



OBRAS • MAESTRAS

en las colecciones del
Museo Nacional de la Cultura Peruana





OBRAS
 **MAESTRAS**
en las colecciones del
Museo Nacional de la Cultura Peruana



**Instituto
Nacional
de Cultura**

Obras maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Instituto Nacional de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465
San Borja, Lima, Perú
Teléfono: 4769933
www.inc.gob.pe

Primera edición, Lima, 2008

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2008-16492

ISBN: 972-9972-613-73-9

Investigación y textos: Luis Ramírez, Milagros Saldarriaga
Asistentes de investigación: Sirley Ríos, Estela Miranda

Desarrollo gráfico: Solar (Diseño y diagramación: María Teresa Cánepa
Fotografía: Jaime Gianella)

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación sin la autorización por escrito de los editores.



OBRAS
 **MAESTRAS**
en las colecciones del
Museo Nacional de la Cultura Peruana



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
EL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA, SU HISTORIA Y SUS COLECCIONES	10

CERÁMICA

LIMITATA	14
TORITO DE PUCARÁ	16
IGLESIA DE TECHO	18
LA PIEDAD	20
BAILARINA DE CATACAOS	22
PAREJA HUMANA SHIPIBO	24

ARTE TEXTIL

PONCHO JESUÍTICO	28
PAÑÓN DE CAJAMARCA	30
ALFORJA DE MONSEFÚ	32
TIPITÍ O PRENSADOR DE YUCA	34

IMAGINERÍA

CAJÓN SAN MARCOS CON LOS SANTOS PROTECTORES DEL GANADO	38
LA ÚLTIMA CENA	42
CRUZ DE PASIÓN	46
DANZANTE QHAPAQ Q'OLLA	48
PAREJA DE DANZANTES DE HUAYLARSH AGRARIO	50
BAÚL-RETABLO CON ESCENA DE NAVIDAD	52

TALLA

VIRGEN DEL ROSARIO	58
ALEGORÍA DE AMÉRICA	60
ILLA CHACRA	62

MATE

MATE COFRE	66
MATE YAWAR FIESTA	68
MATE PURU	70

PELETERÍA

PETACA PERUANA	74
----------------------	----

PINTURA

KERO DE LA INDEPENDENCIA	76
--------------------------------	----

MUÑEQUERÍA

MUQLI, GUARDIÁN DE LAS MINAS	78
------------------------------------	----

PLATERÍA

CONJUNTO DE TRES TUPUS Y PRENDEDOR	80
--	----

ARTE PLUMARIO

CORONA CEREMONIAL	82
-------------------------	----



INTRODUCCIÓN

Este libro reúne una selección de obras maestras del arte popular tradicional según la diversidad de sus géneros y regiones de procedencia. Por su abundancia, predominan la imagería religiosa y costumbrista, el arte textil, la cerámica y la talla. Algunas de las obras se remontan a los inicios del arte popular, son los casos del kero, el mate ayacuchano, la talla en piedra de Huamanga, el poncho cusqueño y la petaca de cuero sin curtir; otras son expresiones de la religiosidad sincrética campesina materializadas en el cajón San Marcos, el torito de Pucará, la cruz de Pasión, o la *illa* procreadora. Unas están ligadas al pasado amazónico, como el utilitario *tipití* o prensador de yuca, el tocado de plumas o los cántaros antropomorfos rituales; también están presentes aquellas que responden a un nuevo gusto, propio del mundo ciudadano contemporáneo, como la cerámica de los Tineo, la imagería de los Mendivil o la muñequería cusqueña.

Apreciar y reunir esta diversidad plástica etnográfica no fue fácil, requirió de hombres y mujeres sensibles al devenir

social, histórico y cultural. Los estudios y propuestas que han nacido de esta colección requirieron del esfuerzo intelectual basado en la sensibilidad estética y la percepción perspicaz, además de una voluntad férrea y pragmática en la gestión cultural que permitiera vencer las trabas forjadas por rancios prejuicios estéticos y raciales en la sociedad.

Los intelectuales que fundaron el Museo Nacional de la Cultura Peruana fueron los primeros en develar la importancia artística y técnica de las expresiones populares tradicionales peruanas; fueron también pioneros en plantear el lugar fundamental que ocupa esta vertiente artística en la unidad cultural del Perú. Siguiendo planteamientos teóricos, estéticos e incluso políticos de corte moderno, iniciaron la búsqueda, acopio y estudio de las expresiones plásticas ligadas a la sensibilidad estética

indígena y mestiza procedente de las clases sociales populares y de los grupos étnicos que devienen de un largo proceso histórico. Este derrotero les permitió encontrar un mundo de artistas hábiles y talentosos pero anónimos, que actuaban conforme a sus propias tradiciones regionales, elaborando obras artísticas en plena armonía con la sociedad que las usufructuaba.

En el museo se hizo posible la unión de concepciones y voluntades para el conocimiento y difusión del arte popular tradicional. De un lado, etnólogos, lingüistas e historiadores se dedicaron a dar cuenta de la cultura nacional a partir de su diversidad. Desde otra perspectiva, los artistas contribuyeron al descubrimiento estético de las expresiones plásticas, formando colecciones, investigándolas y realizando exposiciones novedosas. Fue este equipo el que logró brindar una primigenia visión de estas artes en contextos socio-culturales aún no intervenidos por la modernidad. Simultáneamente motivaron a muchos artistas populares, quienes, impulsados por el reconocimiento y el contacto con nuevos públicos, potenciaron sus propuestas creativas. Así, el Museo

Nacional de la Cultura Peruana se convirtió en el centro de irradiación del conocimiento del arte y la cultura tradicional popular hasta entonces soslayada, o acaso olvidada.

Con esta publicación, el Instituto Nacional de Cultura rinde un merecido homenaje y expresa su más profundo reconocimiento a Luis E. Valcárcel, José Sabogal y sus colaboradores, pioneros en el estudio del arte y la cultura tradicional popular y reveladores de la auténtica vena creativa de los pueblos del Perú.

Cecilia Bákula Budge
Directora Nacional
Instituto Nacional de Cultura


EL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA, SU HISTORIA Y SUS COLECCIONES

El sentido de un museo que alberga la más importante colección pública de objetos artesanales y etnográficos procedentes de la época colonial, los primeros años de la República y los tiempos contemporáneos, nos obliga a introducirnos en la búsqueda que realizaron algunos de los más significativos intelectuales de la primera mitad del siglo xx. Ellos fueron guiados por el sueño de definir la cultura peruana, estudiarla y valorarla en toda su amplitud. Es su afán disciplinado y creativo el que nos permitió, hace varias décadas, iniciar el contacto formal y respetuoso con el talento creador de los artistas populares tradicionales.

El edificio que hoy ocupa el museo fue originalmente parte de un proyecto emprendido por Víctor Larco Herrera, quien a finales de la década de 1910 encargó su diseño al arquitecto Ricardo de Jaxa Malachowski. Se trataba del primer edificio creado expresamente para custodiar y exponer piezas de arte. Su diseño arquitectónico se inspiró en motivos de la cultura Tiahuanaco: el monolito Bennet y el relieve del Dios de las Varas de la Puerta del Sol. Luego de la desaparición de la casa con motivos Chavín ubicada en la antigua avenida El Sol, hoy avenida Garcilaso de la Vega, el museo se convirtió en el único edificio representativo de la arquitectura historicista

inspirada en el mundo prehispánico que se conserva en Lima.

En 1924 Víctor Larco Herrera vende el edificio y su colección al Estado peruano. Nace el Museo Nacional de Arqueología bajo la dirección de Julio César Tello. En 1946, el etno-historiador Luis E. Valcárcel funda el Museo Nacional de la Cultura Peruana con el propósito de sentar las bases para los estudios antropológicos y etnológicos que empezaban a desarrollarse en el Perú. La investigación promovida en el museo tenía el objetivo de mostrar la continuidad del proceso cultural peruano desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días. La manifestación de este complejo devenir se encontraba principalmente en las expresiones de la cultura popular tradicional. Así, cada pieza incorporada a la colección del museo daba cuenta de este proceso.



El museo fue regido por dos grandes pilares: el Instituto de Estudios Etnológicos (IEE), dirigido por el arqueólogo Jorge C. Muelle, y el Instituto de Arte Peruano (IAP), entidad fundada y dirigida por el pintor José Sabogal. Posteriormente se uniría José María Arguedas, intelectual profundamente comprometido con la realidad indígena. Las dos vertientes, etnográfica y artística, se desarrollaron en las investigaciones emprendidas por sus dos institutos, posteriormente publicadas en la *Revista del Museo Nacional*.

Las primeras piezas de la colección del museo fueron recogidas en 1946 por los miembros del IAP: Camilo Blas, Julia Codesido, Enrique Camino Brent, Teresa Carvallo y Alicia Bustamante. Ellos, junto al maestro José Sabogal, investigaron la estética del arte popular tradicional y la insertaron en el universo intelectual de la capital. Acaso uno de los logros más significativos de su trabajo haya sido la difusión de la creación artística del poblador andino aún libre de los efectos de la modernidad que pronto se harían sentir. Años después, el repertorio de obras de arte se ve incrementado por la donación la colección de Raúl

de los Ríos, formada entre los años 1955 y 1956, que consta de piezas de las etnias amazónicas. Se integran al gran corpus albergado en el museo dos importantes acervos surgidos de los proyectos intelectuales de los institutos: el Archivo Fotográfico de Abraham Guillén, compuesto por negativos y fotografías, y las acuarelas de arte tradicional peruano realizadas por los miembros del IAP.

La colección de arte popular tradicional peruano del museo refleja la diversidad cultural del Perú. La trayectoria histórica, cultural y artística nacional es narrada a través de la imaginería del Cusco, los retablos y cruces de Ayacucho, la talla en piedra de Huamanga y las máscaras, keros, mates burilados, platería cerámica y arte textil de las distintas regiones del país. Todas estas piezas son testimonio y expresión sensible de la experiencia de los peruanos.

**OBRAS
MAESTRAS**







• CERÁMICA •

LIMITATA

TORITO DE PUCARÁ

LA PIEDAD

IGLESIA DE TECHO

BAILARINA DE CATACAOS

PARÇA HUMANA SHIPIBO

LIMITATA



La cerámica conocida como Pucará es originalmente producida en las comunidades de Santiago de Pupuja y Checca Pupuja. Sus cualidades son el resultado artístico de un largo proceso de mestizaje cultural. Técnicas, formas y estilos de la cerámica española se introdujeron con la conquista, se afianzaron durante la colonia, y fueron adoptando paulatinamente nuevas formas y usos que respondían a una cultura mestiza cuyos componentes quechua y aymara se fusionaron con lo español.

Desde fines del siglo XVIII e inicios del XIX se consolida en el altiplano una variedad de formas que satisfacen necesidades domésticas y rituales tanto de las comunidades campesinas como de mestizos y criollos de las ciudades: los platos o *chuas*, las *apajatas* u ollas matrimoniales, juguetes, jarras, iglesias de techo y los toritos o *pacchas* para las ofrendas de la ceremonia de marcación del ganado.

Las *limitatas* suelen ser muy decoradas. Sirven para contener licores fuertes

Las *limitatas* sirven para contener licores fuertes como el aguardiente de uva o el de caña de azúcar.

CERÁMICA



como el aguardiente de uva o el de caña de azúcar. La peculiaridad de este tipo de jarra está en el detalle de la figura del hombrecillo bebiendo ubicado en la parte superior. Se apoya en el asa como espaldar. Viste casaca adornada con rosetones en los hombros, sobre el pecho cuelga una chalina y lleva sobre la cabeza un *chullo* y una montera o sombrero plano que sirve de tapa pues por allí se introduce el licor al recipiente. El bebedor reproduce el gesto de servir el aguardiente, con la mano derecha sostiene una jarra y una copa con la izquierda. La decoración se dispone alrededor de él de manera simétrica: dos cabras, dos pájaros, una orla o cinta quebrada que bordea el conjunto y debajo una secuencia de seis flores circulares; bajo ellas otra orla pintada en marrón. El conjunto de detalles responde a las características generales del arte popular: peculiaridad de formas expresivas que conservan distancia de los cánones académicos europeos.

El origen de estas jarras se relaciona con la llegada de los españoles y la introducción del vino, el aguardiente de uva (pisco) y el de caña de azúcar (cañazo o ron). Esas bebidas debían ser contenidas en botellas o vasijas más pequeñas que las *chombas* o *urpus* que usaban los nativos; para tomarlas también se requería de copas de menor tamaño que los *keros* utilizados para la chicha. Las nuevas costumbres del beber deben haberse regulado a fines de la colonia y durante las primeras

décadas de la República. Hasta hoy llegan las *limitatas* encarnando la fusión de la botella, la jarra y el *urpu*.

La función de este recipiente no se limita a la contención de licores; la *limitata* es también una *paccha* u objeto ritual ligado al culto al agua y a la tierra. Su forma intrincada especialmente diseñada para propiciar la fluidez del líquido así lo revela. El licor ingresa por un orificio insospechado –la cabeza de bebedor– y sale por el pico formado por una jarra minúscula. A ello se suma la decoración de flores y rosetones, cuyas formas evocan al sol. Estos últimos, ubicados en los hombros del personaje, sugieren los medallones en forma de pumas que utilizaban los descendientes de los incas durante el Virreinato. Las flores y animales son elementos de evocación de la *pachamama*. El propio bebedor se asemeja a los personajes que a modo de atlantes figuran en muchas jarras comunes, estos a su vez se remontan a las mascarillas que aparecen en las vasijas prehispánicas, cabezas en miniatura asociadas a los ancestros o *mallquis* propiciadores que habitan dentro de la tierra.

La profusión de elementos de la *limitata* evidencia disyunción y sincretismo cultural; se utilizan formas occidentales para representar contenidos indígenas ancestrales. En el proceso, los elementos de ambas vertientes adquieren nuevos significados.

FICHA

ANÓNIMO
PUNO, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
CERÁMICA MODELADA Y VIDRIADA
39,5 X 21,5 CM

TORITO DE PUCARÁ



El Torito de Pucará es la representación más difundida de la cerámica vidriada que se produce en Puno. A mediados del siglo xx esta variedad solamente se fabricaba en Antasana, Antaña, Checca Pupuja, Llallahua y Kojgra, comunidades del distrito de Santiago de Pupuja, provincia de Azángaro. Debido a la estación de ferrocarril que allí se ubica, Pucará, vecino pueblo de la provincia de Lampa, se convirtió en el centro comercial que atendió la demanda turística.

La cerámica vidriada puneña es una supervivencia de la colonia que fusiona características de la cerámica prehispánica originaria de la zona con técnicas traídas por los españoles. Una vez modelado, pulido y seco, el objeto es cubierto con engobe y sometido a cocción. La siguiente etapa es el vidriado, realizado con almartaga o escoria de las fundiciones, en la que se combinan partículas de plata, plomo, manganeso y otros minerales. Para fijar el color y el vidriado, la pieza retorna al horno bajo temperaturas que alcanzan los 1000 C°; se utiliza la *taquia* o excremento de llama como combustible.

El origen del torito de Pucará responde a un largo proceso cultural sincrético del mundo andino.

CERÁMICA



Hay en esta producción una concepción propia de una cultura mestiza y tradicional. Los objetos satisfacen necesidades domésticas y simultáneamente son íconos representativos de una cosmovisión particular. Así, el torito es un recipiente de uso ritual cuyo origen responde al largo proceso cultural sincrético del mundo andino. Traído por los conquistadores españoles, el toro reemplaza paulatinamente a la llama y la alpaca en la producción ganadera y adquiere protagonismo en la agricultura. Debido a ello su representación se superpone a la imagen de los camélidos. Posteriormente sustituye al puma y al mítico *Amaru*, ambos asociados con el culto al agua. Por eso en la mitología andina contemporánea, el toro aparece como el habitante encantador, misterioso y hermoso de las lagunas. Empleado como vasija o *paccha*, el torito cerámico sobresale por su síntesis volumétrica, rigurosa y sencilla, que expresa la fortaleza e imponente belleza del animal. La cabeza posee rosetones y relieves en forma de cintas. El lomo, con forma de asa, lleva un enjalme pintado y rosetones simétricos.

El torito cerámico es el retrato del mejor ejemplar que una comunidad dispone para la ceremonia de la marcación del ganado. La celebración consiste en echar al animal sobre las mantas que forman la mesa de marcación, se le atan las patas, se cortan los bordes de sus orejas y la sangre emanada se mezcla

con licor o chicha que beberán los participantes del acto ceremonial. Luego se realiza la marcación, el arete de lana de alpaca es colocado a la altura de las cejas y se efectúan cortes horizontales en el pecho y el hocico. Trozos de piel penden como ojales, llamados *huallcos*. Se complementa el adorno del animal con diseños de pigmento ocre en forma de volutas, rayas y aparejos. Antes de ser liberado, se le rocía aguardiente en el hocico y bajo la cola se frota ají. El toro parte brincando, relamiéndose desesperadamente el hocico y moviendo la cola con violencia, mientras los concurrentes le arrojan flores, frutas y hojas de coca. Este festejo cumple una función ritual ancestral. El Torito de Pucará destaca por su rol de ofrenda, es recipiente de chicha, coca o sangre que se ofrenda a la Pachamama y a los *apus* pidiendo la procreación y buena salud del ganado, la germinación de las plantas y la abundancia de las cosechas.



FICHA

ANÓNIMO
SANTIAGO DE PUPUJA, PUNO, DÉCADA DE
1940. CERÁMICA MODELADA, INCISA Y
VIDRIADA CON APLICACIONES
37 X 37 X 14,1 CM

IGLESIA DE TECHO



El pueblo de Quinua, situado al borde de la pampa del mismo nombre, es un centro cerámico tradicional de producción abundante y variada. Los artesanos del lugar usan una arcilla que al quemarse toma un tono bermejo y una consistencia sólida. Con el mismo material decoran sus piezas con motivos florales y gavillas de trigo a base de engobes de arcilla blanca, rojiza y pardo oscuro.

Tradicionalmente se confeccionan cuatro tipos de obras: utilitarias, decorativas, ceremoniales e instrumentos musicales, como la *Waqra corneta*. Agrupados en el primer tipo se encuentran cántaros, tazas, jarras, teteras, platos y paneras. Al segundo grupo pertenecen representaciones de casas, calles, escenas campesinas, aviones, animales, floreros, candelabros, candeleros, *chunchos*, músicos o cachimbos. Son piezas ceremoniales las iglesias y *pacchas* o vasijas representando animales que son usadas en la celebración del *zafacasa* y el *señalacuy*.

Una de las piezas tradicionales de mayor difusión es la iglesia de techo.

Las iglesias simbolizan a la iglesia cristiana católica y son una secuela de la práctica evangelizadora virreinal.

CERÁMICA



Cuenta con un frontispicio flanqueado por dos torres similares y la nave coronada con una cúpula. Las torres son de tres cuerpos, provistas de pares de relojes y campanas cubiertas con cupulines en forma de capullo. El primer cuerpo del frontispicio presenta dos vanos en forma de arcos, sobre ellos una cornisa sostenida por un cordero, encima de la cual se levanta el segundo cuerpo en el que destaca una hornacina central con una cruz. Finalmente, el remate con pináculos piramidales, óculos y una cruz. La iglesia está engobada en color crema con toques de ribetes marrones o rojizos.

Cuando en Quinua se termina de construir una casa se celebra el *zafacasa* o *wasichay*, fiesta de bendición de la vivienda con el fin ritual de protegerla de los maleficios. Durante la celebración las iglesias de cerámica se colocan sobre la cumbrera de los techos. Los tamaños y elementos arquitectónicos de las iglesias varían, también las escenas de representación de matrimonios, bautizos y otras fiestas. Generalmente van acompañadas por dos recipientes, usualmente en forma de toros y ovejas si es que el dueño de la casa es ganadero, una vasija con decoraciones fitomorfas si quien habita es agricultor u ocasionalmente representaciones de músicos, si el morador es instrumentista. Predominan los cántaros-toros, que son considerados *illas* u objetos sagrados.

Colocar iglesias sobre el techo es ahora una costumbre ayacuchana; en Puno, Cusco o Cajamarca, apenas quedan algunas evidencias de su uso. No obstante, es frecuente en todos estos lugares colocar una cruz de metal como símbolo protector cuando se inaugura una casa. Sin duda, las iglesias poseen el mismo significado que la cruz, simbolizan a la iglesia cristiana católica y son una secuela de la práctica evangelizadora virreinal. Mucho más trabajadas y voluminosas, las iglesias de techo se yerguen como *huacas* ancestrales, plenas de contenidos arraigados en tiempos prehispánicos, ligados a la forma vertical de la *chakana* que comunica el *hanan pacha* con el *kay pacha*, el cielo con la tierra. Con cruces, *pacchas* e iglesias se solicita la protección de los malos espíritus, así como de fenómenos naturales como el rayo y de las enfermedades; simultáneamente se pide el beneficio de la tierra y el agua y el incremento del ganado.



FICHA

ANÓNIMO

QUINUA, AYACUCHO, DÉCADA DE 1940.

CERÁMICA MODELADA Y PINTADA CON ENGOBE DE TRES COLORES

62,5 X 35 X 23 CM

LA PIEDAD



La cerámica popular es una arraigada tradición artesanal en el Perú. Su continuidad en el tiempo se debe al talento de artistas como Leoncio Tineo Ochoa, genio creador de la cerámica ayacuchana, reconocido con el título de “Gran Maestro de la Artesanía Peruana” en el año 1994.

Leoncio Tineo Ochoa es hijo de la ceramista María Ochoa y de Bonifacio Tineo, escultor en piedra de Huamanga. Heredó de su madre el oficio de la cerámica. Recurriendo a técnicas elementales, su madre elaboraba silbatos con formas de campesinos y animales. Leoncio Tineo continuó utilizando una arcilla poco consistente que decoraba con engobes de tonos bajos, del rojo ocre al marrón oscuro, así como blanco, negro y ocasionalmente anaranjado y amarillo. Horneaba a temperatura muy baja, obteniendo piezas que resultaban porosas y frágiles pero que poseían intensas cualidades expresivas.

Progresivamente sus figuras adquirieron un peculiar estilo escultórico, de formas

Estas figuras evidencian como las culturas quechua y mestiza se han **encarnado en las divinidades** traídas por los españoles.

CERÁMICA



sencillas y sintéticas, amalgamadas por el color de la arcilla y las tonalidades rojizas. Pronto su trabajo pudo distinguirse de la cerámica del pueblo de Quinua y de cualquier otra cerámica ayacuchana o nacional; sin embargo, Leoncio Tineo nunca intentó desligar sus piezas de la función de silbato. De manera paulatina, este ceramista enriqueció la tradición familiar creando diversas formas que revelaron una personalidad artística madura, sobria y original.

La religiosidad, las costumbres, los hechos históricos y las alegorías son los principales temas que desarrolló. En sus obras, los campesinos indígenas protagonizan escenas cotidianas de manera tan esquemática que linda con la caricatura. Ellos mismos, conservando los rasgos propios de su raza, son transpuestos al mundo religioso de la vida de Cristo, la Virgen y los santos, como si fueran los actores de una obra teatral. Si bien estas figuras evidencian la adopción de los valores cristianos, al mismo tiempo también expresan una posición antropocéntrica en la que la cultura quechua y mestiza se ha encarnado en las divinidades traídas por los españoles.

Dentro de esos parámetros estilísticos y temáticos se encuentra *La Piedad*, composición sobria, equilibrada y muy expresiva. El conjunto muestra la cruz con un sudario colgando del crucero y el letrero con la

inscripción "INRI". Debajo, a la izquierda, María Magdalena, de rodillas, llora mientras seca sus ojos; a la derecha, la Virgen María sostiene el cuerpo semidesnudo de Cristo. Viste un tocado blanco en la cabeza y una túnica moteada. Su rostro evidencia los rasgos de la campesina ayacuchana. Él lleva la corona de espinas en la cabeza y el paño de pureza en el cuerpo. Su rostro, y especialmente su barba, recuerdan a los jinetes *morochucos*, antiguos habitantes de las pampas de Cangallo.



FICHA

LEONCIO TINEO OCHOA (1924 - 1996)
AYACUCHO, SIGLO XX. CERÁMICA MODELA-
DA Y PINTADA CON ENGOBE
31 X 19,5 X 17 CM

BAILARINA DE CATACAOS



En el distrito de Catacaos, cercano a la ciudad de Piura, existen arraigadas costumbres y tradiciones artesanales propias de una población mestiza y campesina. En la alfarería, la cestería, el tejido, la orfebrería y el mate quemado con ácidos se manifiesta toda la sensibilidad artística heredada de la antigua cultura Tallán.

La alfarería piurana llega al siglo xx caracterizada por la producción atávica de objetos para el uso doméstico, como el menaje de la cocina tradicional usado para depositar los alimentos y producir la chicha. El impacto que produjo el descubrimiento de la cerámica Vicús en la década de 1970 y el apoyo a la artesanía por parte del gobierno central y de algunas entidades culturales promovieron el resurgimiento de esta tradición ceramista. La innovación propuesta en ese momento trató de recuperar y conservar técnicas de la cerámica antigua, a lo que se sumaron aportes de los talleres contemporáneos, de modo que su producción también incorporase objetos para el consumo urbano y turístico.

Es usual representar mujeres cataquenses **bailando el tondero**, danza típica norteña.

CERÁMICA



Estas motivaciones sacaron del anonimato los talleres familiares de algunos ceramistas como Max Inga, José Yamunaqué, Isaías Saravia Morales y muchos más, quienes se dedicaron a realizar objetos cerámicos con funciones decorativas, carentes de una aplicación doméstica o utilitaria, dirigidos a la contemplación estética o a la representación de la vida cotidiana y las costumbres tradicionales.

Es usual la representación de chinas (mujeres) catacuenses bailando el tondero, danza típica norteña. La estatuilla viste una blusa de mangas cortas decorada con blondas y una amplia falda; completa su atuendo un tradicional sombrero de paja toquilla adornado con cinta y lazo. Los aretes que luce se denominan dormilonas; igual que el collar, son piezas clásicas de la orfebrería de Catacaos. La figura denota el movimiento del tondero, sostiene en la mano derecha un pañuelo y levanta ligeramente la falda con la otra mano. Esta es la danza de pareja más arraigada y difundida entre los campesinos de la zona. La tradición oral fija su origen en la emulación del galanteo amoroso de la pava aliblanca, por eso la bailarina se desplaza con el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante y con los pies descalzos va punteando el suelo mientras trata al mismo tiempo de alejarse y acercarse coquetamente a su pareja. Esta obra es producto de un modelado rápido,

espontáneo pero seguro, que revela la observación minuciosa de un artista plenamente identificado con su entorno cultural; por eso destaca la expresión de los detalles, como los rasgos físicos del rostro, el movimiento propio de la danza local y los accesorios ornamentales del atuendo y las joyas.



FICHA

ISAÍAS SARAVIA MORALES
CATACAOS, PIURA, DÉCADA DE 1980
ARCILLA MODELADA, INCISA Y COCIDA
15,5 X 9,5 X 8 CM
INSCRIPCIÓN EN LA BASE: "ISAÍAS
SARAVIA / MORALES / CATACAOS / PERÚ"

PAREJA HUMANA SHIPIBO



El pueblo shipibo es un grupo étnico perteneciente a la familia lingüística Pano. Se localiza en la amazonía peruana, en las regiones de Loreto y Ucayali. Signos de identidad de este grupo son los delicados diseños con que decoran sus utensilios de cerámica, tejidos, armas y adornos.

La cerámica es elaborada exclusivamente por las mujeres. Para confeccionarla usan arcilla mezclada con la ceniza de un árbol llamado *apacharama* y polvo de cerámica rota como temperante. La forma se obtiene por medio de la técnica denominada *coilling* o *colombin*, que consiste en colocar rollos de arcilla en forma de espiral ascendente, logrando dar volumen a la vasija. Los diseños son pintados o esgrafiados. Al finalizar se aplica un barniz brillante hecho a base de una resina vegetal llamada *yomoshó* o *yomerso*, obtenida del copal.

Las vasijas escultóricas que representan a la pareja humana tienen una función ceremonial. La mujer es más pequeña; su rostro denota una expresión altiva y serena. Contrasta la pequeña dimensión

Los motivos básicos de los diseños faciales y del vestido son cruces, rombos y líneas, rectas o quebradas.

CERÁMICA



de sus pechos con el pronunciamiento de los genitales. Los brazos, muy rígidos y cortos, son las asas de la vasija. Está decorada con gruesas y oscuras líneas marrones que encierran líneas más delgadas de la misma tonalidad sobre un fondo crema. Los motivos son cruces y polígonos con cursos diversos y en disposición equidistante unos de otros. El hombre, un poco más grande, presenta los mismos rasgos faciales; se diferencia por el sexo sobrepuesto y carente del acabado brillante y crema que caracteriza al resto de la vasija. También difiere la decoración de líneas; estas contienen otras líneas, rectángulos, triángulos y óvalos. Estas vasijas antropomorfas son usadas cuando se realiza la fiesta de la pubertad que habilita a la muchacha para el matrimonio. También se utilizan en la celebración del matrimonio como recipientes para el *masato*, bebida hecha a base de yuca. La marcada definición de los órganos sexuales simboliza la unión y la regeneración de la vida a través de la procreación.

Los diseños pertenecen a la tradición artística shipiba y son llamados *kené*. Están formados por líneas rectas que se quiebran siguiendo un curso sinuoso y paralelo, semejante al movimiento de las serpientes y los ríos, elementos primordiales que se grafican sobre la totalidad de la superficie en espacios simétricos. Los motivos básicos son cruces, rombos y líneas, rectas o quebradas. Cada dibujo plasma la cosmogonía de este

grupo. En algunos casos representan los caminos de la tierra reflejados en los cielos. La representación de la cruz y su conexión con un centro se relaciona con la creencia de una figura similar en la puerta o centro del cielo. La serpiente es también una representación sagrada pues ella es la dispensadora de las lluvias, figura esencial de la teogonía y cosmogonía shipiba.



FICHA

ANÓNIMO

GRUPO ÉTNICO SHIPIBO, BAJO UCAYALI, SIGLO XX

HOMBRE: CERÁMICA MODELADA, INCISA, PINTADA Y BARNIZADA. 74,5 X 41 X 40 CM

MUJER: CERÁMICA MODELADA, INCISA, PINTADA Y BARNIZADA. 69,5 X 40 X 34,7 CM





• ARTE TEXTIL •

PONCHO JESUÍTICO
PAÑÓN DE CAJAMARCA
ALFORJA DE MONSEFÚ
TIPITÍ O PRENSADOR DE YUCA

PONCHO JESUÍTICO



Desde la época de las culturas antiguas, el arte textil en el Perú es una de las más exquisitas expresiones de nuestro patrimonio cultural. La calidad de sus materiales, técnicas e iconografía así lo revelan. Su pervivencia durante el Virreinato estuvo estrechamente relacionada con los obrajes; posteriormente, a partir de la República, se mantuvo en las comunidades campesinas y en manos de las mujeres de distintos pueblos. El textil es un soporte de valores culturales simbólicos arraigados en la tradición andina, que se manifiestan en diversas prendas contemporáneas, entre las que se puede

mencionar las *llicllas*, *acsus*, *chumpis*, *chuspas* y *ponchos*.

La llegada de los españoles trajo consigo nuevos materiales y técnicas. A las fibras locales conocidas, como la cabuya, el algodón y la lana de camélidos, se sumó la lana de oveja. Los tintes industriales empezaron a combinarse con el teñido basado en hierbas, tierras y cortezas; al telar de cintura, el telar vertical y el de estacas se añadieron técnicas traídas por los europeos.

El poncho es una de las prendas características del poblador campesino contemporáneo.

ARTE TEXTIL



Durante el Virreinato y los inicios de la República la calidad de los textiles siguió marcándose en función de las clases sociales. El tejido *cumbi* o fino, antes destinado a las autoridades incaicas, se mantuvo para los señores, criollos, hacendados y grandes comerciantes. El tejido corriente o *awasca*, continuó siendo para la masa popular nativa.

El poncho es una de las prendas características del poblador campesino contemporáneo. Fue en el siglo XVIII cuando posiblemente se configuró y empezó a ser usado no solo por los indígenas sino también por los señores, los criollos, la población negra e incluso las damas.* Algunos corregidores habrían introducido la costumbre de ingresar a sus jurisdicciones llevando un poncho como medio para simpatizar con los pobladores. Así, esta prenda se transformó en marca de identidad y poder. Con el tiempo, estas actitudes contribuyeron a que el poncho se convirtiera en obsequio para los visitantes ilustres, adquiriendo connotaciones como símbolo de prestigio. Simón Bolívar ingresó al Cusco en 1825 vistiendo un poncho obsequiado por las damas.

El poncho jesuítico toma su nombre de los sistemas de confección de los obrajes, lugares donde se tejían telas de gran formato que luego eran cortadas y cosidas.

La técnica empleada es el tejido cara de urdimbre, con urdimbres suplementarias. Se compone del clásico patrón listado de hilo de seda o vicuña sobre campo o *pampa* de algodón crudo. Los *pallay* o diseños que se observan en ambas caras del poncho son hechos con la técnica de la *kinsamanta* o aplicación de tres hilos de colores que requiere de gran dedicación y habilidad del tejedor.

Compuesto en algodón y lana, el poncho jesuítico posee una aplicación de seda en el cuello y está formado por catorce bandas cosidas y tejidas que copan la tela de fondo con profusos y variados diseños de rombos encadenados; los hay con rellenos florales, concéntricos y con tentáculos que representan vegetales, otros de bandas paralelas quebradas con pirámides escalonadas en los bordes y algunas formas fitomorfas y antropomorfas alternas. Los ribetes de los bordes aseguran el poncho y crean los flecos. Los colores son amarillo ocre, rosado, azul celeste, guinda, marrón y negro. La simbología de los rombos está asociada a la representación del sol y la Vía Láctea o *Mayu*, pero también a los terrenos de cultivo y a los pueblos; las líneas quebradas remiten a la serpiente pero también a las delimitaciones geográficas.

* Martínez Compañón. *Trujillo del Perú*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985, tomo 2 (figs. 8 y 9). Facsimil.

FICHA

ANÓNIMO
CUSCO, SIGLOS XVIII-XIX
TEJIDO DE ALGODÓN Y LANA,
APLICACIONES DE CINTA DE SEDA
180 X 176 CM

PAÑÓN DE CAJAMARCA



En la costa, sierra y parte de la selva del norte peruano se comparte una misma tradición textil. Perviven los tejidos en fibra del tipo denominado "algodón país", combinado con hilos de algodón industrial y el uso del telar de cintura para la elaboración de mantas, fajas, alforjas, paños de mano, ponchos, colchas, manteles y *shushunas* o servilletas.

Importantes centros textiles norteños son San Miguel de Pallaques y Tacabamba, en Cajamarca, donde se elaboran prendas notables, como los famosos pañones de leche o chales, confeccionados con hilos muy delgados de algodón blanco teñido fragmentariamente con añil. Esta variedad de chal es apropiada para los climas cálidos pues protege y engalana a las mujeres en los días de brisa y humedad.

Los diseños de los tejidos son diversos, los geométricos obedecen a la estructura textil de la trama y la urdimbre, como en los tejidos antiguos, pero dispuestos en bandas horizontales y sin profusión de color. Los motivos figurativos provienen de los muestrarios de punto cruz tradicionales y representan aves, pavos reales, leones

En San Miguel de Pallaques y en Tacabamba, en Cajamarca, se elaboran los famosos pañones de leche o chales.

ARTE TEXTIL



rampantes, jarrones con flores, escudos peruanos, personajes y guardillas vegetales. Suelen ser muy coloridos y llevan versos y dedicatorias.

Los pañones de forma rectangular poseen una franja central, o cuerpo, tejida en telar de cintura o *kallwa*. Las secuencias de diseños florales y geométricos de esta franja son hechos con la técnica *ikat*, que consiste en teñir segmentos de los hilos de las urdimbres antes de iniciar el tejido. A través de pequeños nudos, llamados coloquialmente “amarraditos”, fragmentos del hilo de algodón adquieren el color azul mientras otros mantienen su tonalidad original. Los tupidos flecos de los extremos del pañón, llamados blondas o randas, son hechos con la técnica del macramé, base de hilos blancos que se tejen o anudan con las manos para formar los diseños calados. La habilidad de la tejedora se pone de manifiesto en la formación de los motivos de hojas y racimos de vid, maceteros y hojas de palma, formando cruces y rombos dispuestos de manera sintética y geométrica. La simbología de estos diseños proviene de la fe católica, específicamente asociados a la celebración de la Semana Santa y la Eucaristía. Desde tiempos virreinales, los pañones de leche se vendieron en Ecuador, especialmente en la ciudad de Cuenca, tal como lo asevera la inscripción en verso rimado visible: “Águila del Valle Andino / parte para el Ecuador / llevando esta labor / del pueblo sanmiguelino”.



FICHA

ANÓNIMO

CAJAMARCA, DÉCADA DE 1940

TEJIDO CON ALGODÓN FINO TEÑIDO CON
AÑIL. IKAT Y TÉCNICA LLANA EN LA BLONDA

212 X 100 CM

ALFORJA DE MONSEFÚ



El origen de la alforja se remonta al Medio Oriente, a la mixtura cultural árabe-persa ocurrida alrededor del 1500 a.C. Posteriormente los árabes la difundieron en España y de allí pasó al Nuevo Mundo. No obstante, la alforja posee también antecedentes en el Perú precolombino. La cerámica moche representa la pictografía de una llama con una alforja arriera colocada sobre el lomo para el transporte de caracoles (*strombus galeatus*) como parte de una escena de entrega de ofrendas o tributos a un gran dignatario. Este precedente debió fusionarse fácilmente con la variedad de alforjas traídas por los españoles durante

la colonia, haciendo de su uso una práctica constante. El paso del tiempo determinó que perteneciera exclusivamente al mundo campesino, con predominancia en la costa y sierra norte del país.

La alforja es una pieza tejida que se compone de dos sacos del mismo tamaño diseñados para contener cargas iguales, los separa una banda del mismo ancho que sirve para sujetarlos y equilibrarlos. Se coloca sobre el lomo de un asno o es

La alforja es un distintivo de pertenencia a una comunidad campesina o pueblo y de un estatus individual en la jerarquía social.

ARTE TEXTIL



portada por una persona, colgando del hombro o el antebrazo. Así, las alforjas se elaboran de distintos tamaños, grandes y simples para el lomo de los animales de carga y más pequeñas y decoradas para el hombre.

Precisamente por sus elementos decorativos, las alforjas se consideran portadoras de un tipo de expresión artística y un código de comunicación en sociedad. Portar una alforja es un distintivo de pertenencia a una comunidad campesina o pueblo y de un estatus individual en la jerarquía social. Sus elementos gráficos connotan la idiosincrasia colectiva y expresan la sensibilidad del propietario.

En la costa norte destaca Monsefú, en Lambayeque, como pueblo productor de alforjas. Las *alforjas arrieras* son tejidas para los animales de carga y las *alforjas labradas* para la personas. Estas últimas son las de mejor factura y de menor tamaño. Su confección es un trabajo exclusivamente femenino, son tejidas con hilos de algodón en telar de cintura y adornadas con elaborados motivos de aves, pavos reales, leones rampantes, jarrones con flores, escudos de la patria, personajes y guardillas vegetales y geométricas, muchos de los cuales provienen de la época colonial y otros de los muestrarios de punto cruz que abundaron en el siglo XIX y que hoy integran las referencias tradicionales

en Monsefú. A los diseños se añaden versos y dedicatorias que enuncian afecto e ironía. Esta alforja es una de las piezas textiles más destacadas de Monsefú; por su tamaño pequeño es apropiada para el uso femenino. En la cara de cada saco hay un escudo peruano estilizado, acompañado por un par de patos y tres pavos reales. Completan la decoración cenefas verticales con motivos de rombos concatenados ubicadas a los lados y un cordón trenzado alrededor de la alforja que culmina en pequeñas borlas. Los colores predominantes son anaranjado y crema; azul, lila, verde, amarillo y carmín se presentan en menor medida. En el borde superior del primer saco hay una inscripción que dice: "PARA USO"; esta se completa en el siguiente saco, en el que dice: "DE MI DUEÑO". La representación del escudo nacional empezó a tejerse con el advenimiento de la República; su uso en las alforjas así como en las valijas de los viajeros es la continuación de una costumbre colonial, reemplaza al escudo español o al águila bicéfala, símbolo de los reyes españoles de la dinastía Ausburgo. Los pavos reales, símbolos de la vanidad, son también reminiscencias de la iconografía del Virreinato.

FICHA

ANÓNIMO
MONSEFÚ, LAMBAYEQUE, CA. 1948
ALGODÓN TEJIDO A TELAR
65 X 30 CM

TIPITÍ O PRENSADOR DE YUCA



En la amazonía peruana el hombre dispone de un medio rico en fibras vegetales, por eso no es extraña la prolija calidad de la cestería y la variedad de formas y funciones que esta posee. Una de las fibras más apreciadas es el *tamshi* (*Carludovica trigona*), cuya germinación se debe a la hormiga isula, quien lleva la semilla a la copa de los árboles, desde allí el *tamshi* crece hacia la tierra, donde se asienta y madura, llegando a alcanzar tamaños de hasta 30 metros. Además de utilizarse en el armazón de las coronas de plumas, esta fibra es ideal para los cestos de cacería y la construcción de los techos de las viviendas amazónicas. Las hojas de la palmera *shapaja* (*Schelea cephalotes*) son usadas para tejer pequeños petates o esteras sobre los que se sienta la mujer al momento de realizar las tareas cotidianas en el hogar. Los canastos en los que se guardan los implementos textiles y los abanicos, que combaten el calor y avivan el fuego, también son hechos con esta variedad vegetal.

La variedad llamada *bombonaje* (*Carludovica palmata*) reúne las cualidades

El *tipití* se utiliza para preparar el *casabe* o pan de yuca, hecho de la variedad venenosa (maninot esculenta) llamada “yuca brava”.

ARTE TEXTIL



de resistencia y flexibilidad; con sus hojas se elaboran pequeños cestos para guardar objetos personales y sombreros. El tallo de esta palmera, llamada comúnmente *huaruna*, brinda la materia prima para la confección de cernidores y el prensador de yuca o *tipití*. Su nombre científico se dio en homenaje al rey español Carlos III, quien propició la expedición científica de Ruiz y Pavón en el siglo XVIII.

El *tipití* posee la forma de las serpientes, mas su interior está vacío, emulando un cesto delgado y alargado. El entrelazado de las fibras forma zigzags constantes y sólidos inspirados en el movimiento de la serpiente, por eso en muchos lugares, incluso en las costas atlánticas de América Central, se le conoce también con el nombre de *culebra*. En el extremo donde se ubica la boca o abertura presenta un ojal grande asegurado con hilo de algodón que probablemente sirva de asa. En el otro extremo el ojal es más chico y reforzado pues la pieza se cierra en este polo. El *tipití* es un instrumento para la preparación del *casabe* o pan de yuca, hecho de la variedad venenosa (*maninot esculenta*) llamada "yuca brava" que contiene el ácido prústico nocivo para la salud del hombre. Después de macerarla trozada durante dos o tres días, esta es machacada en una batea. Con el fin de extraer el ácido venenoso, la yuca ablandada es colocada en el interior del *tipití*, o *unnaarakó* en lengua de los huitoto, que

cumple la función de cedazo; dos individuos sujetan el instrumento por los extremos y exprimen hasta eliminar el veneno por filtración. De la masa se extrae el almidón y el residuo se tuesta para preparar el *casabe*.



FICHA

ANÓNIMO
GRUPO ÉTNICO HUITOTO, MAYNAS,
LORETO, SIGLO XX
TEJIDO EN FIBRA VEGETAL
168 X 10 CM





● **IMAGINERÍA** ●

CAJÓN SAN MARCOS CON LOS
SANTOS PROTECTORES DEL GANADO

LA ÚLTIMA CENA

CRUZ DE PASIÓN

DANZANTE QHAPAQ Q'OLLA

PARAJA DE DANZANTES DE

HUAYLARSH AGRARIO

BAÚL-RETABLO CON ESCENA

DE NAVIDAD

CAJÓN SAN MARCOS CON LOS SANTOS PROTECTORES DEL GANADO



Los cajones *San Marcos* son empleados por los campesinos en ritos mágico religiosos donde piden la protección de su ganado.

IMAGINERÍA



Las antiguas cajitas de madera con figuras de santos en pintura, bulto o relieve, y sus reliquias creadas por el cristianismo en Bizancio, tuvieron gran difusión en el mundo. En España, se convirtieron en las “capillas de santero” y con esas características fueron introducidas en el Perú cuando se instauró el Virreinato.

Con el devenir del tiempo y luego de un complejo proceso cultural de mestizaje y sincretismo, estos objetos se convirtieron en los cajones *San Marcos* o *San Lucas* empleados por el campesinado indígena en ritos mágico religiosos orientados a pedir a estos santos la protección del ganado. También se les empleó como *huaca*, elemento fundamental del animismo, por su función comunicativa con los espíritus del cerro, la tierra y el rayo.

Hacia el final del siglo XVIII, el campesinado indígena hizo una selección de los santos que le iban a ser útiles y los colocó en el cajón: San Lucas, denominado protector del ganado vacuno por tener al toro como atributo, es confundido con San Marcos, a quien también se le atribuye esa función pese a tener como atributo al león; San Juan el Bautista, cuyo atributo es la oveja, es convertido en protector del ganado ovino; Santa Inés es la protectora de las cabras; San Antonio lo es de los asnos, mulas y caballos; y Santiago es el protector del ganado en general.

La difusión de estas cajas se dio gracias a los arrieros, quienes en sus recorridos por la sierra del centro y sur las intercambiaban por otros bienes y simultáneamente recogían las inquietudes de los usuarios en cuanto a formatos, materiales, decoración y preferencias por sus santos protectores.



Las condiciones precarias del campesinado habrían influido en el abaratamiento de estas cajas. Hacia la segunda mitad del XIX se inició el empleo de las maderas más baratas y la elaboración de las imágenes de pasta de yeso, papa y cola teñida con pigmentos industriales. Estos elementos reemplazaron a materiales más suntuarios como la madera de cedro policromada al temple o al óleo y el alabastro. Así se habría configurado la forma estándar de estos cajones y así llegó a Ayacucho, para entonces el único centro productor, alrededor de la década de 1940, cuando fueron descubiertos para el mundo intelectual limeño por Alicia Bustamante, quien los denominaría simplemente retablos.



El cajón *San Marcos* tiene puertas decoradas en el interior y exterior con diseños de rosas y otras flores que aluden al mundo celestial y un frontón con ribetes igualmente pintados en rojo sobre fondo blanco. La caja se compone de dos niveles: el superior que contiene cinco figuras de santos en medio relieve: San Lucas, Santa Inés (algunas veces suplida por Santa Elena), San Juan Bautista, San Marcos y San Antonio. A sus pies y delante de ellos se encuentran figuras pastoriles y animales. Destacan un músico, un agricultor y un arriero. En el piso inferior se recrea la escena de la *reunión*; sobresalen los músicos, las mujeres y el abigeo atado a un árbol.

El retablo es una alegoría del mundo cotidiano del campesino nativo y mestizo relacionado a la utilidad de los animales, a su regocijo por la fiesta del *señalacuy* o marcación de ganado, a la actividad del arrieraje y a su dependencia protectora de los santos. Si bien muchos retablos remiten a un autor anónimo, el trabajo de artistas populares como Isaac Baldeón ha incidido en las actuales formas de esta expresión. Este imaginero es uno de los pocos que se conoce ligados a la generación de retablistas ayacuchanos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Se habría formado en el taller de doña Manuela Momediano, abuela de Joaquín López Antay.



FICHA

ISAAC BALDEÓN
AYACUCHO, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
MADERA Y PASTA MODELADA Y PINTADA
38.5 X 29.8 X 9.5 CM

LA ÚLTIMA CENA



En *La última cena* se conjugan las sensibilidades española, criolla, indígena y mestiza, trascendiendo lo convencional a partir de un estilo propio.

IMAGINERÍA



La antigua escultura virreinal pervive en lo que hoy se llama imagería o santería popular cusqueña. La iconografía abundante, la técnica escultórica del estuco o pasta con relleno de maguey y el acabado policromado y encarnado propio del siglo XVII son sus características mejor conocidas.

En el arte del Cusco colonial se reunieron las sensibilidades española, criolla, indígena y mestiza. Hilario Mendivil es un receptor directo de esa fusión cultural; sin embargo, supo trascender lo convencional creando un estilo propio determinado por un fino alargamiento de los cuellos, y en algunos casos de los cuerpos, que rompe con la escala clásica y otorga a las figuras esbeltez y espiritualidad. En su trabajo predomina la combinación de la gracia celestial con elementos de la realidad cotidiana; sus personajes presentan expresiones serenas y están provistos de trajes de gala y fantasía. Rasgos del manierismo italiano de Bitti permanecen en los suaves y dulces rostros de sus vírgenes, niños, santos y ángeles; también se percibe el decorativismo barroco y mestizo de las vestimentas y otros aditamentos de la escuela cusqueña del siglo XVIII.

La última cena es un conjunto escultórico compuesto por varias figuras y aditamentos. Alrededor de una larga

mesa, inspirada en el modelo de Leonardo da Vinci, se ubica Cristo en la posición central, en actitud de bendecir el pan rodeado por sus apóstoles. Los rostros son alargados, delicados y encarnados. Los cuerpos, ligeramente alargados, provistos de vestimentas de gran colorido con imitación del estofado en pan de oro, expresan una armonía de forma y disposición que





contrasta con el dramatismo del tema. Es posible reconocer fácilmente a San Pedro por sus cabellos y barbas canosos, situado a la derecha de Cristo; a San Juan Evangelista, a la izquierda de Cristo, con el rostro lampiño, y a Judas Iscariote, el tercero desde la izquierda, de pie y con una bolsa colgando de la cintura. La mesa y las bancas tienen el toque estilístico de la región representado en la flor de la cantuta. Sobre la mesa está dispuesta la vajilla de cerámica, keros y un recipiente o *urpu*, que contiene chicha o vino. La cena consiste en cuy chactado y panes.

Detrás de los comensales hay un vistoso arco dorado con frontón semicircular. Desde las columnillas al borde del arco se disponen ángeles adosados portando los símbolos de la Pasión –la copa, la cruz, la corona de espinas, los clavos y la calavera– alternando con ángeles músicos que tocan el *pututo* y la trompeta, instrumentos convencionalmente utilizados para anunciar los grandes acontecimientos. En la base del frontón se encuentran ancianos sentados portando



libros, probablemente se trata de los ancianos del Apocalipsis mencionados por San Juan Evangelista. En el fondo está la imagen pintada del Espíritu Santo.

La última cena simboliza la comunión con Cristo y el anuncio de su pasión en la cruz; la primera instancia se expresa a través del pan y el vino, la segunda es enunciada por los ángeles sosteniendo los símbolos de la crucifixión. La presencia de los ancianos del Apocalipsis es una alusión al Juicio Final, pues remite al concepto de la vida después de la muerte y, al mismo tiempo, significa el premio de la Gloria Celestial para los justos y el castigo del Infierno para los injustos. Los ángeles músicos tocan los *pututos* anunciando estas medidas.

FICHA

HILARIO MENDÍVIL Y GEORGINA DUEÑAS
CUSCO, DÉCADA DE 1950
MAGUEY, PASTA MODELADA, TELA ENCO-
LADA Y POLICROMADA
75.1X 117X 41 CM

CRUZ DE PASIÓN



La cruz es un símbolo universal muy antiguo que con el cristianismo alcanza profunda significación religiosa. Llegó a estas tierras como personificación de Jesucristo y esencia de la fe católica. A través de la evangelización emprendida por la Corona Española y la Iglesia en el Perú la cruz católica se instituyó sobre las huellas religiosas nativas. Así, la cultura mestiza del Virreinato aceptó los preceptos de la práctica evangelizadora adaptándolos a supervivencias religiosas andinas que se mantenían ocultas. No sorprende entonces que el culto a la cruz establecido el 3 de mayo, tiempo de inicio de las cosechas, dependa de una relación animista con la *Pachamama*, los *apus*, el rayo o *Illapa*, la Estrella del Sur o *Chakana* y el sol.

La vasta empresa evangelizadora necesitó de artistas locales, quienes al margen de los cánones oficiales católicos crearon un repertorio iconográfico propio. La aceptación de los distintos estratos sociales dio popularidad a esta iconografía para luego convertirla en un elemento tradicional. Así ha llegado a nuestros días una variedad notable

Dentro de la variedad notable de cruces, **las cruces de pasión** se distinguen por el patronato de un santo o el atributo colocado en la parte superior.

IMAGINERÍA



de cruces: procesionales, de techo, del camino y de pasión; estas últimas se distinguen a su vez según el patronato de un santo o el atributo colocado en la parte superior, por ejemplo, la Cruz de San Pedro lleva las llaves y la de Espíritu Santo la paloma.

Jesús Urbano Rojas se formó en el taller de Joaquín López Antay. Resaltó por sus cualidades artísticas creando una vertiente particular dentro de la imagerie ayacuchana. La Cruz de Camino o Pasión de Urbano se asienta sobre una base piramidal de tres gradas y está decorada con elementos vegetales pintados. Luce una selección de motivos simbólicos en relieve y la cabeza de Cristo coronada de espinas en el crucero.

La escalera y el martillo se encuentran en el lado izquierdo y la lanza de Longino, la tenaza y lanza de la esponja en el lado derecho. En el madero vertical se encuentra la columna en la que fue azotado Jesús, el gallo que representa la negación de Pedro, el cáliz de la última cena y el farol del prendimiento. Los espejos en forma de filetes ubicados en los bordes y aquellos circulares colocados al interior son utilizados para simbolizar los rayos del sol y la luna del eclipse solar posterior a la crucifixión. Las líneas blancas son complemento pictórico de esta representación. Urbano ha decorado con pigmento blanco flores o cuadrifolias, espigas semejantes a flechas que marcan direcciones

desde la cabeza de Cristo y otros elementos simbólicos, y dos mazorcas de maíz en el centro del eje vertical. De los ángulos de la unión de los maderos salen cuatro potencias de Cristo que simbolizarían sus tres facultades de alma: sabiduría, entendimiento y voluntad. La potencia restante probablemente se justifique a través de fines compositivos o quizás el conjunto refiera las cuatro direcciones en la tierra.

Los segmentos de hojas de palma presentes en los bordes de la cruz son poco comunes, parecen aludir el triunfo de Cristo y su doctrina. Los elementos vegetales pintados –mazorcas de maíz y espigas de trigo semejantes a flechas– son referencias del mundo agrícola, pero dentro de la tradición católica se vinculan con el pan, el cuerpo o carne de Cristo. Los espejos representan el agua, el vino o la sangre de Cristo.



FICHA

JESÚS URBANO ROJAS
AYACUCHO, DÉCADA DE 1970
MADERA TALLADA, PASTA MODELADA Y
PINTADA E INCRUSTACIONES DE ESPEJOS
188,5 X 106,2 X 45 CM

DANZANTE QHAPAQ Q'OLLA



En las últimas décadas, la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, en el Cusco, ha ganado prestigio y ha visto crecer el número de feligreses y visitantes atraídos por la celebración. El trabajo de los artistas populares cusqueños ha contribuido eficazmente en este avance a través de la difusión de los personajes del festejo representados en la imaginería tradicional. Uno de esos magníficos creadores es Santiago Rojas, quien aprendió de su hermano Abraham la pintura de pendones para las chicherías y el arte de la imaginería en madera, yeso y tela. Ambos se establecieron en el barrio artesanal de San Blas ubicado en la capital cusqueña.

La nostalgia por su pueblo natal hizo que Santiago Rojas evocara sus tiempos de danzante y se ocupara de hacer las más vivas representaciones de los bailarines de la festividad de la Virgen del Carmen y sus máscaras. También se dedicó a elaborar imágenes religiosas, como la de la Patrona Mamacha Carmen, con el alma de madera, tela encolada y yeso molido, cernido y mezclado con harina de

La danza de los *qhapaq q'olla* es de **carácter religioso** y, según los pobladores, es la preferida de la Virgen.

IMAGINERÍA



papa. Las imágenes son pulidas a la manera virreinal, con vejiga de borrego o con una mezcla de incienso y aceite de linaza. Finalmente son pintadas con pintura mate y esencia de plátano para los dorados.

Las figuras de los danzantes son elaboradas siguiendo las mismas técnicas. Entre ellos encontramos a los abusivos *sikllas*, leguleyos que faltan a la ley; los *chukchus* o palúdicos portando máscaras amarillas; la *wakawaka* o grupo de toreros que se mofan de la fiesta brava; los *qollas* que bajan del altiplano para comerciar; los *qhapaq negro* que son una remembranza de los esclavos; el *auka chileno* que parodia a los soldados invasores; el *q'ara ch'uncho* o selvático pobre y el *qhapaq ch'uncho* o selvático rico; los *sagras* o diablos que hacen acrobacias escondiéndose de la Virgen; la *contradanza* que es una cuadrilla de baile del maestro y sus aprendices; el *majeño* de pasos vigorosos que recuerda a los arrieros arequipeños vendedores de aguardiente; los *waynachas* o bufones indios; y los *ukukos*, seres mágicos, mitad osos y mitad hombres.

La maestría de Santiago Rojas se observa en la figura del *qhapaq q'olla* vestido con "pasamontaña" o máscara de lana blanca y una montera con cintas de colores que representan al arco iris, camisa blanca para el primer día de la danza, pantalón y zapatos negros

y chaleco de lana de vicuña, bufanda verde y guantes blancos. Carga en la espalda una vicuña disecada con un conjunto de campanillas; soguillas doradas u hondas cruzan el tórax y lleva sujetos en la cadera dos animales muertos, posiblemente crías de vicuñas. Su actitud es de adoración, tiene los brazos cruzados en el momento de hacer una venia ante la imagen de la Virgen.

La danza de los *qhapaq q'olla* pertenece al grupo de las mestizas, es de carácter religioso y según los pobladores es la preferida de la Virgen. La bailan los *q'ollas* que vienen del altiplano para comerciar en Paucartambo con sus piaras de llamas cargadas de charqui, queso, qañiwa y pescado seco para intercambiar por maíz, papas y frutas. Mientras bailan van acompañados por una orquesta de violines, mandolinas, arpa y acordeones, y sus movimientos coreográficos implican un gran número de mudanzas.



FICHA

SANTIAGO ROJAS ÁLVAREZ
CUSCO, 1965
MAGUEY, PASTA MODELADA Y
POLICROMADA
22.2 X 8.6 X 10.8 CM

PAREJA DE DANZANTES DE HUAYLARSH AGRARIO



La ciudad de Huancayo adquiere importancia hacia fines del siglo XIX. El auge minero de Cerro de Pasco y la llegada del ferrocarril son los factores que posibilitaron su crecimiento. El comercio también prosperó y se hizo famosa su feria dominical de marcadas características regionales. El bienestar de los pueblos se traduce en el agradecimiento a Dios, a la Virgen y a los santos; los templos y las plazas son el centro de fastuosas celebraciones de las fiestas patronales, con costosas mayordomías y diversidad de vestuarios, danzas y orquestas.

Ese es el mundo de Pedro Abilio Gonzales, nacido en Aza, anexo del distrito de El Tambo, Huancayo. Hereda de sus padres y abuelos el arte de la imaginería, que él recrea en miniaturas. Es probable que el origen de su imaginería esté en las expresiones ayacuchanas, como sucedió con la platería, el tejido y el mate. Pedro Abilio toma de la temática religiosa las representaciones incorporadas a la vida de los pobladores, como los nacimientos con comparsas de pastores y reyes magos y las herranzas del patrón Santiago

El *Huaylarsh* agrario es una danza relacionada con la cosecha de la papa y un antecedente del *Huaylarsh* carnaval.

IMAGINERÍA



montado en caballo blanco y rodeado de ganado. Del universo cotidiano elige los motivos de la música y a la danza. La *chonguinada*, la *tunantada*, el *huaylarsh*, el *shapish*, la marinera serrana, la *pachawara* y las orquestas de músicos serán las expresiones que mejor comuniquen el espíritu festivo del pueblo huanca.

La facultad de representación detallista del artista se manifiesta en la pareja de bailarines de *Huaylarsh agrario*, danza relacionada con la cosecha de la papa y antecedente del actual *Huaylarsh carnaval*. Hay un conocimiento certero sobre el baile y la vestimenta típica de la pareja. La mujer lleva el tradicional algodón o túnica negra derivada del *anaco* o *acsu* prehispánico, complementada con una *lliclla* bordada, los *manguitos* igualmente bordados con diseños de flores, la faja o *chumpi* que afina la cintura y el sombrero redondeado. El modelado de los bailarines emula el movimiento propio de la danza; el hombre en actitud viril, acentuada a través de la exageración adusta del rostro y los bigotes, viste el tradicional pantalón acampanado, zapatos negros, faja colorida, camisa blanca, chaleco bordado y un sombrero. Ella parece resistir el embate masculino levantando ligeramente la falda con las dos manos para mostrar el borde labrado del fustán. Para realizar estas miniaturas, Pedro Abilio tallaba el maguey para las cabezas, luego el tronco, los brazos y los pies, según la postura que quería darles; después cortaba

la tela, la empapaba en pegamento para dotarla de movimiento y esperaba que seque, entonces aplicaba el yeso y más tarde las teñía con anilinas.



FICHA

ABILIO GONZALES FLORES (1910-2006)
HUANCAYO, JUNÍN, SIGLO XX
DANZANTE DE HUAYLARSH HOMBRE
MAGUEY, PASTA Y TELA ENCOLADA
Y POLICROMADA 15,5 X 5,8 X 8,7 CM
DANZANTE DE HUAYLARSH MUJER
MAGUEY, PASTA Y TELA ENCOLADA
Y POLICROMADA 14 X 8 X 7,5 CM

BAÚL RETABLO CON ESCENA DE NAVIDAD



El baúl-retablo es un objeto que conjuga las facultades propias del sentido artístico tradicional: lo utilitario y lo religioso.

IMAGINERÍA



Un heredero auténtico de la imagerie tradicional y popular de Ayacucho es Joaquín López Antay, de padres y abuelos artesanos pertenecientes a una cultura mestiza y sincrética forjada por la fusión del criollismo de raigambre hispana y el indianismo quechua rural.

López Antay aprendió el arte de la imagerie en el taller de su abuela materna Manuela Momediano. Su abuelo, Esteban Antay, fue fabricante de *qolqe plata* o libro de plata y de máscaras de badana y alambre para los bailarines. El taller de la abuela tuvo su época de apogeo alrededor de 1890, convirtiéndose en un centro de enseñanza y elaboración de objetos para el consumo de indígenas y mestizos: cajones San Marcos o retablos, cruces, máscaras, *pasta wawas* y baúles.

Un error frecuente sostiene que López Antay solamente se dedicó a hacer cajones San Marcos o retablos y que habría emprendido la elaboración de los baúles, máscaras y *pasta wawas* cuando la desaparición de los arrieros provocó una crisis en la demanda de los cajones. En realidad, durante la adolescencia el artista aprendió la manufactura artesanal empleando la madera de cajones de embalaje que llegaban a los comercios. Él no haría sino continuar la tradición familiar de construir y vender baúles decorados con reminiscencias coloniales en su taller-tienda.

No fue extraño combinar el baúl con un retablo. Los antecedentes se encuentran en las arcas coloniales que llevaban dentro un Nacimiento de madera tallada y policromada. Con el tiempo las arcas se popularizaron convirtiéndose en baúles de apariencia más modesta que conservaban sus fines utilitarios originales pero estaban provistos de un retablo o cajón San Marcos en el interior de la tapa. En suma, un solo objeto que subsume dos, conjugando las facultades propias del sentido artístico tradicional: lo utilitario y lo religioso.



El baúl-retablo es de madera, cuenta con una armella de fierro y una división de pares de filetes de madera sobrepuestos con placas labradas de latón en los extremos, a modo de los antiguos baúles coloniales. En el centro hay un diseño floral circular o rosetón con cuatro volutas pintado de blanco sobre fondo rojo. Los ángulos presentan cenefas verticales de latón tachonadas con clavos equidistantes de cabezas circulares. En los costados se repiten los diseños. El empapelado interior es de color celeste con diseños de hojas. En el interior de la tapa se encuentra un cajón San Marcos de dos niveles con figurillas escultóricas de pasta policroma de yeso, pegamento y papa. En el ala superior, flanqueada por dos columnillas, descansa la escena del Nacimiento; a la izquierda está ubicado San Juan Bautista, patrón de las ovejas, con músicos de quena y *wakrapuco*, pastoras y ovejas; a la derecha se sitúa Santiago a caballo, abatiendo un moro, y un grupo de campesinos. En el piso inferior se ubica la *reunión*: el hacendado en la posición central y los músicos, las mujeres con *tinya*, el indígena atado al árbol para ser castigado y las mujeres cantantes de *harawi* en el fondo. En el primer plano del mismo nivel se observan más campesinos, jinetes, ovejas y un toro.





FICHA

JOAQUÍN LÓPEZ ANTAY (1897-1981)
AYACUCHO, 1948
MADERA, PASTA MODELADA Y POLICROMADA, VIDRIO
39.2 X 50.8 X 32.2 CM





• TALLA •

VIRGEN DEL ROSARIO
ALEGORÍA DE AMÉRICA
ILLA CHACRA



VIRGEN DEL ROSARIO



El alabastro es una piedra semejante al mármol pero más blanda y translúcida. La capital de Ayacucho, Huamanga, es el lugar donde se encuentra una de las mejores canteras, de ahí su denominación *piedra de Huamanga*. Durante la era virreinal, especialmente en el siglo xvii y la mayor parte del xviii, esta ciudad destacó por sus finos trabajos en el tallado de figuras religiosas, ya sea en bulto o en relieve. Solo en la segunda mitad del xviii se presentó la temática profana y costumbrista debido a las nuevas circunstancias sociales e ideológicas producto del absolutismo ilustrado y del enciclopedismo francés.

Con el alabastro huamanguino se desarrolló una imaginería virreinal que linda con la miniatura. Formalmente está apegada a los estilos que provienen de la escultura española en madera, en la tradición del verismo clásico del renacimiento y del naturalismo barroco, y basada en la iconografía contrarreformista compuesta por temas alusivos a las vidas de la Virgen, Jesús y los santos y pasajes del Antiguo

Huamanga alcanzó, con obras como esta, un alto prestigio, que la convertiría en el centro de actividad artística y artesanal del país.

TALLA



Testamento. Debido a que las características del material no permitían desarrollar piezas de gran formato, el alabastro se destinó a la elaboración de imágenes para pequeños retablos, comparsas de los nacimientos y figuras y composiciones apropiadas para los interiores de los hogares. Con estas obras Huamanga alcanzó el prestigio que la convertiría en el centro de actividad artística y artesanal del país. La pequeña burguesía limeña y aún las clases altas se incorporaron a la demanda de objetos de arte de índole oficial, patrocinados por la iglesia y la elite social, y que respondían a los gustos europeizados. Sin haber tenido acceso a la educación de la época, los escultores huamanguinos iniciaron el camino a la popularización de su arte.

La Virgen del Rosario corresponde a esta tradición estilística. Se trata de una placa en alto relieve policromado provista de un marco tallado y dorado. En ella está representada la Virgen y el Niño Jesús con Santo Domingo y San Francisco de Asís. La Virgen está sobre una nube sostenida por querubines y sujeta al Niño con el brazo izquierdo; este a su vez sostiene la cruz y el rosario. Debajo, a su derecha, Santo Domingo de Guzmán toca el rosario con una mano y porta una azucena en la otra como señal de pureza, a un lado se encuentran sus atributos: el perro con una tea en la boca y el orbe con una cruz que simbolizan la

vigilancia y la luz sobre el mundo. Detrás de él está San José, esposo de la Virgen, también con una azucena. Al otro extremo, San Francisco toca la cruz que sostiene el Niño mientras porta una calavera, bajo él está el pelícano que alude a la penitencia, el sacrificio y los estigmas que recibió de Cristo. Detrás se encuentra San Joaquín, padre de la Virgen. En la parte superior dos angelitos dispuestos simétricamente coronan a la Virgen, con un resplandor dorado alrededor de su cabeza que contrasta con el fondo celeste.

Este alto relieve ha sido elaborado con el procedimiento de la policromía de la escultura española en madera que distingue los colores de los vestidos estofados con fondos de oro. La composición es una exaltación alegórica de la Virgen en la Gloria Celestial y una imploración de los santos para la salvación del mundo a la intercesora directa ante Dios.



FICHA

ANÓNIMO
AYACUCHO, FINES DEL SIGLO XVIII
INICIOS DEL SIGLO XIX
PIEDRA DE HUAMANGA TALLADA Y
POLICROMADA
39.2 X 35 X 6.5 CM

ALEGORÍA DE AMÉRICA



La ilustración francesa y su interés por el estudio de la geografía, la flora y la fauna, los tipos raciales y sociales, las manufacturas y las costumbres, influyó en la inserción de la temática profana, alegórica y costumbrista en la talla de piedra de Huamanga hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Los estilos rococó y neoclásico fueron también acogidos bajo la misma influencia.

La producción del alabastro huamanguino fue abandonando la policromía de tradición hispana para dar paso al procedimiento del recubrimiento de color a la encáustica. Esta técnica se utilizó sobre los modelos anteriores, generándose una producción ecléctica. En el siglo XIX la talla se diversificó formal y temáticamente según las clases sociales a la que iba dirigida.

Asimismo, desde el siglo XVIII la producción de la talla de piedra de Huamanga se vio favorecida por el arrieraje que transitaba hacia Lima y el Alto Perú comercializándola junto a otros objetos de arte de gran aceptación, como la pintura de la escuela

Desde el siglo XVIII la talla de piedra de Huamanga se comercializó junto a otros objetos de arte de gran aceptación.

TALLA



cusqueña, mates y cueros. También habría contribuido a su consumo la imitación de los objetos de porcelana y *biscuit* europeos. A este tipo de elaboraciones se debe la preocupación por conseguir el brillo, tersura y delicadeza del alabastro mediante el pulimento y el baño encáustico típico del gusto del rococó cortesano. La producción ayacuchana alcanzó de ese modo una fama justificada que indujo a los talladores a firmar sus obras, tal como lo hicieron a mediados del siglo XIX Buenaventura Rojas y M. Teruel.

Uno de los temas preferidos desde el siglo XVI fue la representación de los *Continentes* en forma de mujeres semidesnudas, grandilocuentes y rebosantes, provistas de símbolos y motivos decorativos. Eran expresiones del interés por los descubrimientos de nuevos territorios y, posteriormente, por el aprecio del conocimiento de la geografía y las riquezas naturales.

La alegoría del continente americano se formaliza en una figura femenina de pie que cumple la función de candelero. La mujer sigue los cánones de belleza clásicos, viste un faldellín de plumas con cinturón, una amplia capa que forma drapeados sobre el brazo izquierdo y un carcaj repleto de flechas. Está adornada con aretes, un collar, un medallón, y aros en la muñeca derecha y sobre el tobillo izquierdo. En la parte posterior se encuentra un camélido mordiendo

una piña. La peana está decorada con un medallón ovalado, una guirnalda con una rosa, volutas y rocallas doradas. La iconografía responde a una creación europea que imagina al continente americano como una mujer indígena caribeña idealizada con elementos decorativos del gusto cortesano. Se le otorga un sentido nacionalista convirtiéndola parcialmente en una alegoría de la patria peruana gracias a la vicuña, que es símbolo del escudo nacional, en reemplazo del lagarto caribeño propio del modelo europeo. De ese modo los talladores huamanguinos se hacen partícipes de las ideas y luchas emancipatorias durante el primer tercio del siglo XIX y recurren al estilo neoclásico en la preferencia por el desnudo, la forma estriada del recipiente cilíndrico, la guirnalda, el predominio del color natural de la piedra y la idea de patria, aunque se desprende un efecto confuso del hecho de asociar dos elementos disímiles que pertenecen a dos contextos distintos de la realidad: la mujer caribeña, tropical y del llano, y el camélido de las alturas andinas.



FICHA

ANÓNIMO
AYACUCHO, SIGLO XIX
PIEDRA DE HUAMANGA TALLADA Y
POLICROMADA
45.5 X 18.5 X 13.3 CM

ILLA CHACRA



En Puno hay un alabastro más duro y amarillo que el de Huamanga llamado *berenguela* o *piedra de lago*. Fue usado en la época virreinal en forma de lajas delgadas, a modo de vidrio, para cubrir ventanas y óculos. Su uso tradicional se ha conservado en la elaboración de pequeños amuletos tallados llamados *illas*, que poseen funciones mágico religiosas.

La *illa* es una piedra, no necesariamente trabajada, que por su rareza y belleza es considerada portadora de un espíritu benéfico. Puede ser la piedra que

Illapa, el dios andino del rayo que presta su nombre a esta expresión, extrae de la tierra cuando descarga su energía poderosa. Es probable también que sea parte de los restos de un aerolito o de las entrañas de la tierra esparcidas en la superficie por efectos de un volcán, aluvión o derrumbe. La *illa* es una revelación, pues se trata de una obra modelada por la divinidad, ha sido provista de poderes sobrenaturales que la convierten en objeto sagrado. Los pobladores asocian las *illas* a una forma biológica similar esencial

Poseer una *illa* se considera un privilegio, y quienes la tienen la conservan escondida cerca del ganado para que lo proteja y aumente.

TALLA



para la subsistencia, como los toros, camélidos o corderos y sus hembras preñadas. El privilegiado que posee una *illa* la mantiene escondida cerca del ganado para que contribuya en su protección y aumento.

En ocasiones el hombre no se conforma con la piedra modelada al azar sino que busca participar en la creación e interviene ligeramente acentuando los rasgos ya inherentes en la piedra; otras veces busca la complejidad formal. En las primeras es probable que no participen talladores profesionales sino que se trate de una expresión comunitaria; en el segundo grupo se evidencia un tallador experimentado.

Las *illas* y *chacras* son esculturas en bulto y en relieve y las *mesas* son planchas o tabletas de piedra con líneas incisas. Esta *illa chacra* puneña tiene tres casonas en uno de sus frentes, en el lado posterior tres mesas cuadrangulares y en los laterales una hilera de toros vigorosos, centinelas del interior compuesto por una división de nueve patios cuadrangulares. Allí se observan tres diminutas *mesas* o cuadrículas incisas dedicadas a la Pachamama; en la primera se aprecian líneas oblicuas entrecruzadas, en la central destaca la forma de una botella y triángulos opuestos dentro de un cuadrado y en la última una cruz de malta, triángulos y líneas verticales y horizontales. Estas últimas representarían los surcos de la siembra;

los triángulos inscritos en cuadrados simbolizan la presencia de las cuatro direcciones de la tierra o los cuatro *suyos*; la cruz de malta es la señal cristiana protectora o signo metonímico de la *chakana* que anuncia las lluvias; la botella simboliza el agua fertilizadora. Las significaciones y características de los ritos que se realizan con este objeto son secretos que el *kamili* o *paqo* conoce y utiliza para conjurar e invocar la protección de las deidades andinas y los santos católicos.



FICHA

ANÓNIMO
PUNO, DÉCADA DE 1950
PIEDRA DEL LAGO TALLADA
2.6 X 21.4 X 19 CM





• MATE •

MATE COFRE

MATE YAWAR FIESTA

MATE PURU



MATE COFRE



Hace más de cuatro mil años el mate empezó a ser trabajado en el Perú. Algunos procesos técnicos han variado y otros se mantienen a lo largo del tiempo. Los pasos básicos consisten en secar el fruto, limpiarlo, dibujar sobre él utilizando un lápiz o directamente el buril y desbastar el fondo para dar realce a los diseños. También se emplea la coloración mediante el calor de un tizón, generalmente del árbol quinwal.

Durante el siglo XIX Huamanga destacó como principal centro productor de mates. En ese tiempo la ciudad mantenía aún el esplendor colonial pero la distancia de los centros metropolitanos del arte permitían que en ella se desarrollara una variante del arte popular que respondía al consumo de las clases medias y acomodadas que se sentían identificadas con los finos trabajos de mates, tallas de piedra de alabastro, orfebrería y tejidos.

El mate cofre con enchape de plata fue elaborado para estos estratos sociales. Cuenta con dos partes iguales, la de abajo es el cuerpo o contenedor y la

El mate cofre se caracteriza por el dibujo fino de influencia neoclásica, la limpieza del trazo y la síntesis formal de sus figuras sobre fondo negro.

MATE



de arriba la tapa o cubierta, ambas unidas por una bisagra y una armella de plata. 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.

Las escenas galantes del cuerpo se disponen de la siguiente manera: en la primera, un hombre sentado acompaña a otro de corte militar que porta un gran gorro y alcanza un zapato a una dama criolla sentada. La siguiente escena muestra a un militar similar al anterior tocando una corneta y a otro con una chaqueta y gorra de marino sosteniendo un sable envainado; continúa la escena del aprisionamiento de un hombre civil por dos militares o guardias. En la tercera y última escena se representa a una mujer indígena vestida con *lliclla* y pollera, portando una botella, la acompaña un militar galante y un músico tocando la guitarra.

La tapa comprende las siguientes escenas: un caballero sentado con violín y otro con guitarra cortejando a una dama que tiene una botella en la mano; un danzante de tijera en pleno movimiento y dos músicos; un jinete a caballo dialogando con otro

de pie; y un sastre con tijera y un cliente asistido por un empleado. Los caballeros visten a la moda inglesa con pantalones de casimir, levita y sombreros de copa, las damas con ampulosos atuendos regionales.

Se revela un estrato social dominante ligado a las costumbres e ideologías europeas, impregnado de un leve aire señorial hispano. Las figuras muestran un comportamiento romántico y elegante a la manera inglesa, los tipos raciales evidencian también ese porte, incluso el danzante de tijeras y los músicos que lo acompañan parecen ser parte de una escena de ópera y no de un baile de raíces nativas.

Los buriladores han sabido plasmar la vida familiar, galante, pública de la sociedad urbana ayacuchana de ese tiempo, pero también las tensiones sociales expresadas en la oposición del mundo civil con el militar y del mundo indígena y mestizo frente a lo criollo.



FICHA

ANÓNIMO
AYACUCHO, 1848
LAGENARIA BURILADA. FONDO NEGRO
CON ENCHAPE DE PLATA
14 X 21CM DE DIÁMETRO
INSCRIPCIÓN: “XXXXX”

MATE YAWAR FIESTA



En la segunda mitad del siglo XIX, el arte del mate ornamentado alcanzó su auge en centros poblados de magníficos buriladores como Huanta, en Ayacucho, y Mayocc, en Huancavelica. Ambos se habrían desarrollado gracias al creciente consumo del mate decorado en la capital ayacuchana, Huamanga.

Huanta, ciudad pequeña pero competidora de Huamanga, se convirtió en el centro artesanal más importante. Ubicada en la parte baja del valle del río Mantaro, cercana a la selva y también a la capital ayacuchana, fue también un asiento hispano y con el tiempo adquirió un aspecto mestizo y campesino que le permitió conjugar costumbres rurales y urbanas. Mayocc, cercana a Huanta, forma parte también del Bajo Mantaro. El desarrollo de sus buriladores estuvo muy ligado a esta ciudad y a Huamanga. Es en las proximidades de estas localidades, en las quebradas que se internan a la selva, donde se cultivaban las calabazas que permitieron el desarrollo de este arte. El mate fue un producto para el trueque comercial entre los diversos pueblos que

El mate más resaltante como creación artística es el azucarero, burilado con cortes finos y acabados en tonalidades casi transparentes

MATE



visitaban los arrieros y de esa manera se cimentó una temática costumbrista y tradicional destinada a una clientela mestiza e indígena.

Los ejemplares conocidos más antiguos de la región datan del siglo XIX. Desde entonces, las formas y funciones utilitarias del mate son el azucarero, el joyero, el vaso o *pucu*, el plato o *ancara* y la botella o *huiro*. El mate más resaltante como creación artística es el azucarero, burilado con cortes finos y acabados en tonalidades casi transparentes, destacan en él los motivos ornamentales mudéjar en forma de rosetón y las dedicatorias. En el cuerpo del azucarero se desarrollan diversas escenas: la agricultura, el comercio, las ferias, los arrieros, el paisaje local, las plazas y calles, las costumbres festivas y los sucesos históricos; el progreso también es representado a través de imágenes de construcciones y maquinarias.

El representante más conocido del mate del Bajo Mantaro fue Mariano Inés Flores, más conocido como *Machu ñis*. De él se sabe que tuvo larga vida y que falleció el 17 de mayo de 1949 en San Mateo, en las alturas de Mayocc. José Sabogal lo conoció en 1932 en Huancayo y escribió sobre él señalándolo como “el champion de los buriladores”.* El mate azucarero con los temas del *Yawar fiesta* y el héroe Alfonso Ugarte revela el talento creador de Flores. La tapa es de

diseño mudéjar. El cuerpo se compone de dos escenas referidas al *Yawar fiesta*, en la primera se recrea la arquitectura de la plaza del pueblo, en ella el público se dispone a esperar el despliegue de los jinetes. La segunda escena destaca por su espectacularidad, muestra el ruedo con los toreros aficionados, ya sea a pie o a caballo, algunos aplacados por la embestida del toro que lleva sobre el lomo a un cóndor que lo enfurece. Al fondo, el público y la banda de músicos que amenizan la fiesta. La representación de Ugarte es también doble pero posee menores dimensiones; la primera escena recrea al héroe a caballo perseguido por dos soldados chilenos, la segunda lo grafica lanzándose al mar desde el Morro, portando la bandera peruana.

Flores hace derroche de percepción objetiva en el conocimiento de la fiesta, la sociedad pueblerina y su espíritu festivo; traduce los elementos con talento en el trazo y el orden de la composición; a la vez plantea una reflexión sobre la idea de nación peruana al conjugar el dramatismo de la tauromaquia andina con el sentimiento igualmente trágico, pero heroico y patriótico, que deviene de la guerra del Pacífico.

* José Sabogal. *Mates Burilados. Arte vernacular peruano*. Buenos Aires: Editorial Nova (Colección Mar Dulce), 1945, p. 33.

FICHA

MARIANO INÉS FLORES
BAJO MANTARO, AYACUCHO, SIGLOS XIX-XX
LAGENARIA BURILADA
16 X 21 CM DE DIÁMETRO

MATE PURU



El intercambio comercial entre Huanta y Huancayo propició la difusión del arte del mate en las localidades de Cochas Grande y Cochas Chico, en el distrito de El Tambo, Huancayo. Hacia fines del siglo XIX, los maestros del Bajo Mantaro habrían enseñado el oficio a comerciantes arrieros de Cochas y muchos, como Mariano Inés Flores, se trasladaron a Huancayo para vender en su famosa feria.

Inicialmente el mate de Cochas Grande y Cochas Chico estuvo ligado al estilo ayacuchano, pero paulatinamente adquirió su propia expresión estilística e iconográfica. Se caracteriza por el fino burilado y la coloración mediante el calor; a estas técnicas se han añadido fondos teñidos con anilinas y desbastamientos que dan relieve a los diseños.

Actualmente, Cochas Grande y Cochas Chico son los mayores centros productores del mate decorado. Prácticamente todas las familias se dedican a esta actividad, desde la década de 1970 destacan los Sanabria, Dorregaray, Poma, Medina, Osores, Seguil, Veli, entre otros grupos

El mate puru no cumple ninguna función utilitaria, es elaborado exclusivamente para la contemplación estética.

MATE



familiares que son paradigma del virtuosismo y la constancia en el arte de burilar.

Los mates cochasinos son el resultado del saber colectivo de las comunidades. Destacan los temas costumbristas de la tradición huanca, la temática agrícola, ganadera, ceremonial y, actualmente, como efecto de la globalización, la representación de acontecimientos ajenos al contexto regional.

El mate *puru* es una variedad de mate burilado que no cumple ninguna función utilitaria, es elaborado exclusivamente para la contemplación estética. Como soporte narrativo, el *puru* acoge una amplia diversidad temática. Este ejemplar es de forma globular, alargado y cerrado, sin tapa, boca o agujero; representa el tema de la producción textil en las alturas del Valle del Mantaro. De arriba a abajo se divide en fajas verticales. Las figuras están buriladas y quemadas y el fondo desbastado en blanco. Se inicia con bandas decorativas con motivos de líneas quebradas, una orla vegetal, secuencias de rombos intercalados con polígonos y cenefas sin decoración que separan las escenas.

La primera faja con escena se compone de tres arrieros, dos varones y una mujer cargando sus *quipis* y arriando una piara de llamas. La siguiente presenta dos tejedores contrapuestos utilizando el

telar de cintura o *kallwa*, a los lados se encuentran campesinos acompañados por robustos venados. Más abajo, otra escena recrea la danza de las tejedoras o danza de las hilanderas: músicos de arpa, clarinete, saxofón y violín, una mujer cargando su *quipi* y un hombre cargando un cántaro con chicha, seis mujeres hilanderas elegantemente ataviadas bailan portando los instrumentos para el hilado y dos mozos dispuestos a bailar completan el cuadro. La siguiente escena presenta a una mujer seleccionando madejas u ovillos sobre una mesa, hay otra mujer en el extremo de la mesa de aspecto más modesto; siguen dos mujeres sirvientas cargando sus *quipis*, y un par de damas urdiendo hilos; culmina esta escena con dos campesinos y dos cabras sobre el abrupto suelo. Finalmente, en la parte inferior del mate, se repite la escena de los tejedores de *kallwa* con los arrieros y sus llamas cargadas. La base del *puru* se compone de cenefas con líneas en zigzag y una especie de capullo compuesto de hojas alargadas y envolventes.

Hay en estas representaciones un interés por mostrar detalladamente la actividad productiva del tejido, la división del trabajo, sus implicancias de jerarquía social y las festividades asociadas a la faena textil.

FICHA

ANÓNIMO
COCHAS, HUANCAYO, JUNÍN, DÉCADA DE 1960
LAGENARIA BURILADA Y QUEMADA
65 X 13 CM DE DIÁMETRO



● PELETERÍA ●

PETACA PERUANA

● PINTURA ●

KERO DE LA INDEPENDENCIA

● MUÑEQUERÍA ●

MUKI, GUARDIÁN DE LAS MINAS

● PLATERÍA ●

CONJUNTO DE TRES TUPUS Y PRENDEDOR

● ARTE PLUMARIO ●

CORONA CEREMONIAL

PETACA PERUANA



La petaca es un mueble de cuero crudo semejante a un baúl. El frontis decorado está provisto de cerradura y asas. En algunos casos tiene una armazón interior de madera amarrada con tiras también de cuero. La palabra *petaca* tiene su origen en México, proviene del vocablo azteca *petllalcáli*, caja de estera, que a su vez deriva de *pétllal*, petate o estera, y *calli*, caja. La difusión del vocablo se debió a los conquistadores hispanos.

Estos muebles llegan al Perú traídos por los españoles, quienes imponen el vocablo *petaca* en

sustitución de su equivalente quechua *puti*. La definición y la función de la petaca en el Perú se ajusta a la del baúl de cuero con armazón de madera o mimbre de dimensiones determinadas por la capacidad de carga de las bestias. Parte de los antecedentes formales de la petaca se encuentran en el mueble español. El arca, el arcón y el cofre se habrían fusionado con las petacas de mimbre aztecas y paulatinamente empezaron a ser elaborados en cuero, convirtiéndose en los principales muebles para el transporte de los enseres.

Las petacas llegaron al Perú por intermedio de los españoles, quienes impusieron el vocablo *petaca* en sustitución de su equivalente quechua *puti*.

PELETERÍA



Hacia la segunda mitad del siglo XVIII la petaca se habría configurado como un mueble exclusivamente utilitario al servicio de la población gracias a su resistencia a los rigores del clima, el trajín y la manipulación de los arrieros y viajeros en los caminos accidentados. Hecha de fibras vegetales inicialmente y luego exclusivamente de cuero, sus dimensiones fueron menores que el arca y su uso fue más común y vasto.

Los centros de producción de petacas en el Perú se ubicaron en Lima, Ayacucho, Cusco, Arequipa y Trujillo. Quedan noticias de la calidad de la talabartería ayacuchana y de la cobertura comercial de los comerciantes cusqueños que viajaban por todo el territorio. En Lima, donde el comercio fue intenso, se conocen ordenanzas del gremio de talabarteros españoles que trabajaba con cueros curtidos de gran calidad como boquetas o badanas. Los indios y mestizos utilizaban cuero sin curtir o crudo para producir petacas. Asimismo, se consigna la existencia del gremio indígena de petateros, quienes debían saber hacer una petaca de mimbre para ser considerados maestros.

La petaca es un conjunto decorativo de valor histórico y estético. Conserva el estilo colonial de fines del siglo XVIII e inicios del XIX: la ornamentación de cuero calado sobrepuesta al cuerpo del cofre, también de

cuero, que le sirve de fondo. Este es llano y muestra parte de la pelambre, con refuerzos y costuras del mismo material y está provisto de una cerradura de hierro. La decoración calada es más rica y frondosa en la parte frontal, formando bandas horizontales y verticales que encierran casetones conteniendo motivos de raigambre occidental y colonial: animales fantásticos o fabulosos, leones rampantes, águilas bicéfalas, aves, caballos, flores y entrelazados de hojas y rombos pequeños. La presencia del león y las águilas bicéfalas simbolizan la corona española representada por la dinastía de los Ausburgo, motivos que tal vez fueron necesarios para la identificación de arrieros, mercaderes y viajeros con los gobernantes.



FICHA

ANÓNIMO
SIERRA SUR, SIGLO XVIII
CUERO CALADO Y MADERA
45 X 45 X 63 CM

KERO DE LA INDEPENDENCIA



El vaso kero proviene de las primeras culturas antiguas del Perú, pero adquiere especial relevancia con los incas, quienes toman el modelo de los vasos de cerámica de Tihuanaco asumiendo una decoración geométrica y una nueva iconografía. Producida la Conquista y el Virreinato, el kero continúa usándose dentro de la nobleza incaica con variantes decorativas de raigambre occidental y mestiza. Sin embargo conserva su uso dentro de los brindis ceremoniales, constituyéndose como uno de los vehículos más eficaces de difusión de la cultura incaica, motivo por el cual su producción es prohibida después de la revolución de Tupac Amaru II. Así, el kero se oculta tras la forma occidental de la copa.

El *Kero de la Independencia* es una pequeña copa con la alegoría de la independencia del poder de España y de la naciente República Peruana. El motivo principal representa al general José de San Martín en actitud triunfante, pisando a un soldado español caído junto a su pabellón. Viste el uniforme de oficial provisto de charreteras doradas y

El *Kero de la Independencia* es una pequeña copa con la alegoría de la independencia del poder de España y de la naciente república peruana.

PINTURA



sostiene en una mano la bandera en forma de aspa que él creó, y en la otra, el sable. A un costado, la alegoría de la Patria vestida a la usanza griega, porta el gorro frigio y tiene un león a sus pies. Este motivo se inspira en la figura de Marianne creada durante la revolución francesa y en la diosa griega Atenea. El león recostado a los pies de la Patria simboliza a la corona española rendida. Completan la composición un halcón llevando en el pico los laureles de la victoria y la figura estilizada del sol como testigo complaciente de la victoria. La Independencia fue motivo de regocijo para el Cusco, ciudad que lideraba los proyectos emancipadores, de manera que hubo una apropiación de la figura del Libertador para sugerir la del Inca, así, San Martín es representado actuando según la costumbre guerrera incaica, pisando al enemigo con el apoyo del halcón y el sol.

Estilísticamente se aprecia la influencia del neoclasicismo en la presencia de Atenea, la forma estilizada de la copa y en la composición que busca claridad sin abigarramiento decorativo. Los elementos del arte inca son el diseño geométrico del sol, el ave falcónida, y la disposición tradicional de las figuras en fila con los rostros en perfil.

Sostiene el investigador John Rowe que esta copa fue probablemente hecha en 1821, pues se relaciona con

la proclamación de la Independencia por San Martín el 28 de julio de ese año; de manera más precisa se indica que el *Kero de la Independencia* habría sido hecho entre la fecha de creación de la bandera y su vigencia, hasta el 16 de marzo de 1822. Según el propio Rowe, esta copa fue donada al Museo Nacional de la Cultura Peruana en 1945 por el señor Manuel M. Valle.



FICHA

ANÓNIMO
CUSCO, SIGLO XIX
MADERA TALLADA, PINTADA, INCISA Y
BARNIZADA
85 X 63 CM

MUKI, GUARDIÁN DE LAS MINAS



Los orígenes de las muñecas se pierden en los albores de la humanidad. En el Perú antiguo se conocen muchos ejemplares en diversas culturas. Posteriormente el aporte español permite que esta expresión se incremente y gane en variedad. Aún es difícil precisar la diversidad de muñecas; sin embargo, es posible inferir su importancia a partir del legado que atesoran actualmente ciudades de abolengo virreinal como el Cusco. La muñeca tradicional y popular cusqueña se llama *t'ecqe*, es hecha de tela, rellena de trapo y está vestida con la indumentaria típica de los campesinos del lugar.

Con el advenimiento de los juguetes industriales se produce una depresión en la producción de los juguetes artesanales. Las muñecas se salvan de desaparecer gracias a la demanda turística y la creatividad de las artesanas, quienes se ven también incentivadas por ese catalizador de gustos y propuestas que es la feria del Niño Dios o *santurantikuy*, celebrada cada 24 de diciembre en Cusco. En los años de 1960 resurgen las muñecas como expresiones ligadas a la

El muki es un personaje mítico de las minas, que está presente en los relatos de los mineros, sobre todo en la sierra central.

MUÑEQUERÍA



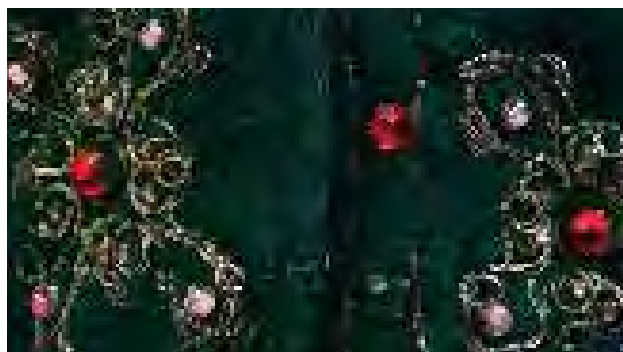
imaginería religiosa y costumbrista desligándose de la juguetería. En adelante el género se denominará *muñequería* y las artesanas que las confeccionan, las muñequeras.

Una muñequera notable es Maximiliana Palomino de Sierra, quien por su entrañable apego a las muñecas *t'ecqe* se las ingenió para mantenerlas vivas y hacerlas trascender del espacio infantil del juguete hacia el mundo formal de la imaginería. Para ello tuvo que incrementar nuevos recursos técnicos. Para armar el cuerpo recurrió al alambre recubierto con tiras de tela y para el modelado de la cabeza y los brazos usó una masilla a base de harina, papel desmenuzado, pegamento sintético y formol. Superados los detalles técnicos, la artista se documentó acerca de la moda del vestido y el vestuario tradicional.

Más tarde incursionó en la elaboración de retablos costumbristas y en representación de personajes propios de la mitología incaica y mestiza o sincrética. Ese es el caso de la representación del *Muki*, personaje mítico de las minas presente en los relatos de los mineros, especialmente de la sierra central. El espacio de dominio del *Muki* es el mundo subterráneo, el *ukupacha*; él es un intermediario entre el hombre y la naturaleza, por eso los mineros deben otorgarle ofrendas de coca y cigarrillos que lo persuadan de

permitirles extraer los minerales sin problemas. En la imaginería popular y los relatos orales este personaje aparece bajo la forma de un minero o un duende.

La tradición oral de Chongos Alto (Chupaca) homologa la fisonomía del *Muki* a la de un niño hermoso de tamaño pequeño. Entre los habitantes de Cerro de Pasco es también un ser pequeño, de cuerpo fornido y desproporcionado, cuya cabeza está unida al tronco, pues no tiene cuello. Sus cabellos son largos y rubios. Tiene el rostro cubierto por vellos y larga barba blanca, orejas alargadas y puntiagudas y una voz grave. En otras tradiciones el *Muki* viste traje minero de color verde, calza botas blancas, se cubre con un casco con dos cuernos y lleva un farol y una lampa.



FICHA

MAXIMILIANA PALOMINO DE SIERRA
CUSCO, 1972
MAGUEY, PASTA MODELADA, CUERO Y METAL
285 X 13 X 7 CM

CONJUNTO DE TRES TUPUS Y PRENDEDOR



Los *tupu* son objetos de oro, plata, cobre o bronce que sirven para sujetar las mantas o *llicllas* y adornar el atuendo de la mujer. Los *tupu* de cabeza pequeña fueron usuales en la época preincaica; durante el Incanato se utilizaron los de cabeza en forma de disco grande; y en el periodo colonial predominaron aquellos con forma de cuchara, escudo con aves bicéfalas, pavos con dijes, peces y corazones dispuestos en forma horizontal con sirenas, monedas y animales colgantes.

Ese conjunto es una combinación de un prendedor o *tiphki* pequeño con tres *tupu* compuestos de alfileres grandes. El prendedor es también un *tupu* cuya aguja se ha recortado al tamaño de la cabeza; se trata de una pieza compuesta por un ave, probablemente un pavo real, dentro de un diseño vegetal con rocallas en la parte inferior y un arco con plumas radiantes en la parte superior. Desde este extremo se unen tres cadenas con la cuadrifolia, cada una de ella conectada a un *tupu*. En la parte de atrás se encuentra un apéndice pequeño destinado a sujetar la *lliclla* o tela. El *tupu* de la izquierda tiene la cabeza

La composición de este conjunto reúne cuatro piezas, lo que revela la importancia social de la mujer para quien se elaboró.

PLATERÍA



en forma de rosetón con una división concéntrica de cenefas circulares. En el centro se ubica un diseño floral seguido de una secuencia de rombos, otra de cuentas y un borde ondulante, en el cual permanece una piedrecilla roja engastada. El disco remata en un diseño floral con forma de vaso. El *tupu* central presenta la misma estructura compositiva con leves diferencias en los motivos decorativos: en la cabeza el centro es un diseño floral calado, seguido de una cenefa de hojas de laurel, otra de perlas y un borde con semicírculos. Como remate el disco tiene un motivo floral y un vaso tipo kero. En la unión de la aguja descansan dos rocallas. El tercer *tupu*, a la derecha del prendedor, presenta igual disposición de círculos con motivos de perlas, hojas, cuadrifolias y cuentas, y el borde calado con semicírculos. Los tres alfileres son lisos.

La composición del conjunto reúne cuatro piezas en contraste con la disposición usual de dos elementos. La distinción revela la importancia social de la mujer para quien se elaboró. La simbología está escondida en los rosetones, estos, sin duda, han de referirse a la luna, o *mama killa*, asociada desde tiempos incaicos a la mujer no solo por la forma circular sino también por el color mismo de la plata, tal como se evidencia en los gráficos de Huamán Poma de Ayala. Por prohibición de la Iglesia las representaciones de la luna tomaron

formas veladas de apariencia distinta como corazones y cucharas. El pavo real del prendedor es simbología europea relacionada a la vanidad.



FICHA

ANÓNIMO
SIERRA SUR, SIGLO XIX
PLATA CALADA Y REPUJADA
55 X 265 CM

CORONA CEREMONIAL



Las plumas son materiales llamativos por su estructura rígida y suave consistencia así como por su vistoso y variado colorido. Se les ha empleado especialmente en objetos para el adorno personal, pero también en objetos utilitarios. A su valor estético se suman las connotaciones espirituales que portan. Las plumas están relacionadas al cielo y al cosmos, al vuelo, a la libertad y al movimiento ascendente. Por eso su uso siempre está asociado a las festividades o ceremonias religiosas, a la victoria y también a la posición social superior de los miembros de una comunidad.

Las etnias de la Amazonía peruana utilizan las plumas de tucanes, loros, papagayos, guacamayos, pajiiles o pavas y muchas aves más para la elaboración de coronas o tocados, aretes, collares, vestidos, abanicos y en la decoración de sus armas.

Las coronas usualmente son utilizadas por los hombres como distinción jerárquica en la celebración de actos ceremoniales. Entre los Cashibo-Catataibo y los Shipibo-Conibo, grupos pertenecientes a la

Para los Cashibo-Catataibo y los Shipibo-Conibo, la corona tradicional de corteza y plumas posee significaciones teogónicas y cosmológicas.

ARTE PLUMARIO



familia Pano, existe un tipo de tocado representativo pleno de significaciones teogónicas y cosmológicas. La corona tradicional de corteza y plumas es un modelo en miniatura del universo.

La corona ceremonial del pueblo Cashibo-Cacataibo es un aro forrado con algodón silvestre e hilo sobre el cual se colocan cruces conteniendo rombos concéntricos de algodón delineados en negro y blanco. Las varillas de las cruces están revestidas con adornos de plumas de guacamayo a manera de penachos.

Para estos pueblos las plumas rojas representan el fuego del espíritu divino. Las palmeras simbolizan el ciclo cósmico infinito y la regeneración constante de la vida mediante la unión de lo masculino y lo femenino. Cada rombo, construido con tiras de hilos multicolores e insertados unos dentro de otros, recuerdan a la serpiente cósmica que se sostiene fuertemente enroscada en las cuatro esquinas del universo, al mismo tiempo los rombos son emblemas del renacimiento de la vida pues indican el camino de retorno a la tierra después de que el espíritu humano experimentó la muerte.



FICHA

ANÓNIMO

CARRIZO, ALGODÓN, PLUMAS E HILO
GRUPO ÉTNICO KAKATAYU (CACATAIBO),
UCAYALI, SIGLO XX
28,5 CM DE DIÁMETRO







A partir de su fundación en 1946, el Museo Nacional de la Cultura Peruana ha promovido el estudio del proceso cultural peruano desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días. Esta publicación nos ofrece un recorrido por las diversas colecciones que forman parte de este notable museo y que reflejan la diversidad cultural del Perú. La trayectoria histórica, cultural y artística nacional es narrada a través de la imaginería del Cusco, los retablos y cruces de Ayacucho, la talla en piedra de Huamanga y las máscaras, keros, mates burilados, platería cerámica y arte textil de las distintas regiones del país. Estas piezas son testimonio y expresión sensible de la experiencia de los peruanos.