pp. 14-21.

SOTO, Esperanza y Jaime MIASTA

- 1987 *La cestería urbano marginal de Lima: Cieneguilla*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina - UNMSM.

SPAHNI, Jean-Christian

- 1966 *La cerámica popular en el Perú*. Lima: Cía. Peruano Suiza S. A.
1969 *Mates decorados del Perú*. Lima: Cía. Peruano Suiza S. A.

STASTNY, Francisco

- 1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones Edubanco.
1967 *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Editorial Universo.

STASTNY, Francisco y Sara ACEVEDO

- 1986 *Vidriados y mayólicas del Perú*. Lima: Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TAULLARD, A.

- 1941 *Platería sudamericana*. Buenos Aires: Editores Peuser Ltda.

TERRAZOS, Máximo

- 1974 "Un manifiesto de carnaval en Jauja". En *Boletín del Taller de Folklore*, (11), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal.

TORO MONTALVO, César

- 2003 *Mitos y leyendas del Perú*. Lima: A.F.A. Editores Importadores S. A.

TOMLINSON, John

- 2001 *Globalización y cultura*. México: Oxford University Press México S.A.

TSCHOPIK, Jr, Harry

- 1989 "Una tradición andina de cerámica en su perspectiva histórica". En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos, pp. 161-174.

UGARTE-QUIROZ, Consuelo

- 1996 *Estudio de mercado de la artesanía en fibra vegetal, cuero y madera*. Piura: Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP.

URBANO, Jesús y Pablo MACERA

- 1992 *Santero y Caminante*. Lima: Apoyo.

VAN DEN BERG, Hans

- 1991 "La celebración de los Difuntos entre los campesinos aymaras del Altiplano". En *Yachay*, año 8, (14), Cochabamba, Universidad Católica Boliviana-Cochabamba, Facultad de Filosofía y ciencias religiosas, pp. 13-66.

VEGA, Juan José

- 1982 *Ropa y atavíos de la mujer incaica en 1532*. (V Congreso Nacional de Folklore, Puno 1982). Lima: Ediciones Universidad Nacional de Educación - La Cantuta.

VILLEGAS ROBLES, Roberto

- 2001 *Artesanías peruanas*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega - CIAP.
1997 "Constelación de la Cruz del Sur". En *Imaginario del Arte*, (12), Lima, pp. 50-51.

- 1992 “La cerámica de Quinua”. En ALLPA *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima: Editorial Allpa, pp. 80-93.
- 1989 “Apreciación general de la cerámica peruana”. En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos, pp. 41-44.
- 1984 “La procesión del Corpus Christi en Cusco: Julio Villalobos y su arte popular”. En *Boletín de Lima*, (34), Lima, julio, pp. 33-36.
- 1974 “Alejandro Villalobos, el pendonero cusqueño”. En *La Prensa*, suplemento cultural, Lima, 22 de diciembre, pp. 31-32.

VILLEGAS TORRES, Fernando

- 2005 *Visión de País, el mestizaje en el arte. José Sabogal y el Instituto de Arte Peruano (1931 - 1956)*. (Catálogo de exposición). Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

VILLIGER, Fernando

- 1989 “Cerámicos de Santiago de Pupuja”. En RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos, pp. 175-178.

VIVANCO G., Alejandro

- 1988 *Cien temas del folklore peruano*. Lima: Librería “BENDEZU” E.I.R. Ltda. y “Lima” S. A.

YLLIA MIRANDA, María Eugenia

- 2006 “El mate mestizo de José Sabogal”. En CARPIO, Kelly y María Eugenia YLLIA (comp.) *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII – XX)*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 45-55.

ZÁRATE CUADRADO, Juan y Sirley RÍOS ACUÑA

- 2001a *Breve historia gráfica de la plástica Andina. Dibujos I*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- 2001b “Platería”. En ZÁRATE CUADRADO, Juan y Sirley RÍOS ACUÑA. *Breve historia gráfica de la plástica andina. Dibujos I*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 159-301.

TESIS

PALOMINO MENESES, Teodomiro

- 2010 *La reproducción y transformación social en una migración altoandina (sallqa) del norte de Ayacucho, Perú*. (Tesis doctoral inédito). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

VALENCIA ESPINOZA, Abraham

- 1970 *Cultura y platería en San Pablo*. (Tesis doctoral inédito). Cusco: Universidad San Antonio Abad.

WEBGRAFÍA

ANÓNIMO

- 2003-2009 *Humanos de la antigüedad llevaron calabazas de Asia a América*. Recuperado de www.solociencia.com/arqueologia/06021315.htm

CARRANZA ROMERO, Francisco.

- 2005 “El mundo de los muertos en la concepción quechua”. En *Ciberayllu*. Recuperado de www.andes.missouri.edu/andes/especiales/FCR_Muertos.html

CELESTINO, Olinda

- 1998 “Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. Evangelizaciones”. En: *Gazeta de antropología*, (14). Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G14_05Olinda_Celestino.html
- 1997 “Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. Ciclos míticos y rituales”. En *Gazeta de antropología*, (13). Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G13_06Olinda_Celestino.html

GÓMEZ SON, Jaime Eduardo

- 1998 “Guatemala: Los desafíos de la Paz. Nosotros los Mayas en la era de la globalización”. En *Exilios*, (1). Recuperado de www.luisllera.com/exilios/exilios_numero1_nosotroslosmayas.htm

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

- 2015 “Mantos funerarios de Paracas: ofrendas para la vida”. En *Museo Chileno de Arte Precolombino*. Recuperado de <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/>

PERÚ ECOLÓGICO

- 2009 “Cronología de los cultivos y sus centros de origen en el Perú”. En *Perú Ecológico*. Recuperado de http://www.peruecologico.com.pe/cultivosincas_crono.htm

QUINTANILLA CORO, Víctor Hugo

- 2005 “Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura”. En *Estudios Hispánicos en Red*. Recuperado de <http://artsandscience1.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/quintanilla.htm>

RÍOS ACUÑA, Sirley

- 2008 “Apuntes sobre la exposición fotográfica: Sergio Quijada Jara, memoria de una pasión”. En *Blog Espaciomuseal*. Recuperado de <http://espaciomuseal.blogspot.com/search/label/2.%20A%20Muestra%20temporal>

RODRÍGUEZ, Fabián

- s.f. *Cría rentable de camélidos sudamericanos*. Recuperado de https://issuu.com/fbmel/docs/cr_a_de_camelidos_fabian_rodriguez

VARIOS

- 2002 “Asustadores indígenas”. En *Cocoweb*. Recuperado de <http://encina.pntic.mec.es/~agonza59/indigenas.htm>

MATERIAL INÉDITO**ANÓNIMO**

- s.f. *Huancayo y su arte de bordar*. (Texto mecanografiado inédito). Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú.

COOPERATIVA ARTESANAL “LOS PILARES”

- 1993 *Cooperativa Artesanal “Los Pilares”* – Perú. (Texto mecanografiado inédito). Lima: Cooperativa Artesanal “Los Pilares” – Perú.

FUENZALIDA, Fernando

- 2001 *Antropologías comparadas*. (Grabación de clase inédito). Lima: Curso de Maestría en Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

URBANO, Henrique

- 1998 *Historia de las religiones andinas*. (Separata de clase inédito). Lima: Curso Cultura y Sociedad en los Andes de la Escuela Andina de Postgrado del Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”: serie 100.

VILLALVA TORRE, Mario

- 2004 *Human tac tac (cabeza de mujer y su sonido onomatopéyico)*. (Relato manuscrito inédito). Lima.

ENTREVISTA**BALBÍN ORDAYA, Moisés**

- 2006 Entrevista realizada el 29 de abril en la ciudad de Lima. Entrevistadora: Sirley Ríos Acuña.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA
CORREO E.: tareagrafica@tareagrafica.com
PÁGINA WEB: www.tareagrafica.com
TELÉF. 332-3229 / 424-8104 / 424-3411
NOVIEMBRE 2019 LIMA - PERÚ





ISBN: 978-612-45764-7-8



Calle Uno Oeste No. 050 Urb. Corpac - San Isidro - Lima
Perú - Central Telefónica: 513-6100
www.mincetur.gob.pe