



OBRAS* MAESTRAS

Las colecciones de muñecas del
Museo Nacional de la Cultura Peruana

Ministerio de Cultura

OBRAS* MAESTRAS

Las colecciones de muñecas del
Museo Nacional de la Cultura Peruana



PERÚ

Ministerio de Cultura



MUSEO
NACIONAL
DE LA
CULTURA
PERUANA



PERÚ

Ministerio de Cultura

Luis Peirano Falconí

Ministro de Cultura

Rafael Varón Gabai

Viceministro de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

Soledad Mujica Bayly

Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo

Obras maestras. Las colecciones de muñecas
del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465

San Borja, Lima, Perú

Teléfono: 4769933

www.mcultura.gob.pe

Investigación y textos: Luis Ramírez, Milagros Saldarriaga

Diseño y diagramación: Richard Lamela

Fotografía: Sandro Aguilar, Manuel Espinoza (p. 52, 60, 80)

Primera edición, Lima, 2012

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2012-10242

ISBN: 978-612-4126-04-8

Ramírez León, Luis y Milagros Saldarriaga Feijóo

Obras maestras. Las colecciones de muñecas del Museo Nacional de la Cultura Peruana / Luis Ramírez León y Milagros Saldarriaga Feijóo.-- Lima: Ministerio de Cultura, 2012

92 p; 23 x 20 cm, il. col.

ISBN: 978-612-4126-04-8

1. Arte Peruano--Siglo XX 2. Arte popular--Perú 2. Artesanía--Perú 3. Folklore--Perú

Dewey 738.985

ÍNDICE

PRESENTACIÓN6

INTRODUCCIÓN8

LAS COLECCIONES DE MUÑECAS DEL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA

LA MUÑECA TRADICIONAL Y POPULAR EN EL PERÚ12

RECOLECCIÓN Y COLECCIÓN DE MUÑECAS EN EL MUSEO16

MANUFACTURAS Y ESTILOS19

ARTESANAS MUÑEQUERAS25

COLECCIÓN DE LA FERIA DEL
CAMPO DE MARTE26

COLECCIÓN DEL CINE ABRIL72

COLECCIÓN ALFONSINA
BARRIONUEVO82

BIBLIOGRAFÍA90



PRESENTACIÓN

Cultura es un término amplio. Además de las artes y las letras –siguiendo la definición de UNESCO–, “engloba los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”. La cultura nos provee además una forma de ver la sociedad y entenderla, lo cual a su vez, nos permite actuar en aquella. Mientras más amplio es nuestro horizonte cultural, mejor es la manera de desenvolvernos y comprendernos como miembros de una colectividad. Consecuentemente, preservar el patrimonio cultural, material e inmaterial, posee gran importancia, por cuanto este no solo permite mirar la historia y proyectar nuestra experiencia sino que sirve como una fuerza de cohesión social y fortalecimiento del autoestima.

Un museo es una institución cultural concebida para la conservación, investigación y difusión de la herencia de un país. No solo preserva e interpreta la historia y cultura de una colectividad, sino que guarda y expone elementos para construir identidad. En esta línea, el Museo Nacional de la Cultura Peruana, que puede honrarse de ser uno de los pocos museos públicos dedicado a la revaloración del arte popular en el país, ha sido, desde su fundación en 1946 por Luis E. Valcárcel, un espacio de exploración y análisis de la sociedad peruana a través de las distintas vertientes artísticas tradicionales y ancestrales de la nación.

Lo vasto de su colección, que tiene como base el trabajo de investigación artística y etnográfica realizados por el Instituto de Arte Peruano y el Instituto de Estudios Etnológicos, el primero dirigido por José Sabogal y el segundo por el propio Valcárcel, ha permitido que hoy, después de varias décadas de recopilado el grueso de este material, sea aún posible indagar y “descubrir” piezas ricas en historia social y artística. Muchas de estas obras, inclusive, datan de la época precolombina, colonial y los primeros tiempos de la República; a estas se suman piezas contemporáneas que actualmente el museo continúa adquiriendo.



Esta publicación, *Obras maestras. Las colecciones de muñecas del Museo Nacional de la Cultura Peruana*, representa la continuidad de una larga tradición de investigación a través del arte. En este caso, el estudio obliga a analizar dos instancias del quehacer vinculado al arte: el objeto en sí mismo y la formación de colecciones en los museos, con lo que esperamos subrayar que la práctica artística es parte de un sistema de acciones y actores que inciden en aquello que se reconoce como un documento artístico.

Las colecciones de muñecas, en particular, nos sirven para dilucidar la acción de uno de los agentes más importantes de este sistema: el Estado. Así, las muñecas relatan tempranas políticas culturales de la segunda mitad del siglo pasado –y cómo a través de estas se buscó construir una idea de nación– y la aparición de nuevos factores que incidieron en la evolución de una expresión artística popular: la muñequería. Con este trabajo damos un paso más hacia el conocimiento e investigación de nuestra tradición.

Soledad Mujica Bayly
Directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana

INTRODUCCIÓN

Hasta la creación del Ministerio de Cultura, el diseño y ejecución de las políticas culturales del país se concebían como una rama de los objetivos educativos estatales. La Casa de la Cultura y el Instituto Nacional de Cultura (INC) fueron parte del Ministerio de Educación, igual que su antecedente más antiguo: la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, primera instancia creada para afectar el ámbito cultural con la implementación de programas estatales. Siendo un primer intento, esta dependencia no siempre diferenció educación de cultura ni precisó la interacción entre ambas instancias, y de esta manera las políticas educativas y culturales se confundían. Las más de las veces las segundas sucumbían ante la certeza del rol educador del Estado y la falta de definiciones de lo que debía entenderse por cultura y las necesidades culturales de la población.

Una excepción fue la orientación que Luis Eduardo Valcárcel dio a la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural durante su desempeño como Ministro de Educación en el gobierno de Bustamante y Rivero. Esta oficina tenía una ruta específica que encausaba las decisiones de política cultural: “dirigir y coordinar la investigación del folklore y las artes populares en el País; recoger el apropiado material de estudio; formar un archivo documental; estudiar la formación de un Museo Folklórico; y elaborar material educativo en esta rama de la cultura” (Datos para el mensaje al señor presidente, p. 13). Claramente, Valcárcel reconoció objetivos particulares del sector cultura, todos en relación con lo que en la época se denominaba folklore y arte popular; es decir, con la producción que conservaba vínculos, según la óptica indigenista, con los presupuestos estéticos, ideológicos y productivos del Perú prehispánico. No obstante, la Dirección afirmaba su inserción en el Ministerio de Educación a través de la tarea de elaboración de materiales para escuelas basados en sus hallazgos.

Como otros, Valcárcel confiaba que la educación era el camino ineluctable hacia la productividad. A diferencia de muchos, su concepción de esta era democrática y plural, “integral, creadora y conservadora de riqueza”, y, sobre todo, sistemática: “(...) sostenemos que para conseguir que el sistema educativo oficial sea eficiente se hace preciso un conocimiento previo de la realidad cultural del Perú. El conocimiento que poseemos es

incompleto, de ahí la necesidad primordial de promover una activa investigación (...) Para dar respaldo científico a la discriminación que debe realizar el educador, conviene, pues, no solo un dominio satisfactorio del acervo cultural moderno que se trata de introducir sino también un conocimiento cada vez más nítido de nuestra auténtica herencia social. Saber cómo vive nuestro pueblo, en las diferentes regiones del país, de qué manera funcionan las instituciones políticas, jurídicas, económicas, religiosas, etc., cómo produce la colectividad junto con las cosas útiles los objetos bellos, cómo actúan los factores externos sobre el grupo y cómo éste reacciona, de qué manera se transforman las costumbres y en qué medida se adoptan los usos y procedimientos nuevos y cuál es, en suma, el contenido cultural analizado en sus elementos y visto en su estructura. (...) una nueva disciplina, la Etnología, nos permite un conocimiento a fondo de la vida humana, en un cierto espacio y tiempo. (...) La Etnología ayuda enormemente a la Educación: el etnólogo precede al maestro porque éste necesita que aquel le informe acerca del medio social en que va a actuar y le proporcione un cuadro completo de la cultura que va a enriquecer con sus enseñanzas” (Educación pública, p. 10 y 11).

La tendencia adoptada por el Estado en esos años se hace patente en diversos programas; uno de ellos, propuesto por la Dirección de Educación Técnica del Ministerio de Educación en 1947 se basa en la recolección de muñecas de manufactura artesanal vestidas con atuendos locales. Estas muñecas debían ser hechas por las comunidades educativas de cada pueblo para su posterior acopio por el ministerio. El proyecto concluyó en la exposición de la Feria del Campo de Marte de 1949. Las piezas documentaban los trajes de distintas regiones, justamente un tema que interesaba al Instituto de Arte Peruano (IAP), unidad de investigación del Museo de la Cultura Peruana (MNCP). Debido a esta coincidencia, las muñecas exhibidas en el Campo de Marte se integran a la colecciones del museo.

Así, la colección de muñecas más numerosa y más antigua del MNCP tuvo su origen en un programa educativo del Estado, cuando este ponía en práctica una política educativa enmarcada en el paradigma de un nuevo proyecto nacional que no excluyera la cultura indígena pues en ella se depositaba la tradición prehispánica. Si este proyecto era exclusivo al Ministerio de Educación, a Valcárcel y a los intelectuales que compartían sus preceptos, es un tema que escapa a la narración que la colección de muñecas de la Feria del Campo de Marte puede hacer.

A diferencia de otros objetos de arte popular acopiados por el IAP para el museo, las muñecas fueron hechas bajo una solicitud del Estado, ¿es posible observar esta condición en las piezas?, ¿qué rasgos comunes pueden hallarse en esta colección? Antes de responder esas preguntas es preciso observar que no hay información sobre muñequería popular tradicional en esos años. Los juguetes populares que el IAP recoge en sus investigaciones desarrolladas en la misma época son las pequeñas tallas en madera de Junín

(jinetes y animales en miniatura). Asimismo, el informe de Arguedas (1956) que consigna detalladamente los objetos de manufactura popular vendidos en la feria de Huancayo tampoco nombra muñecas de trapo u otros materiales. Quizás el problema es la escasez de registros del arte popular tradicional que justamente la labor de los indigenistas empieza a resolver, o, tal vez la producción es exclusivamente para uso doméstico y no transita el mercado. Es difícil precisar cuál de estas condiciones primó o si existieron otros determinantes. No obstante, lo que sí puede inferirse es que las muñecas de trapo o madera no eran parte del canon del arte popular en el que sí estaban los retablos, los mates burilados o la indumentaria. Así, cuando el IAP integra las muñecas de la Feria del Campo de Marte a su colección lo hace por sus cualidades documentales de la indumentaria popular de la época, no por las muñecas en sí mismas como expresión artística popular tradicional.

Este panorama es útil para agrupar algunas características presentes en la primera colección: priman las muñecas de trapo, la indumentaria es el recurso preferido para representar una imagen local, los muñecos que encarnan bailarines o trabajadores de oficios tradicionales (pescador o hilanderas) cumplen la misma función (de representación local). Se tiene, entonces, un conjunto más o menos nacional, en el que aparece el sur, el centro y el norte andino, la costa norte y central y la Amazonía. Lo particular de este discurso es que no ha sido elaborado por intelectuales de Lima, sino por la población de las localidades recientemente escolarizadas –pues la escuela se ha masificado en el Perú pocos años antes–. ¿Qué dice este discurso? Al construir una imagen de sí mismos, los escolares (y sus profesores, padres y los artesanos del pueblo que seguramente fueron invitados a participar) tomaron en cuenta quién iba a recibir las muñecas y prefirieron, en muchos casos, recurrir a las imágenes ya difundidas de sí mismos: bailarines o pescadores señalados como tales a través de su vestimenta. Las prendas en sí mismas fueron un elemento retórico utilizado con elocuencia para construir una imagen local culturalmente diferenciada, como el caso de los muñecos de Moquegua, elegantes y formales, especialmente en la representación masculina. La construcción de un fenotipo diferenciado no es un recurso de esta colección, como sí de las otras.

Las colecciones del cine Abril y de Alfonsina Barrionuevo, considerablemente menores en número, llegaron al museo algunas décadas después. Durante esos años, especialmente a partir de la década del sesenta, la muñequería se había expandido en el medio de manufacturas populares, especialmente el cusqueño, hasta adquirir el rango de línea artesanal. El motor no había sido una política pública, como a fines de los cuarenta, sino el mercado. En primera instancia, la concurrencia turística al Cusco y la demanda consecuente generan en esa ciudad la aparición de artesanas especializadas en muñequería. Alfonsina Barrionuevo, investigadora del arte popular, recolecta estas piezas y forma la

colección que posteriormente dona al museo. El sentido que orienta este acopio ya no se focaliza en la indumentaria sino en la pieza en sí misma, por eso integra, por ejemplo, la mujer con vestido rojo hecha por Sarita Negrón.

Mientras tanto, el Estado ha cambiado de enfoque respecto al folclore y el arte popular. La música y la danza popular son motivo de investigación, pero no con fines documentales o pedagógicos sino de difusión. El Conjunto Nacional de Folklore, creado en 1975, difunde un repertorio peruano a nivel nacional y necesita representar versiones veraces de la indumentaria de danza, para lo cual recurre a las muñequeras, especialmente a Maximiliana Palomino de Sierra. Las muñecas son recolectadas en el cine Abril, centro de ensayo del conjunto, como maniqués que portan modelos a escala de los trajes que el conjunto luce en sus presentaciones. Como sucedió con la colección de la Feria del Campo de Marte, el valor de las muñecas procede del traje; pero la muñequería ya es una actividad artesanal en evolución técnica. Las muñecas de esta colección y de Alfonsina Barrionuevo son hechas de pasta y maguey, como la imaginería religiosa colonial y la imaginería popular del siglo XIX. En estas dos colecciones se observa la manufactura del especialista, tanto en los cuerpos como en los trajes. Además, hay un componente diferenciador que no se encuentra en la colección del Campo de Marte: la representación del fenotipo andino en los rasgos faciales y la configuración corporal. El intercambio entre turistas y artesanas, al que se acoplan los conjuntos folclóricos, es distinto al que antes entabló el Estado con las comunidades educativas. Las artesanas no hacen muñecas de sí mismas sino de bailarines y personajes de distintas localidades andinas, por lo tanto, el contexto de producción de estas muñecas es otro.

La historia del arte popular es el devenir de conflictos y negociaciones entre las élites, los pobladores y el Estado; entre la academia y la creación de bases empíricas. En el caso de la muñequería popular, es la historia de influjos externos al circuito que transitaban otros objetos del arte popular de esa época. Por eso, estas muñecas no son juguetes sino documentos que narran algunos episodios de la historia social y política del Perú, los peruanos y el arte popular –una categoría que constantemente escapa a las proyecciones oficiales–: el 2011 la muñequería se contabilizó como una de las líneas artesanales peruanas con mayor índice de exportación.

LAS COLECCIONES DE MUÑECAS DEL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA

La muñeca tradicional y popular en el Perú

La muñeca, como juguete u objeto mágico religioso, fue conocida en el Perú antiguo. El arqueólogo Daniel Morales señala que se conoce en Ancón una muñeca de palo de chonta, típica de la Amazonía, que procede del Formativo (Ortmann 2002). Asimismo, sorprenden un par de muñecos pequeños modelados en yeso de diez centímetros de altura aproximadamente, encontrados en Garagay y correspondientes a la cultura Chavín (unos 1000 años a. C.), que son considerados ofrendas asociadas a los pozos circulares del Templo Medio o Temprano. El modelado de uno de ellos se ha hecho sobre una estructura formada por un tronco recubierto con hojas y fibras que incrementan el volumen, tiene los brazos fuertemente atados al cuerpo mediante una serie de vueltas de hilo y lleva en una mano un pequeño palo espinoso. El segundo muñeco no está amarrado sino envuelto en un paño de tejido burdo, muestra una boca felina con dos colmillos, está completamente vestido y en la espalda lleva dos pequeños palos de espino que conservan sus púas, semejantes a los bastones de las representaciones del Dios Sonriente. Esta última característica permite suponer que los muñecos fueron ofrendas para esta divinidad. Ambas figuras se encuentran vestidas con prendas tejidas y uno de ellos tiene cabello de fibra vegetal ceñido con una vincha de piel. Los dos muñecos tienen la cabeza y las manos modeladas y pintadas, en las que destacan nítidamente los dedos y las uñas (Ravines e Isbell 1975: 265). Como ha sostenido Alfonsina Barrionuevo, estas son figuras hechas con la técnica que en el Cusco contemporáneo se denomina *t'ecqe runa*, técnica que fue retomada en la época colonial por artistas como Bernardo Bitti para hacer las esculturas religiosas, empleando la estructura de maguey, tela encolada y pasta modelada policroma, como se observa, por ejemplo, en la efigie del Señor de los Temblores del Cusco.

También de la época prehispánica, se conocen numerosas figurillas de cerámica de formas humanas vestidas, encontradas en los entierros funerarios dentro de un contexto de ofrendas propiciatorias. Son famosas las halladas en Paracas (500 a.C.), que portan penachos de plumas, turbantes, mantos, camisas, faldas, cintillo y una honda. En Nasca Temprano

también se han hallado miniaturas textiles, algunas corresponden a representaciones masculinas, pero la mayoría son femeninas; algunas de ellas llevan cabelleras hechas con cabello humano trenzado y plumas. Un rasgo que identifica a una figurilla femenina es el rostro hecho con tejido de tapicería ranurada con diseños escalonados, en colores rojo, rosa y café. Sin embargo, por lo general el género es definido mediante el tipo de vestimenta: camisas o *unkus* para los hombres, y vestidos y tocados de paño para las mujeres.

Las muñecas adquirieron mayor difusión en la cultura Chancay, hacia el siglo X. Los chancay representaron figurillas diferenciadas en género, edad y jerarquía social, construidas y vestidas con técnicas textiles. Las contextualizaban en escenas cotidianas, como las labores del tejido, o rituales, como el matrimonio; a veces dentro de un espacio arquitectónico, rodeadas de representaciones de árboles cargados de frutos y aves, como si fuese una propiciación de abundancia. La técnica para la confección de estas muñecas se basa en una estructura hecha de fibras vegetales, rígidas o flexibles, dobladas, a veces reforzadas con piezas de madera y embarriladas con hilados o cubiertas con una tela plana.

Las figurillas de la época Inca se han hallado en excavaciones arqueológicas de los ritos llamados *kapacocha*, en los que los sacrificados, sean hombres o mujeres jóvenes, iban acompañados por pequeñas representaciones humanas con indumentaria inca junto a figuras de camélidos en plata, oro y concha. Se sumaban a este conjunto algunas miniaturas en tela, madera o metal, profusamente vestidas, las que parecen haber simbolizado al *Otro* de la persona difunta: el *huauque* (en el caso de los Incas), la copia o el gemelo. Sin duda, estas representaciones formaron parte de prácticas religiosas. Se suele deducir que estos objetos-muñeca con diferentes caracteres cumplieron funciones prioritarias, como entretener, representar, proteger, escudar, rememorar y propiciar.

Con la conquista española ingresaron al Perú las muñecas europeas, cuya función se circunscribía al entretenimiento de los niños. Recuérdese que durante la Edad Media se habían introducido nuevos materiales para la fabricación de estos juguetes, como el vidrio, pero es en el Renacimiento cuando las muñecas alcanzaron verdadera sofisticación por los fastuosos vestidos bordados con que las ataviaban, propios de una clase social cortesana. Durante el siglo XVI se volvieron más complejas, se articularon e incorporaron materiales como el metal, y empezaron a acompañarse con artículos de uso doméstico: vajillas, cacharros, muebles, vestidos, animales, etcétera.

No hay registros de una adaptación de la muñeca europea al uso local durante la Colonia. Sí se cuenta con estudios que registran palabras quechuas cuyo significado fuera similar. Domingo de Santo Tomás (1951) en su *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú*, recoge los términos quechuas para nombrar a las muñecas. Así, se tiene que muñeca de niñas equivale a *hayachuco* y *çayñata*, que significa carátula. Actualmente estos términos

parecen haberse olvidado pues no se emplean en las denominaciones de las muñecas populares y tampoco figuran en diccionarios. No obstante, el Padre Jorge Lira (1982) los consigna bajo otra escritura: descompone la primera palabra, *hayachuco*, en *háya*, una de cuyas acepciones significa “cantidad de hilo devanado, lo que se devana”, y *ch’úku* “Dícese del vestido ceñido, prenda bastante estrecha”, con lo que deducimos que las muñecas que encontraron los españoles al momento de la conquista eran mayormente de hilo y tela.

Otro dato complementa lo anterior: en Bolivia, la palabra *urpu* significa muñeco o juguete de figura humana (Laimé 2007) y en nuestro territorio designa la vasija para contener chicha. Esta vasija, desde tiempos prehispánicos, suele tener una careta de animal o humano a la altura de la base del cuello, lo que permite especular la derivación hacia la idea de muñeca. *Urpú* vincula las nociones de muñeca y máscara, igual que el término *saynata*, cuya traducción es máscara, antifaz, careta.

En los Andes, el juego y el sentido festivo estaban (y aún están) muy ligados a la cosmovisión nativa. El *pukllay* (juego) es vital en la sociedad andina pues forma parte del aprendizaje infantil, de la interrelación social y laboral y de la celebración colectiva. Una de sus manifestaciones más claras es el pan ofrenda *t’anta wawa*, un pan en forma de muñeca, bebé fajado o animal que se ofrece a los muertos, forma parte de las celebraciones de los carnavales y se emplea como regalo para las niñas. El Día de los Muertos es común bautizar la *wawa* al modo teatral, como si fuera un bebé real. La *pasta wawa* es también una muñeca que pertenece a la fiesta andina. Es formalmente semejante a la *t’anta wawa*, pero está tallada en madera de maguey y recubierta de pasta de yeso policromada, y su fin es servir de juguete para las niñas.

La muñeca es para los niños y niñas andinos un instrumento facilitador del juego, fuertemente enraizado en su cultura y en su psicología. La familia andina suele favorecer la tenencia de juguetes de acuerdo con el género del niño y los roles consecuentes. Así, los juguetes de las niñas están vinculados con lo doméstico, la maternidad y el arreglo femenino mientras que los de los niños con el trabajo de la tierra o la construcción de viviendas. Las niñas complementan el mundo de las muñecas, que suelen ser de trapo o de plástico, con muebles y utensilios de cocina: ollas, vasijas, tostadoras, sartenes, cunas, mantas, manteles, alhajas de flores, espejos u otros.

Actualmente, la fabricación de muñecas populares se ha generalizado en el país, aunque algunas regiones destacan por su creatividad y puesta en valor en el mercado artesanal. Existen muñecas de madera en gran parte de la sierra sur y central, como en el distrito de Molinos en Jauja, Junín, donde tallan las *kulluwawas* o muñecas de madera de aliso con toques de pintura de anilinas, la mayoría de ellas vestidas con el traje *huanca* típico y cargando a su *wawita*. Las *kulluwawas* antiguas tenían brazos móviles. Las *pasta wawas*

también son ejemplo de esta variedad material. También son comunes los negritos de Huánuco, las muñecas de trajes típicos de las ciudades de Apurímac y Puno, las muñecas hechas en fibra vegetal o junco en Lambayeque (Monsefú) y Cajamarca y las muñecas de hojas de plátanos de Tumbes.

Más abundantes son los muñecos de trapo, siendo el Cusco el mayor productor y el que mejores alternativas de modelos ofrece. Gracias a la motivación del *Santuranticuy*, en esta ciudad la juguetería ha ganado desarrollo creativo en las últimas décadas. Aquí se mantiene la tradición andina de las muñecas de manto de bayeta rellenas de lana, algodón o trapo, que representan a mujeres andinas con sus hijos. La variedad que presentan aún es difícil precisar, pero sí es posible imaginar el legado que atesora la muñequería de una ciudad de abolengo virreinal y raigambre tradicional.

En las últimas décadas se ha denominado muñequería típica¹ al arte de confeccionar pequeñas figuras de forma humana en bulto usando pasta de yeso, fibras vegetales, maguey, alambre y telas. Se trata de una muñequería documental que representa personajes históricos o campesinos andinos vestidos según el pueblo cusqueño de su procedencia. Esta producción incluye la tradicional *t'ecqe muñeca* o muñeca de trapo, también llamadas *wawa wawa* o *erk'e palika*, que representan bebés y niños de uno a cuatro años de edad, y *palika* o *phallika*, representaciones de *andaniños*,² andaderas o pollerines.

La última variante descrita es la que hoy se considera la muñeca tradicional y popular clásica, hecha de tela, rellena de lana, algodón o trapos y vestida con trajes tradicionales locales. Tal parece que el objetivo principal del arte de la muñequería es dar a conocer la vestimenta tradicional; aunque los artesanos incursionan también en las vestimentas de gala con infinitos detalles, incluyendo ricos bordados multicolores.

Estas muñecas han superado la crisis de extinción que en algún momento de la segunda mitad del siglo XX experimentaron debido al advenimiento de los juguetes industriales, especialmente aquellos hechos de plásticos. Se salvaron de desaparecer gracias al ingenio de las artesanas, quienes encontraron en la demanda turística a su público comprador más importante. Este mercado motivó que alrededor de 1960 surjan las muñecas vinculadas a la imaginería religiosa y costumbrista, desligándose en cierto modo de la juguetería. Desde esta época en adelante se reconoce a la muñequería como un género artesanal y a las artesanas que las confeccionan como muñequeras.

1. Quien propone esta categoría es la muñequera Herminia Peralta de Murillo. Esta denominación proveniría de la vestimenta tradicional de las muñecas. Aparece citada por Alfonsina Barrionuevo (1982:230).

2. Es una expresión popular empleada en la sierra sur peruana para designar al infante que empieza a caminar y pedir que lo lleven al baño. Para no cambiarlos continuamente, a estos niños se les ponía un pañal grande, como una falda, de modo que podían hacer sus necesidades en tierra sin mojar pañales (Lira 1982).

Recolección y colección de muñecas en el Museo Nacional de la Cultura Peruana

Cuando se creó el Museo Nacional de la Cultura Peruana en 1946, ya estaba muy arraigado el Indigenismo y su preocupación por los objetos etnográficos y los aspectos plásticos del arte popular tradicional. Siguiendo este interés, el Museo adoptó dentro de su estructura orgánica al Instituto de Arte Peruano (IAP), fundado en 1932, cuya misión era el estudio de todas las manifestaciones del arte peruano desde la época del antiguo Perú al presente, buscando la continuación de un hilo conductor artístico y estético. Uno de esos temas de investigación era el traje tradicional. Así, como parte de sus actividades en el seno del MNCP e inspirado en los temas costumbristas de Pancho Fierro, el IAP elaboró un proyecto de investigación de la indumentaria tradicional, para el cual su personal viajaba a diversos lugares del país recopilando información oral, escrita y fotográfica. Al mismo tiempo, reproducían los tipos populares y sus vestidos en acuarelas, que ellos denominaban estudios plástico-vernaculares.

Como parte de esta irradiación indigenista, también otras instituciones estatales incursionaban en la búsqueda de expresiones culturales populares, de modo que para la década de 1940 era muy requerido mostrar las bondades del vestido tradicional y popular de las diversas regiones del Perú. Así, en la Feria del Campo de Marte de 1949 se exhibe un conjunto de muñecos manufacturados por efecto de la convocatoria hecha por el Ministerio de Educación a los centros educativos de todo el Perú. Esas piezas documentaban los trajes según las regiones culturales, por lo que la exhibición del año 1949 se considera un antecedente probable del estudio y exhibición del traje peruano.

Leonor Vinatea Cantuarias, pintora y maestra integrante del círculo de Sabogal, asesoró el desarrollo de este proyecto desde 1947 por encargo del Director de Educación Técnica. De esta exposición procede la colección de muñecas más numerosa del MNCP.³ Sin duda, este corpus reforzó la motivación del IAP en el estudio del vestuario tradicional, sobre todo en la década de 1950. Además, las acuarelas producidas como parte de la investigación fueron requeridas por la Dirección de Educación Artística y de Extensión Cultural del Ministerio de Educación para ser reproducidas y difundidas a través de dos vías: un proyecto de museo de geografía humana basado en la muestra de los vestidos regionales del país y como material educativo para las unidades escolares de Lima creadas por el gobierno del Presidente Odría.⁴

3. Según el documento: "Relación especificada de los muñecos y maniqués con trajes populares peruanos, septiembre de 1974". Archivo del Instituto de Arte Peruano, MNCP.

4. El corolario del interés por la indumentaria pudo verse en la publicación del libro *Vestido tradicional del*

Uno de los valores de esta colección, presumiblemente de manufactura escolar, radica en que las comunidades enteras circundantes a los colegios habrían participado en su confección. Esto significa que gente entendida en las técnicas de confección de figuras humanas y, sobre todo, en el vestuario típico de cada lugar participó en el proyecto, haciendo de estas piezas una fuente de información etnográfica. Así, este conjunto puede ser observado de acuerdo a la región, provincia o distrito que representan: la serranía de Moquegua y Cajamarca; la costa de La Libertad, Piura y Lambayeque y las muñecas de origen amazónico.

Todo parece indicar que la convocatoria del Ministerio de Educación a los colegios estatales buscó el modelo de la muñeca íntegramente de trapo o con el rostro de pasta modelada que se asemejara al juguete estándar de muñeca tradicional o moderna (hecha de plástico) para difundir, por medio de ellas, la idea de peruanidad vigente en la época. Es decir, a través de la observación de fenotipos y atuendos tradicionales, los escolares podrían conocer la diversidad cultural y a la vez reconocerse a sí mismos. Se integraban en estas piezas la visualidad corporal con el rico ropaje que, justamente por tratarse de miniaturas, atrae al espectador.

En esta intención descansa un segundo valor, también de orden documental. Ante la necesidad de hacer de los muñecos una representación de sí mismos, primaron entre los artesanos tres distintas decisiones, por un lado la representación de imágenes presumiblemente folclóricas, como las hilanderas o los bailarines de marinera, un segundo y no menos numeroso grupo de mestizos y un tercer conjunto que representa campesinos vistiendo con elegancia local. Parece tratarse de representaciones etnográficas dirigidas a la voz oficial que auspició la producción de este corpus.

Años más adelante, durante su gestión como directora del INC (1972–1976), Martha Hildebrandt funda el Conjunto Nacional de Folclore, cuyo objetivo es la difusión, a nivel nacional, de las danzas tradicionales peruanas de costa y sierra. Desde el inicio, en 1973, Victoria Santa Cruz Gamarra es designada directora y el antiguo cine Abril se elige como sede para los ensayos del grupo. El conjunto tiene un elenco para danzas de la sierra central y sierra sur –Cusco y Puno sobre todo– con músicos y bailarines que se forman en el seno mismo de la institución. Este grupo lo dirigía Eduardo Gago. El elenco de danzas de costa, específicamente danzas afroperuanas, está a cargo de Victoria. Es ella quien inicia la investigación de indumentaria tradicional con el propósito de incorporar este componente a los espectáculos del conjunto.

Las muñecas donadas por el cine Abril proceden de la labor de recolección del Conjunto Nacional de Folclore y abarca un radio geográfico más específico: las regiones Cusco

Perú de Luisa Castañeda (1981), quien también integró el IAP. Lamentablemente en el libro no se menciona esta labor pionera del Instituto.

y Puno. Como ocurrió con el primer corpus, se trata de una colección motivada por la investigación de indumentaria y ese objetivo determina las características de las piezas: muñecas que documentan detalladamente la vestimenta usada para las danzas tradicionales andinas. Todas las piezas de este grupo fueron encargadas a Maximiliana Sierra, cuya propuesta está signada por el énfasis en la réplica a escala del traje tradicional y sus accesorios. La máscara del *ukuku*, el sombrero bordado del bailarín de Pupuja y la montera decorada de la mujer campesina de Ayaviri son ejemplos inmejorables de la calidad documental de estas piezas. No obstante, el afán documentalista no es el único mérito de estas muñecas; la manufactura de Maxi Sierra representa de manera verista los rasgos fenotípicos y la expresión de los pobladores andinos y sus logros plásticos son importantes. En esta circunstancia es posible observar una diferencia notable con la colección procedente de la Feria del Campo de Marte: la colección del cine Abril no tiene el objetivo de representar mestizos.

Es pertinente observar que nuevamente una política estatal, esta vez de difusión de la música y la danza tradicional, como fue la creación del Conjunto, generó un canal de distribución y un uso de la muñequería popular. En 1983, el Ministro de Educación de turno decidió que no era labor del estado “cantar o bailar” y cerró el Conjunto Nacional de Folclore. Con gran trabajo, el coro, la sinfónica y el ballet nacional sobrevivieron a esta concepción de la cultura y las políticas culturales.

En la década de los ochenta se difundió e incrementó la producción de la muñequería cusqueña, sobre todo en la vertiente rural y campesina. Piezas de este tipo fueron donadas generosamente por Alfonsina Barrionuevo, cuya colección guarda estrechas similitudes con la del cine Abril, salvo por la presencia de una pieza de Sarita Negrón. Finalmente, un cuarto conjunto de muñecas cusqueñas incorporadas a las colecciones del MNCP provino de las actividades del IAP, por adquisición o donación.

Sea que fueran hechas por la comunidad escolar o por artesanos, las muñecas tradicionales y populares están signadas por la creatividad y la técnica lejanas de la formación y la normativa. En las tres colecciones del MNCP este aspecto es notorio, como se observa en la encantadora muñeca amazónica de junco, en las expresiones de las muñecas de trapo o en las muñecas norteñas con rostros modelados de pasta. Las piezas del Cusco parecen más calculadas en su expresión, pero su realismo les permite capturar las características del campesinado cusqueño, que integradas al vestuario adquieren una expresividad singular, aunque su capacidad lúdica esté mermada. En este último alcance se vinculan las tres colecciones: coincidentes en el afán de documentar los grupos culturales a través de su indumentaria tradicional, no se trata de colecciones de juguetes sino de maniqués populares.

Manufacturas y estilos

Cuando se confecciona una muñeca popular artesanal se recrean dos aspectos importantes: la elaboración del cuerpo y la confección del vestuario, de cuya interacción surge el estilo, tercer factor.

a. El cuerpo

Es factible diferenciar las principales técnicas en función de los materiales, los instrumentos de confección y los procedimientos empleados. Así, la manufactura del cuerpo narra la raigambre prehispánica de algunas muñecas y el resultado de la interacción cultural desde la época colonial hasta nuestros días en otras. Se puede anotar las siguientes técnicas:

Tejido de fibra vegetal

Esta técnica es cercana a los procedimientos del tejido de cestería. Es conocida desde el antiguo Perú y pervive no solamente en la Amazonía, región en la que las plumas son abundantes, sino también en la costa norte, entre las regiones de Tumbes y Lambayeque, donde se fabrican figuras humanas y miniaturas de animales con fibra coloreada, por ejemplo, los gallitos de Monsefú.

La muñeca amazónica (pág. 28) es ejemplo de este tipo de trabajo. El cuerpo es de fibra vegetal, ya sea junco o totora. Ha sido trabajada con las manos, tejiendo, asegurando y amarrando el cuerpo y sus partes con la propia fibra e insertando plumas.

Talla y relleno parcial de lana o algodón

Algunas muñecas son de madera tallada y policromada, como el caso de la mujer yagua (Fig. 1), que presenta articulaciones de clavos en sus extremidades. Generalmente se usa magüey u otra madera suave, como la balsa, barnizada. Las extremidades se articulan con clavos. A pesar de la madera, estas muñecas no dejan de tener un ligero relleno de algodón en el cuerpo, tal como se observa en el muñeco que representa a un hombre campesino de Catacaos (pág. 40).

Modelado en pasta policromada, magüey, tela encolada, alma de alambre y relleno de aserrín o lana

Los cuerpos de un gran número de las muñecas han sido confeccionados con esta técnica, especialmente las de procedencia cusqueña, como aquellas donadas por Barrionuevo. Se trata de una técnica de origen mixto, nativo e hispano, de raigambre colonial. El realismo de este trabajo se puede apreciar en la cabeza, las manos y las piernas. Un ejemplo de esta tipología es la pareja del *varayoc* y su acompañante (pág. 84).



Fig. 1. Mujer Yagua

El tórax de las piezas hechas con esta técnica presenta un alma o estructura de alambre recubierta con aserrín forrado con tocuyo o tela batista (que se diferencia del tocuyo por tener menos goma y brillo), y en menos casos con bramante o algodón mercerizado. Otra alternativa para la elaboración del cuerpo es el maguey tallado, a veces simplemente con un cuchillo, y recubierto de pasta policromada. Es frecuente el empleo de moldes para los rostros. Las cabezas son hechas vaciando pasta policromada en moldes de papel o cartón. De esta manera, cuando se trata de una pareja, como en el ejemplo, los rostros son semejantes.

Una variante muy importante en este tipo de técnica es la estructura de alambre con relleno de lana forrada de tela de tocuyo y rondanas de lata en las articulaciones de brazos y piernas o debajo del tórax. En estos casos, la cabeza muestra la técnica de la pasta modelada y policromada y el rostro vaciado en moldes de papel o cartón, como es patente en el muñeco que representa a un hombre mestizo de Huancayo (pág. 60). También se elaboran rondanas para hombros, tórax y extremidades de tela con relleno de lana.

Cabe mencionar que, aunque es muy poco frecuente en este tipo de trabajo, algunas piezas tienen el cuerpo relleno de algodón.

Modelado en pasta y maguey, alma de alambre y cuero repujado policromado

Esta técnica se puede considerar una variante *sui generis* del procedimiento anterior. Consiste en formar el cuerpo con tela de algodón (tocuyo, batista o popelina) con relleno de aserrín y estructura de alambre. En la cabeza, brazos y pies se emplea el cuero repujado y policromado como recubrimiento. Evidencia de este procedimiento es la pareja de campesinos cajamarquinos (pág. 64), cuyos rostros son muy semejantes, como si provinieran del mismo molde.

Costura y bordado con relleno de lana, algodón o trapo

Las piezas elaboradas con esta técnica presentan todo el cuerpo relleno de lana, trapo o algodón recubierto de tocuyo. Tienen el rostro bordado con hilos de colores, incluyendo los bigotes si se trata de un muñeco, y el cabello es de lana, de tela negra o de cabello natural. En pocos ejemplares se utiliza una estructura de alambre en el cuerpo, que eventualmente va encolada en los brazos.

Suele modelarse el rostro y el cuerpo para lograr protuberancias en la nariz, la frente, los pómulos, los pechos y las caderas. Véase por ejemplo la mujer de Muylaque (pág. 46), cuyo cuerpo está conformado por relleno de trapo y lana con revestimiento de tocuyo sin estructura de alambre. El rostro destaca por la nariz voluminosa modelada, que le otorga expresión enérgica.

b. La vestimenta

Hay una larga historia, en su mayor parte inédita, de la trayectoria de los vestidos denominados típicos. Ello responde a una estratificación social y étnica que en el devenir del

tiempo se ha ido acomodando a imposiciones políticas, económicas y de la moda. De la vestimenta nativa neta muy poco o nada se conserva, y lo que se conoce es producto del mestizaje o la influencia hispana en las comunidades nativas, cuyas prendas conocidas más antiguas son el taparrabo o *wara* de tela de fibra vegetal, triangular o cuadrado, y la túnica masculina, llamada *unku* en quechua y *cusma* o *cushma* en la Amazonía. Algunas sobrevivencias son las prendas relacionadas al *unku* y la *yacolla* o capa, como es el caso del poncho; también lo son prendas femeninas, como el anaco; ciertos tocados de tela, como la *pampacona* o *ñañaca*; las llicllas o mantas para la espalda; ciertos sujetadores o adornos, como los *tupu*; las fajas y la ojota, que era similar para ambos sexos. Complementaba los atuendos la *chuspa*, usada para portar coca.

Una parte importante de la colección de muñequería de trapo del MNCP procede de la sierra de Moquegua, lugar donde destacan los anacos. Uno de ellos se apega mejor a la tradición prehispánica, pues es oscuro, ligeramente vueludo, sostenido por dos *tupu* a la altura de los hombros. Debajo lleva un camisón negro con mangas anchas y en la cabeza una *ñañaca* (denominada *suqa* en lengua aymara) (pág. 44). Esta manera de vestir la muñeca recuerda mucho el modo en que se visten todavía las mujeres en el distrito de Camilaca, en Tacna, aunque no presenta el amplio vuelo del anaco de este pueblo, bajo el que se lleva entre cinco y siete polleras. Otro anaco de interés procede de Muylaque (hoy San Cristóbal), en la provincia de Mariscal Nieto, Moquegua. Se trata de una gran manta que envuelve el cuerpo entero, ajustada en la cintura con una faja o *waqa* y sujeta por dos *tupu* sobre los hombros. En la parte superior de esta prenda hay un sobrante cuyas caídas hacen las veces de una lliclla (Fig. 2). El vuelo de la falda es amplio porque se llevan varias polleras.

Con la introducción de los obrajes en la época colonial, el sistema artesanal textil nativo fue adecuado a las necesidades de la economía virreinal. Bajo este sistema se adoptaron muchas técnicas de fabricación europea para la elaboración de otras telas de tipo más basto que las que se usaba originalmente, como el caso del cordellate y la bayeta. Ciertas prendas parecen haberse creado en este contexto, como el chullo y el poncho. Gran parte de estos cordellates imita la textura o los entramados de las telas europeas para los trajes masculinos, como los ternos (saco, pantalón y chaleco), y se extiende al vestido femenino. Actualmente, todavía se puede encontrar producción de estas telas en varias comunidades de la sierra central.

El fenómeno de la aculturación producido por la conquista española introdujo nuevas prendas de vestir, como las polleras, blusas, chalecos y chamarras para las mujeres, y camisas con mangas de boca ancha para los varones. Trajo también el influjo de rasgos estilísticos del renacimiento, el barroco, el rococó, el neoclásico y el romántico europeos, manifiestos en el incremento de diseños nativos decorativos de la flora y la fauna locales



Fig. 2. Detalle del anaco de la mujer de Muylaque

en todo tipo de prendas. Así, si bien hay muñecas con vestidos compuestos por prendas nativas, es preponderante la presencia de indumentaria europea, en cuya adopción se combinaron atributos andinos. Esto se observa en la muñeca que representa a una arequipeña (pág. 54), o aquellas que representan a parejas de las localidades de Solajo (pág. 50) y Carumas (pág. 48), en la sierra de Moquegua, en las que destacan las blusas y los chalecos. En otros ejemplares, como la pareja de cholitos serranos (pág. 52) que representan la sierra sur, destacan los corpiños y las chamarras.

La tradición urbana y señorial se inclinó por vestuarios de telas lujosas europeas, mayormente de fabricación industrial; mientras que los vestidos tradicionales rurales se hacían, en buena medida, de telas de producción industrial más económica, salvo pequeñas excepciones en que se usó telas de mayor costo. No obstante la proliferación de estas telas, la mayor parte de la indumentaria tradicional, especialmente la cusqueña y más específicamente la del ámbito rural, era confeccionada con materiales locales y técnicas artesanales, como los telares de cintura, estaca y pedal.

Desde el siglo XIX, diversas telas industriales se integraron a la creación peruana, como el tocuyo, batista, dril, gabardina, franela, percal, piqué y bramante, entre otras. Debido a ello, en algunas zonas se perdió casi íntegramente el aspecto artesanal y tradicional en los vestidos, y estos empezaron a hacerse con telas industriales, como es el caso de la mujer mestiza de Ancash (pág. 62), cuyas prendas siguen la moda internacional, pero se matizan con una alforja y un peinado andino.

Años más adelante, a mediados del mismo siglo XX, las técnicas de confección en máquina de coser coparon el ámbito local. Ya desde mediados del siglo XIX la máquina de coser fue ganando el mercado de las confecciones y junto a ella se incorporaron modistas cada vez más adecuadas a la historia de la moda, al uso de materiales industriales y a los procesos de fabricación ligados a la modernización productiva y estética. Esto motivó que desde entonces gran parte de la decoración bordada de los vestidos tradicionales se ejecutara a máquina, creando un sello particular del mestizaje peruano cercano a la tradición barroca.

Lo valioso en la labor de confección de los vestidos de las muñecas es la seriedad absoluta en la documentación sobre indumentaria. El vestuario de las muñecas tradicionales trata de ser fiel a los modelos humanos del lugar de procedencia.

c. Las tendencias estilísticas

Las tendencias estilísticas formales o plásticas de las muñecas son de difícil adscripción. En tanto una aproximación inicial, este estudio propone observar las piezas bajo la lente planteada por la oposición entre la tradición académica visual de la figura humana y la na-

turalidad basada en la representación realista o verista como producto de la potenciación de la mimesis y los cánones de belleza clásicos y renacentistas y, en el otro lado, la tendencia opuesta al verismo, ligada a las formas de la abstracción, el esquematismo, sintetismo y simbolismo propios de las formas primitivas o prehistóricas, etnográficas y populares.

El esquematismo

Esta tendencia está ligada a formas llamadas primitivas por su carácter prehistórico, sobre todo en su versión neolítica, así como también a representaciones etnológicas contemporáneas parcialmente similares a las prehistóricas. Las muñecas con esta tendencia suelen presentar un acendrado simbolismo propio del grupo cultural que las produce. En su confección se emplean materiales originales, auténticos y sin muchas transformaciones, y esta materialidad dota a la pieza de posibilidades plásticas. Carecen de detalles en la representación, por ejemplo se obvian las manos, pies o dedos. Asimismo, hay en estas muñecas una expresión *naïf*, que eventualmente se origina en la antisimetría en el rostro y el cuerpo, dando con ello una extraña expresión que rompe con cualquier previsión del diseño académico.

Ejemplos de esta tendencia saltan a la vista en la configuración de la muñeca amazónica (pág. 28), confeccionada con junco y plumas coloridas de aves. También en muñecas confeccionadas íntegramente de tela y rellenas de lana, algodón o trapo, como la muñeca andina vestida con anaco y *ñañaca* (pág. 45), aunque en estas la representación de los tipos humanos y sus vestuarios es más detallada. En ellas el carácter sintético se impone, aunque en menor medida que en la muñeca de fibra vegetal. Estas piezas dependen de las posibilidades expresivas de los tejidos artesanales y de las telas industriales, sea en el modelado del muñeco como en la disposición de sus partes, especialmente de la cabeza. Los visos de realidad se logran a través de los vestidos tradicionales, ceñidos a los patrones establecidos por los grupos culturales que las produjeron. También en el modelado de los cuerpos y los rostros, en la complementación con accesorios naturales (como el cabello humano) y en la expresión acorde a la edad del tipo humano representado.

El mesurado desequilibrio de formas producido por las características propias de las telas y las técnicas de modelado, los rellenos, los refuerzos metálicos, los amarres y las costuras, más la sensación de blandura y suavidad que producen los cuerpos de las muñecas, hacen relevante la empatía e inducen el juego. En ocasiones presentan al espectador el *glamour* o la elegancia sofisticada propias de la moda contemporánea, por ejemplo, cuando se muestra a la muñeca de acuerdo a un canon estilizado, con un ligero alargamiento de la figura y un rictus señorial con cierta severidad en la expresión facial, tal como se observa en la mujer de Muylaque (pág. 46), que luce un anaco. Dadas las dimensiones de esta prenda y la dificultad para acomodarla al cuerpo, se trató, sin duda, de indumentaria



Fig. 3. Cholitos de Huancayo

de costo elevado, tal vez usada por las mujeres descendientes de la nobleza indígena. Incidiendo en las cualidades de la representación de los rostros, cabe observar en esta muñeca que la técnica del bordado para resaltar labios, ojos, cejas y nariz es empleada de modo muy precario, de manera que estos rasgos solamente son insinuados sobre el fondo de la tela tocuyo que hace de piel. Si bien hay dificultades en lograr la expresión y no se cuenta con la precisión necesaria, los elementales rasgos del bordado logran configurar meridianamente el carácter.

Verismo documental

Esta tendencia estilística de gran realismo tiene una tradición colonial que sigue los cánones heredados de la escultura virreinal –las piezas signadas por esta tendencia incluso cuentan con una base de madera y llevan las venas y los nervios resaltados, sobre todo en las piernas–. Esta avocación al realismo es intensa en el Cusco, se ajusta de manera muy precisa al tipo humano de los pobladores de la región cusqueña, de modo que constituye un documento étnico válido. Siguiendo este objetivo, suele emplearse para los cuerpos la proporción de siete u ocho cabezas y en ocasiones de cinco o seis. En las muñecas que presentan una proporcionalidad alargada, de corte clásico, destaca la belleza y la elegancia intensificada por la vistosidad del atuendo. Sin duda, el interés fundamental es mostrar un tipo antropomorfo costumbrista, más que un objeto lúdico.

Muñecas que provienen de localidades norteñas, como La Libertad y Lambayeque, están confeccionadas parcialmente con modelado de pasta y cuerpos rellenos de trapo, lana o algodón. A pesar de representar varones o mujeres adultos, tienen la expresión facial y la configuración del cuerpo de un niño o un adolescente, aspecto formal que las acerca a los prototipos europeos de muñeca del siglo XIX destinadas al juego de las niñas. El factor verista resalta en los rostros a través de la expresión más marcada que en las muñecas de trapo, por ejemplo. En algunas, la proporción de la cabeza con respecto al cuerpo es de tres a uno o de cuatro a uno, con lo que se acerca a la proporcionalidad del cuerpo de un niño, tipo de representación que está arraigada en la percepción primitiva y popular que contrasta con lo académico y, por tanto, es menos rígida.

A pesar de representar a campesinos y pescadores, en algunos ejemplares de este grupo se observa rasgos raciales occidentales en cuerpos y rostros. Se trataría de representaciones más aproximadas al mestizaje pues son evidentes también los rasgos nativos (Fig. 3). En esas piezas hay un factor de idealización: un rejuvenecimiento en la representación de personas adultas y un embellecimiento que muestra gracia y proporcionalidad, si bien se presenta una homologación facial en las parejas, producto del empleo del mismo molde sometido a una leve manipulación para la diferenciación.

Artesanas muñequetas

Las muñequetas dejaron el anonimato alrededor de la década de los sesenta, en la coyuntura del surgimiento de un mercado de turistas. Las muñequetas que han adquirido más reconocimiento son todas de la sierra sur. Una de ellas es Maximiliana Palomino de Sierra, quien nació en Cusco en 1931, hija del pintor y escultor Fabián Palomino. Su entrañable apego a las muñecas *t'ecqe* ha logrado que las mantenga vigentes trasladándolas del universo del juguete hacia el mundo formal de la imaginería. Para ello tuvo que incrementar nuevos recursos técnicos. Así, para armar el cuerpo recurrió al alambre recubierto con tiras de tela y para modelar la cabeza y los brazos usó una masilla a base de harina, papel desmenuzado, cola sintética y formol. Superados los detalles técnicos, se documentó acerca de la moda del vestido y el vestuario folclórico. Más tarde incurrió en la representación de personajes propios de la mitología inca y mestiza, como el *ekeko* o el *muki*, de cuyas formas y vestimenta hay poca documentación; sin embargo, Maximiliana supo aquilatar diversas versiones orales para configurarlos. Sus muñecas son conocidas por denominaciones como *kukuli* (paloma), *erk'es* (niños o párvulos), *wawa walttaskas* (bebés fajados) y *t'ecqe* muñecas, que se distinguen por la reproducción de los tipos humanos andinos.

Sarita Negrón, natural de Chumbivilcas, proviene de una familia de muñequetas del estilo *t'ecqe*. A esta tradición heredada, ella ha añadido la representación de mujeres negras de labios rojos, ojos blancos y cabellos crespos de lana. Las cose con puntadas minuciosas en los dedos de los pies y manos y bordados en los contornos de los ojos y pestañas. Portan vestimentas tradicionales de los pueblos del Cusco.

Aunque en las colecciones del MNCP no se cuente con piezas de Herminia Peralta, su contribución al arte popular hace inevitable nombrarla. Ella es otra cusqueña que enaltece el arte de la muñequería con sus confecciones de muñecas hechas con materiales heredados de su abuela, como faldas antiguas de raso, chamarras con adornos de mostacilla y cinta y sombreros con flores y tules. Sus muñecas están inspiradas en los vestidos suntuosos de la clase señorial de raigambre colonial y decimonónica que la artesana ha investigado exhaustivamente. En su trabajo emplea técnicas de la imaginería de pasta y tela encolada, especialmente en el modelado de cabezas y brazos a base de masilla de harina, papel desmenuzado, cola sintética y formol, a los que añade armazón de alambre recubierto con cintas de tela y, de acuerdo al personaje, plumas, cartones forrados con tela y hojalata pintada. A pesar de la profusión de materiales, las vestimentas siempre destacan por sus terciopelos, sedas, brocados delicadamente bordados, recubrimientos de cintas, calados con los boyantes o hilos de seda entrelazados y finísimos encajes tejidos con cabello humano.

COLECCIÓN
DE LA FERIA
DEL CAMPO
DE MARTE





 Tejido de fibra vegetal y aplicación de plumas / Yurimaguas, Loreto / Anónimo / Década 1950 / 21.3
x 9.5 x 4.7 cm / 50/45

MUJER AMAZÓNICA

La fibra vegetal, generalmente de hojas palmera pero también de cortezas de árboles y de tallos y hojas de otras plantas, es tejida para lograr una amplia diversidad de objetos útiles para la vida doméstica: techos de viviendas, cestos, instrumentos de pesca o prensadores. Es menos frecuente ver esta fibra aplicada a juguetes o miniaturas amazónicas; no obstante, el artesano eligió elaborar la pieza con un material representativo y técnicas tradicionales.



El cuerpo de la muñeca es de fibra vegetal, asegurado con amarres del mismo material; una técnica conocida desde el antiguo Perú y aún usada en la costa norte, en las regiones de Tumbes y Lambayeque, donde se confeccionan pequeñas figuras humanas y de animales, como los de Monsefú, que cumplen el rol de juguetes. Está confeccionada con cabello humano y está peinada con cerquillo, como usualmente lo llevan las mujeres amazónicas. Sus ojos y boca han sido bordados con hilos de color azul y rojo respectivamente, y la falta de simetría de estas facciones otorga una expresión ambigua al rostro. Las manos y los pies han sido insinuados a modo de muñones, como producto de un amarre adjunto. Visto en conjunto, el cuerpo mantiene una proporcionalidad afín a la figura femenina.

La indumentaria está compuesta por una falda hecha con hoja de bijao (la misma que se usa para envolver el plato típico llamado *juane*, otra fibra vegetal con múltiples usos) revestida con plumas multicolores sujetas o incrustadas en bandas de telas oscuras y claras. La blusa ha sido hecha con la misma técnica, pero no sobre tela de bijao sino entretejiendo plumas amarillas en la misma cinta de hilo.

La forma de la muñeca amazónica es sintética, su cuerpo no puede descomponerse en partes, y por ello es posible vincularla con cánones primitivistas, también visibles en su rigidez, sus materiales naturales y sus posibilidades estéticas inherentes. La ficha de registro original de esta pieza no consigna la colección que inicialmente la albergó; no obstante, es posible considerarla parte del conjunto procedente de la Feria del Campo de Marte, el único que cuenta con piezas amazónicas.



 Madera tallada y policromada y cabello humano. Vestido de hojas de palma / Loreto / Anónimo / 1947-1949 / 55.5 x 19 x 8.5 cm / AP-46

MUJER YAGUA

Para los yaguas, los espíritus a los que se pide la proliferación de caza y frutos en los aguajales se llaman *ndani hamwo* o gente del aguajal. En sus celebraciones, estos espíritus están presentes a través de esculturas antropomorfas de madera. Algunas características plásticas resaltantes de estas piezas son la ausencia de pies, el trazo inciso de los brazos cruzados en torno al tórax, la talla de genitales masculinos o femeninos y la vestimenta según el género (Chaumeil 1987).



Para hacer estas esculturas se usa palo sangre, pona u otra madera dura. En su elaboración con fines comerciales, los *ndani hamwo* –así como algunas piezas artesanales– se manufacturan en madera balsa, menos pesada y más fácil de tallar. Luisa Castañeda recoge en una publicación de 1981, más de 30 años después de la fecha de producción de esta muñeca, que solo los varones yaguas se vestían (con fibras sueltas de chambira como las que luce la muñeca), mientras que las mujeres adornaban sus cuellos sin llevar otras prendas –salvo eventualmente un calzón hecho de *llanchama*–. Así, esta muñeca viste prendas masculinas, aunque esta no es la única característica que permite imaginar su producción en un contexto distante de las pautas estéticas y culturales de los yaguas. El peinado tampoco corresponde a la usanza tradicional de las mujeres de este grupo, que recortan sus cabellos en tres tamaños distintos: el cerquillo, una capa más larga por encima de la oreja y el último y más largo que cae sobre la espalda. La elaboración de figuras articuladas y la representación figurativa tampoco pertenecen a su modo de caracterizar. Así, la relevancia de esta pieza dentro de la colección radica en que su elaboración obedecería a una finalidad etnográfica, probablemente inspirada por una política educativa –poco clara– dirigida a conservar lo autóctono. En su intención de representar “lo yagua”, el artesano o artesana que elaboró esta pieza produjo una imagen exótica de esta etnia, inspirada tal vez en las muñecas de plástico, acaso importadas o elaboradas a partir de modelos importados, que seguramente ya se utilizaban en la ciudad de Loreto.



Cabeza modelada en pasta y cuerpo de tela batista cosida con relleno de lana. Cabello de yute. Vestidos de tocuyo y adornos de semillas, pedrería, picos de ave y huesos de animal / Junín / Anónimo / 1947-1949 / 46.5 x 23.5 x 8.5 cm / AP-47

MUJER ASHANINKA

La sobriedad y monocromía de la vestimenta de esta muñeca es interrumpida por los adornos colgantes que lleva. Seis collares de semillas, mostacillas, pedrería, picos de ave y esqueletos de cráneos de animalillos cuelgan de su cuello. Los hombros de la túnica también están adornados con colgajos de huairuros, mostacillas y zarcillos vegetales (suerte de tirabuzón vegetal que crece en algunas enredaderas amazónicas).



Precisamente, la combinación de objetos naturales y artificiales en el ornato revela los intercambios del pueblo ashaninka con gente de la urbe, lo mismo que la costura a máquina de la *cushma*. No obstante, esta prenda conserva las características tradicionales de color, material y forma, que en los ashaninkas es indistinta para varones o mujeres, aunque solo ellas llevan adornos en los hombros. La *cushma* replica también, a escala, los patrones convencionales de corte y confección artesanal de esta prenda: han tomado la tela a lo largo y la han unido con una única costura en un lado y en los hombros, dejando una abertura para los brazos. El atuendo se complementa con una bolsa de la misma tela en la que se guarda coca.

El cuerpo de la muñeca está hecho de tela batista embutida de lana, sin estructura, con piernas y brazos cosidos al cuerpo. La cabeza es de pasta modelada y policromada. A ella se ha cosido una peluca hecha con popelina negra deshilachada, cuyos hilos surgen de la raya central, sugerida mediante una costura a máquina. Caen hacia los lados rulos sueltos, a pesar de que el cabello ondeado no es propio de la gente amazónica. Esta hechura informa lo mismo que los adornos: las telas son un indicio más del flujo de objetos ciudadanos entre los pueblos amazónicos, tanto como el cabello ondeado y los rasgos del rostro.



 Cabeza modelada en pasta, cabello humano y cuerpo de tocuyo cosido con relleno de lana. Vestidos de algodón y adornos de mostacillas, vidrio y cuentas / Chanchamayo, Junín / Anónimo / 1947-1949 / 65 x 27 x 12 cm / AP-49

MUJER SHIPIBO

Hasta el siglo XX, la vestimenta tradicional de las mujeres de los grupos que conforman la familia Pano, entre los que se encuentran los Shipibo, los Konibo (hoy integrados como un solo grupo a los primeros), los Shetebo y los Cashinahua, entre otros, constaba de una única pieza rectangular que se envolvía cubriendo desde la cintura hasta la rodilla. La prenda era de algodón, como las *cushmas* usadas por los varones y, como estas, era decorada con diseño *kené*.



Es difícil precisar el momento en que la mujer shipiba incorporó la blusa a su vida diaria. Tampoco es posible determinar, por ahora, de dónde tomó el corte y diseño de la blusa que hasta hoy usa, semejante a la que lleva esta muñeca: hasta la cintura, con cuello redondo, adornada con bobos alrededor del canesú que une el encarrujado de la parte inferior y mangas con bobos. Sesenta años después de la época en que se manufacturó esta muñeca, la diferencia entre esta prenda y las de uso actual son la tela y color, quizás determinados por la oferta del mercado, por el sentido de la moda de estas mujeres o por ambos factores.

La falda es del marrón rojizo que aún hoy se usa profusamente en las telas shipibo pues se obtiene de tintes naturales procesados con insumos amazónicos. Se envuelve al cuerpo, como la pieza tradicional, y como esta estuvo pintada con diseños *kené* cruciformes y de líneas dobles pintados cuya tenue impronta es visible en algunas partes. Los brazaletes de mostacillas también recrean estos diseños, así como también el instrumento de madera tallada que sostiene con la mano derecha, que posiblemente sea un remo o un machacador de yuca. El *kené* es un sistema simbólico que contiene información tan precisa como la ubicación geográfica donde se asienta la comunidad del usuario o su estado civil. Como todo código, este es recreado por los usuarios, lo que se plasma en tendencias. La actual es más abigarrada y de líneas más finas que las que se pueden observar en el instrumento de madera. No obstante, el *kené* no pierde sus cualidades simbólicas y comunicativas.



 Cuerpo de tocuyo relleno de algodón. Cabeza y extremidades de tela y pasta encolada y pintada. Vestidos de algodón / Lambayeque o Piura / Anónimo / 1947 - 1949 / 44 x 21 x 9 cm / 46 x 19 x 10 cm / AP-56 / AP-59

PAREJA COSTEÑA

El artesano que elaboró esta pareja quiso representar a los bailarines de danzas norteñas: ella está vestida con el traje de tondero y él lleva el pantalón con hebilla trasera propio de los bailarines de marinera. Debido a ello, en estas piezas sobresalen los detalles de la indumentaria: la calidad de los insumos, los acabados de la confección y la cantidad de prendas que cada uno lleva.



Luisa Castañeda (1981) informa que a fines del siglo XIX el color negro dejó de primar en los trajes de las mujeres norteñas de la costa. El cambio se inició al introducir camisones blancos como complemento del anaco tradicional. Los bordados del camión incorporaron un foco más de color, acentuando las tonalidades de la faja. Años después, a inicio del siguiente siglo, el anaco se transformó en una falda con vuelo, pero mantuvo el color negro, y el camión se convirtió en la blusa bordada. La muñeca luce una prenda que la cubre de cuerpo entero dejando libres los brazos, como el anaco, pero a la que se ha agregado vuelo en la parte inferior y un escote redondo rebajado que permite ver el bordado tradicional de la blusa, que curiosamente no tiene mangas. Los volantes y adornos de terciopelo de la falda son la marca de elegancia y bienestar económico que se insertaron a fines del siglo XIX. La enagua cuya blonda bordada asoma se incorporó también en esta época. Una faja monocroma ajusta el vestido a la altura de la cintura. El muñeco viste interiormente un calzón largo, como era usual, y sobre este un pantalón cuya bragueta se cierra con un botón de concha de perla, igual al de la camisa. La manufactura del poncho que lleva al hombro es particularmente rica: ha sido tejido en telar de cintura con hilo de algodón. Sobre la fina tela obtenida se ha bordado en punto hilván y se ha agregado aplicaciones en los bordes. A diferencia del poncho, cuya tela ha sido especialmente tejida para la prenda, la alforja se confeccionó con un fragmento de tela tejida en telar.



❁ Cuerpo de tocuyo embutido de algodón, modelado y policromado. Cabeza de pasta cerámica con el rostro de borlón pintado y cabellera de hilo de algodón cosido. Vestidos de algodón y materiales industriales / Trujillo, La Libertad / Anónimo / 1947-1949 / 59 x 33 x 9.5 cm / 58.5 x 25 x 9.5 cm / AP-53 / AP-60

PAREJA DE LA COSTA NORTE

A principios del siglo XX, las trujillanas dejaron de llevar el rebozo, prenda con que se envolvían desde las caderas, y adoptaron el uso de una amplia falda negra, bajo la cual se escondían sencillas enaguas blancas de algodón, adornadas con tiras bordadas o blondas, como la de la muñeca. El torso lo cubrían con blusas holgadas de tela de algodón, como el tocuyo. Estas prendas se siguen utilizando y son reconocidas como el atuendo típico regional, a pesar de que su antigüedad no trasciende el siglo pasado, antes del cual el anaco era la prenda popular femenina generalizada.



Los accesorios que lleva la muñeca completan su atuendo y tienen por objetivo caracterizar su procedencia: una cinta de bombasí atada en la cintura, donde antes se llevó una faja; un rueda de tela sobre el que acomoda un cántaro de chicha y un chal de hilos de algodón finamente hilados y tejidos en telar de cintura con largos flecos y diseños geométricos hechos en el mismo telar, tipo brocado, logrados mediante la técnica del *ikat*. Esta prenda es un índice de elegancia popular. Dos rasgos más que narran su procedencia: va descalza y está peinada con gruesas trenzas, como era usual entre las mujeres de la época, quienes engrosaban sus peinados con algodón pardo.

El muñeco es la representación de un pescador, aunque el atuendo no es de faena, sino formal, al que se ha agregado una red de pescar. Se trata de una representación engalanada del pescador que enuncia que el receptor proyectado de la pieza no es parte de la comunidad del artesano. La red de pesca es un fragmento de las redes convencionales recortado a escala para el muñeco, a la que se han agregado pequeños flotadores de corcho. Viste pantalón blanco, como signo de elegancia tradicional, con accesorios coloridos: una faja y una alforja, ambas hechas del mismo tejido artesanal tradicional.



 Madera barnizada tallada y articulada en cabeza, piernas y manos. Cuerpo de tela batista rellena de algodón / Costa norte / Anónimo / 1948-1949 / 51.5 x 17 x 7.3 cm / AP-57

HOMBRE DE CATACAOS

Hasta los primeros años del siglo XX, los piuranos de las zonas más altas usaban prendas de lana: camisetas blancas sin mangas y pantalones negros, sin bragueta y con abertura a la altura del tobillo, llamados “pantalones de oreja”. Estas prendas perdieron vigencia y desaparecieron, cediendo su lugar al conjunto hecho de telas de algodón, como el que viste este muñeco. Las telas rayadas, la bragueta abotonada y la correa indican acentuadamente la filiación urbana del personaje; no obstante, dos elementos matizan la composición, introduciendo un sesgo local: la alforja y los pies descalzos.



Coloquialmente se denomina “pata calata”, o más recientemente “patas al suelo”, al acto de caminar sin zapatos. Se trata de una práctica cuya vigencia no caduca y que diferencia la vestimenta popular de la costa norte de las otras regiones del país, en las que las ojotas han sido y aún son de uso generalizado.

La alforja es de hilo de algodón finamente hilado en telar, práctica tradicional extendida en la sierra y costa norteñas. Hasta la década de 1970 se reconocían como centros tejedores norteños a las zonas de Monsefú, en Lambayeque, San Miguel de Pallaques, en Cajamarca, y San Pedro de Lloc, en La Libertad. Actualmente, esta última ha perdido vigencia. El hombre de Catacaos ha sido hecho de tela batista rellena de algodón. No cuenta con estructura interna, a pesar del peso de sus piezas de madera. El volumen de estas determina cierta desproporción en el cuerpo, aunque también lo caracteriza y dota de expresividad. La madera ha sido barnizada buscando representar el tono de piel de muchos norteños. El tallado del rostro resalta por su eficiencia en la definición de las facciones y el gesto: el ceño fruncido, los pómulos marcados y las líneas de expresión alrededor de la boca. A diferencia de las cejas, los bigotes o los labios, pintados directamente sobre la madera, los ojos fueron trazados sobre fragmentos de tela.



 Tocuyo relleno de retazos y algodón con estructura de alambre. Cabello de lana y rostro pintado.
Vestidos de tocuyo y seda / ¿Lima? / Anónimo / 1948-1949 / 47.5 x 15 x 10.2 cm / AP-54

TAMALERA LIMEÑA

Los grabados –por ejemplo los que consigna Manuel Atanasio Fuentes– en los que se representa a las vendedoras de la época colonial (la misturera, la zahumadora o la buñuelera) registran a estas mujeres, muchas de ellas afrodescendientes, vestidas con falda amplia, blusa holgada y un manto largo cubriendo las espaldas y caderas. Siempre portan una cesta, como índice de su función como comerciantes y en algunos casos están calzadas. En un registro gráfico previo, el de Martínez Compañón del siglo XVIII, una mujer afroperuana viste también con falda amplia pero sustituye la blusa por un blusón y va descalza. Se trata de mujeres campesinas. En ninguno de los dos casos se trata de prendas que enuncien una identidad étnica. Este tipo de prendas usado por la población afrodescendiente habría sido característico de las españolas más pobres.



La muñeca, no obstante lo mencionado previamente, lleva un vestido de tela de lunares, un lugar común de la indumentaria afroperuana de la segunda mitad del siglo XX que no tendría referentes previos, pero que logró expandirse y aún puede ser vista. El cesto y la manta que cubre su cabeza son los indicadores de una representación costumbrista anclada en la imagen colonial de la vendedora. Se trata de la única muñeca de la colección procedente de la Feria del Campo de Marte que representaría a un personaje limeño.

Lleva medias cubanas hechas a escala para las dimensiones de la muñeca, un elemento que corresponde a la época en que fue manufacturada. No así el calzón blanco largo de nansú y la enagua con blonda hecha de la misma tela. El cuerpo es de tocuyo blanco relleno con algodón y estructura de alambre. El rostro ha sido hecho con paño *lensy* moldeado y pintado en los ojos y los labios; los brazos y las piernas son del mismo paño. En la época en que fue confeccionada esta muñeca, este producto era traído de Francia; actualmente se fabrica acá.



Cuerpo de tela batista embutida de lana. Cabeza modelada y bordada, rostro de jersey y lana. Vestidos de bayeta, *tupu* de bronce y zapatos de cuero / Sierra de Moquegua / Anónimo / 1948-1949 / 44.5 x 29 x 10 cm / AP-48

MUJER CON ANACO Y ÑAÑACA

El anaco es la túnica femenina de origen prehispánico. Se trata de una manta tejida que envuelve el cuerpo, se ata en la cintura con un *chumpi* y es sostenida sobre los hombros por un par de alfileres o *tupus*, según la denominación tradicional quechua. Se usa con tocado de la misma tela y color.



Si bien el anaco es la túnica base, la denominación se ha extendido a la indumentaria completa, como antes ocurrió con el término quechua para designar esta prenda: *acso*. En el Cusco todavía llaman *acso* al traje tradicional que cubre completamente a la mujer, incluso si posee estilo español. En la sierra de Piura, en la zona de Sondor, usan una túnica cerrada muy ancha que ciñen con un cinturón al que llaman anaco; la variante es que no lleva tocado. Asimismo, en el valle del Mantaro el anaco es parte de la indumentaria femenina para bailar *huaylarsh*. Todo parece indicar que se trata de una prenda cuyo uso fue extendido y aún pervive en algunas zonas andinas. En todos los casos, hay dos denominadores comunes: su antigüedad y longitud. El color negro es también una característica frecuente mas no determinante pues hay anacos de fiesta de colores encendidos y otros que combinan dos o tres colores

La mujer con anaco y *ñañaca* lleva una blusa de mangas anchas, prenda cuyo uso se incorporó al anaco en el siglo XVII, durante la Colonia. El tocado sí es reminiscencia prehispánica, en la época Inca se le llamaba *pampacona* o *ñañaca* y actualmente le dicen *chucupa* en Ayacucho y *suqa*, en lengua aymara, en la sierra de Tacna y Moquegua. Ella parece representar a la mujer en su vida cotidiana pues lleva un anaco simple, monocromo y sin adornos en el tocado. Aún en estos días, esta prenda es usada regularmente por las mujeres de la sierra de Moquegua, de donde procede la muñeca. Una de sus cualidades funcionales más importantes procede de su amplitud: los niños podían ocultarse debajo del anaco y abrigarse al lado de su madre.



 Tocuyo cosido con relleno de lana y trapo, cabello humano. Vestido de lana, tela batista y cintas, ojotas y *tupu* metálico / Muylaque (hoy San Cristóbal), Mariscal Nieto, Moquegua. Enviado por Hilda T. de López, Directora de la Escuela Mixta No. 97011 de Solajo, Mariscal Nieto / Anónimo / 1947-1949 / 49.3 x 35 x 11 cm / AP-114

MUJER DE MUYLAQUE

La jurisdicción que correspondió a la intendencia de Arequipa en el siglo XVIII, que también incluía a Tacna, Moquegua y Arica, probablemente fue una de las menos restrictivas en cuanto al uso de trajes tradicionales prehispánicos pues en esta zona se ha mantenido el uso de una prenda tan antigua como el anaco, específicamente en la sierra de Tacna y Moquegua.



La prenda que luce esta muñeca es un anaco compuesto por una manta tejida de lana oscura con una costura al lado. Es un paño simétrico, de forma tal que al partirse en la cintura con el *chumpi*, quedan dos partes con diseños y colores similares. Esta combinación cromática: rojo, crema y negro, es muy común en los anacos de Moquegua; no lo es el diseño pues se prefieren para el uso diario los anacos sin el dobléz superior. Dos *tupu* de cobre plateado cogen el manto por encima de los hombros, y el tejido excedente se dobla y cae sobre el cuerpo, como si llevara también una manta sobre la espalda y los brazos.

Bajo el anaco viste dos polleras de bramante y una blusa de tela batista. Las polleras contribuyen a dar la forma acampanada que se prefiere en algunos pueblos, diferente del anaco más sobrio de corte recto. Aunque menos ampulosos y vistosos, se conocen actualmente vestidos semejantes en la localidad de Ubinas, en la sierra de Moquegua, y prendas con más vuelo en el distrito de Camilaca, en la sierra de Tacna.

El cuerpo ha sido cosido con tocuyo relleno de trapo y lana, sin estructura; y el rostro se bordó y modeló en tela, sin usar aditamentos que den firmeza al modelado. Una nariz voluminosa que expresa madurez y lo lujoso del atuendo acaso anuncien la personificación de una mujer principal.



 Tocuyo cosido con relleno de lana y algodón, moldeado y pintado. Vestido de lana, popelina y terciopelo, sandalias de cuero y sombrero de paño de lana / Muylaque (hoy San Cristóbal), Mariscal Nieto, Moquegua. Enviado por Hilda T. de López, Directora de la Escuela Mixta No. 97011 de Solajo, Mariscal Nieto / Anónimo / 1947-1949 / 51.3 x 30 x 9.8 cm / AP-80

MUJER DE CARUMAS

Los obrajes fueron centros de producción prolífica, aunque no siempre de buena calidad. En ellos se manufacturaban telas de diversos tipos, prendas de vestir (especialmente ponchos), sogas y también sombreros de lana de vicuña, hasta que la exportación de esta fibra dio fin a dicha producción, dando a paso al uso de otras fibras animales (Castañeda 1981:42). Actualmente, la elaboración artesanal de sombreros de fieltro se mantiene en los pueblos pequeños, alejados de las grandes ciudades, como Muylaque, donde se hacen de lana de alpaca, llama o carnero. Roberto Villegas (2001:122) explica que “los artesanos tiñen el fieltro y emperchan el sombrero, luego lo adornan con cintas de seda de diversos colores o con *watanas*, pequeñas fajas tejidas en telar de cintura, según las zonas en que va a ser usado. Los usuarios, a su vez, le van adicionando diferentes objetos: las mujeres lo ornan con flores naturales y los hombres llevan en ellos su honda o zurriago de cuero trenzado”. El artesano o artesana que confeccionó esta muñeca preparó un sombrero de fieltro en miniatura y lo adornó, como lo haría una mujer con sus prendas personales.



La manta, la faja y las ojotas son piezas de uso prehispánico, mientras que el sombrero es un objeto de raigambre española, como la blusa, el chaleco y las polleras –que sustituyeron al anaco como una política de imposición cultural del virrey Toledo. Asimismo, el uso de varias faldas, una sobre otra, fue una costumbre de la urbe colonial que se cristalizó en el espacio andino–. De la integración de ambas tradiciones surge la indumentaria mestiza que la muñeca porta, y que es aún de uso generalizado en el ande.

En una ruta paralela pero distinta, su rostro, de ojos grandes, pómulos suaves y piel clara, no recoge la imagen de una mujer característica de la sierra sur. El diálogo de ambos textos (la construcción del fenotipo y de la indumentaria) propone al menos una intensidad desigual en la representación de lo regional, en la que el realismo de la indumentaria no se aplica al fenotipo andino.



❁ Cabeza de borlón relleno de lana y aserrín fino y rostro bordado. Cuerpo de tocuyo relleno de lana y cosido a la cabeza. Cabello de lana de camélido / Cabeza de borlón relleno de aserrín fino y rostro bordado. Cuerpo de tocuyo relleno de aserrín con uniones de cartulina. Piernas de dril rellenas de fibra vegetal y estructura de alambre hasta la cintura / Solajo, Carumas, Mariscal Nieto, Moquegua / Anónimo / 1947-1949 / 51.3 x 22 x 7 cm / 54.5 x 28.3 x 7.5 cm / AP-78 / AP-105

PAREJA DE SOLAJO

Esta pareja parece haber sido trabajada por dos personas: un sastre o costurera de oficio a cargo de las prendas cortadas y cosidas (camisa, chaleco, pantalón, blusa y falda) y otra persona con una práctica menos técnica del tejido y la costura, quien manufacturó los cuerpos de los muñecos, las prendas tejidas y el calzado. La hechura del chaleco es una emulación detallada de una prenda para humano: tiene forro y falsos bolsillos en la parte delantera y en la espalda lleva un cinturón. Los pantalones también han sido cosidos prolijamente pero no son una copia a escala sino una versión simplificada para muñeco. Ambas prendas y la falda de la muñeca son de bayeta negra de alta calidad. La blusa también exhibe cortes y costuras esmeradas: sobremangas de bobos y un volado en la parte delantera de la cintura.



Los cuerpos rebelan otras condiciones de elaboración: los rostros son de borlón, un material económico, bordado de forma irregular. El tórax y las extremidades son de tocuyo relleno de lana y aserrín en el caso de ella y algodón y aserrín para él. Finalmente, las manos están cubiertas con guantes desproporcionados tejidos con lana de oveja. El contraste entre los muñecos y su vestimenta, ya sea en los materiales o en la manufactura, podría estar narrando la importancia de la vestimenta en la autorepresentación de los pobladores de Solajo, y por extensión del mundo rural, cuando se trata de presentarse ante las autoridades o las instituciones ciudadanas. A partir de esta consideración es posible deducir una idea más: ambos personajes están ataviados con los trajes formales o elegantes de su pueblo, compuestos por las prendas ya descritas y calzado de piel con pelo largo.



✿ Cuerpo de tocuyo cosido y relleno de aserrín y lana con alma de alambre. Cabeza modelada en pasta policromada y cabello humano. Vestidos de lana y tela batista adornados con bordados / Moquegua / Anónimo / 1947-1949 / 54 x 36 x 10 cm / 57.7 x 21.5 x 8.8 cm / AP-115 / AP-104

CHOLITOS SERRANOS

La *tablacasaca* que antes usaron los alcaldes indígenas de Tinta, y que en estos días usan los varones de ese pueblo, tiene el cuello levantado en la nuca, similar a la chaqueta que porta el muñeco. Aunque no es una prenda muy generalizada en el ande sureño, el artesano o la artesana que armó y vistió esta pareja decidió ponérsela a su personaje. Para cumplir con cierta etiqueta también le puso las pecheras de un chaleco y las cosió a la chaqueta. No adornó las prendas masculinas con bordados pero cuidó incluir una serie de accesorios: el chullo tejido a palitos propio del sur, medias largas de lana, la manta anudada en la cintura que se abre para cubrirse del frío o para armar atados con la carga de leña u otros productos, una *piksha* de cuero adornada para llevar coca y otros enseres –ella lleva su ración de coca en el pañuelo–. La muñeca lleva dos polleras con ornato simple, que, contra el uso generalizado, no asoman bajo la falda superior. Esta última es una pollera larga y adornada con diseños calados en tela, que se repiten en la chaqueta. El chaleco es la prenda que ha concentrado iconografía colonial bordada con hilos de seda: dos flores, una pareja de mujeres y dos aves bicéfalas.



El calzado andino más difundido es la ojota, que deja el pie al descubierto. Menos conocido es el *shukuy*, un tipo de zapato hecho de cuero cerrado y con cintas para atar al tobillo que utilizan principalmente en el sur, por ejemplo los *maqtas* de Huancavelica para engalanarse y las mujeres de Cangallo, Ayacucho, durante las tareas agrícolas. Antiguamente se hacían con el cuero del cuello de la alpaca, pero sin pelo, a diferencia de los que usan ambos muñecos. La pareja de cholitos serranos se diferencia de otras piezas de las colecciones en la proporción alargada del cuerpo, inspirada en el corte clásico.



 Tocuyo embutido de lana negra y alma de alambre. Rostro bordado. Vestidos de lana, tela batista y botones. Zapatos de cuero / Arequipa / Anónimo / 1947-1949 / 50 x 27 x 12 cm / AP-112

MUÑECA AREQUIPEÑA

La profusión de ornamentos coloridos de la indumentaria de esta muñeca delata la representación de una mujer joven. Sobre la predominancia de un fondo oscuro (negro en el tocado o ñañaca, azul oscuro en la chaqueta y marrón oscuro en la falda) resaltan múltiples adornos, casi todos en la misma paleta cromática de rojos, rosas y violetas. En algunos casos se trata de aplicaciones sobre el tejido, como la notoria franja de botones alineados en el pecho y los puños de la chaqueta o los pompones formando cenefa en los bordes de la ñañaca. En los otros casos, el ornato es parte del tejido mismo: las franjas que decoran el borde inferior y la pretina de la saya y la faja tejida que ajusta la cintura. La lliclla termina de agregar matices de color al conjunto.



Algunas prendas han copiado el corte y diseño de la indumentaria para gente, como la falda, que se sostiene con cordones (que son parte del mismo tejido de la prenda) atados a la cintura; la pollera de bayeta roja que se esconde bajo la falda oscura y cuya función es dar volumen a esta; y la lliclla hecha a escala. Otras prendas fueron hechas en una versión simplificada, para muñeca. Ejemplos de ello son la blusa roja de batista, sin cortes para el cuello ni mangas ni adornos, y el calzado, hecho con hilo de algodón y no con cuero sin curtir, como es usual en la región. Pasa lo mismo con los accesorios y los adornos, que en algunos casos son manufactura a escala –los aretes y la faja– y en otros son una evocación del impacto visual de otro objeto, como la doble franja de botones que representa sintéticamente los adornos hechos con múltiples hileras de este objeto, usual en las chamarras tradicionales de Cailloma. La fibra que predomina en esta pieza es la lana de oveja, utilizada como relleno del cuerpo de tocuyo, cabellera y en el tejido de toda la vestimenta.



 Bramante o tocuyo fino con relleno de lana, parcialmente policromado, con rosetas de metal en las caderas. Cabello de seda negra. Vestido de lana / Puno / Anónimo / 1948-1949 / 40.5 x 27.5 x 10.5 cm / AP-82

HILANDERA

Todo el trabajo que permitió la elaboración de esta pieza es manual –desde el hilado de la tela hasta la costura–; y no se omitieron detalles corporales o de vestimenta. El cuerpo, de tocuyo relleno de lana, cobra rigidez con un alambre vertical al interior del tronco, permitiendo a la hilandera tener una postura erguida. Su rostro se forma con detalles en relieve bordado y rasgos pintados que la dotan de la expresión seria de una mujer adulta. Su cabello es castaño, hecho de lana de alpaca en su color natural, peinado con dos trenzas atadas con delgadas sogas tejidas, similares a las guaracas.



La ropa interior (camisón corto y calzón) de tocuyo ha sido cosida con pespunte y la chamarra está hecha con retazos de distintas telas, seda floreada para el pecho y la espalda (también usada para forrar los botones), mangas también retaceadas de bramante celeste y puños de terciopelo. Por otro lado, lleva una hermosa lliclla corta hecha expresamente para la muñeca, los bordes así lo anuncian, usando las técnicas textiles y los diseños geométricos usuales. Ocurre lo mismo con la parte baja de la indumentaria, que aunque está hecha a mano con costura simple, se compone de múltiples piezas que representan muy bien la usanza de la mujer andina. Bajo la falda de bayeta morada lleva cuatro polleras de colores encendidos, cada una con pretina de cinta tejida, que dotan de volumen el ruedo de la falda exterior. Las cinco prendas inferiores han sido teñidas con anilinas, a diferencia de la lliclla, para la que se usó lana teñida con tintes naturales.

Las contraposiciones de telas y paletas de colores no componen una pieza disonante o estridente; lo que se logra es una hilandera en traje de diario.



 Cuerpo de tocuyo parcialmente encolado y relleno de trapo. Cabeza con cabello humano, rostro modelado y bordado / Sierra sur / Anónimo / 1948-1949 / 46 x 22.4 x 8 cm / AP-86

CHOLITA HILANDERA

Aunque los datos con que esta muñeca fue incorporada a la colección señalen que procede de la parte sur andina, su indumentaria es acusadamente del centro: viste dos fustanes de lana de Castilla de colores encendidos. No han sido bordados con motivos fitomorfos o zoomorfos, como marca la tradición local, pero en sustitución cuentan con un ribete decorado a máquina. Así, la falda externa podría recogerse para lucir los colores y decorados de los fustanes, como suelen hacerlo las mujeres andinas durante las fiestas. Como es usual, la parte superior de los fustanes es de tocuyo, para darles soltura, y sobre ellos lleva una falda de gabardina negra, cuyo borde inferior ha sido revestido con una gruesa cinta de terciopelo para dar amplia caída a la prenda, además de los pliegues de la cintura que contribuyen al mismo efecto.



La blusa es una prenda de raigambre española llamada monillo, con adornos y volantes en el pecho y los puños, cuyo uso es generalizado en el valle del Mantaro. Cubre su espalda con una lliclla de lana de alpaca decorada con cenefas atestadas de motivos florales y un ribete de gabardina de algodón bordado, como los fustanes. El rostro de la muñeca ha sido modelado con costuras, tanto el mentón como la parte baja de las mejillas, afinando el cuello. El cuerpo es de un solo molde de tocuyo, sin articulaciones en las extremidades, salvo la cabeza, las manos y los pies, hechos con moldes separados y en tocuyo de tonalidad más oscura, casi salmón, intentando representar el tono de la piel. Deliberada o azarosamente, el cabello y las cejas de esta muñeca, ambos hechos con cabello humano cosido, tienen canas. Las trenzas caídas sobre la espalda y atadas entre sí, como la muñeca las lleva, son una particularidad andina que se modificó en busca de una caracterización más llamativa o coqueta de la mujer.



❁ Cuerpo de tocuyo relleno de lana y estructura de alambre, con rondanas de lata. Cabeza vaciada con papel y pasta policromada. Cabello de lana negra. Vestidos de lana, franela y algodón en la muñeca; y cordellate, bayeta y lana en el muñeco / Huancayo, Junín / Anónimo / 1947-1949 / 47.5 x 28 x 10 cm / 49.3 x 21.2 x 14 cm / AP-93 / 48/224

CHOLITOS DE HUANCAYO

En el valle del Mantaro se teje, desde tiempos coloniales, distintas telas de lana, como la bayeta y el cordellate, en los obrajes instalados en la zona. El muñeco de esta pareja viste chaleco y pantalón de bayeta oscura y saco de cordellate. Sobre ellas lleva un *quishuar* poncho, prenda que toma su nombre del árbol homónimo pues combina dos colores, como las hojas de esta especie. Se trata de una variedad tradicional, como el *yana* poncho, de color negro, y el nogal poncho, marrón, ambos de color entero.



Además del cordellate y la bayeta, son comunes en el valle del Mantaro las prendas de algodón y fibras sintéticas industriales. Esta diversidad se hace patente en la muñeca, vestida con prendas hechas de variedades textiles distintas: dos blusas, una de algodón y otra de popelina y sobre ellas cuatro llicllas. La más visible es de franela, bajo ella hay una manta tejida artesanalmente y dos llicllas más, también de franela, aunque de otros colores. Ambos personajes están calzados. Además, ella lleva pequeñas medias de lana para abrigar sus piernas y él cubre su cuello con una bufanda de lana. La cantidad de prendas superpuestas dota a esta pareja de una elocuencia particular: logran narrar el frío de la zona que representan. Una idea más salta al observar la prolijidad con la que han sido vestidos y abrigados: en las prendas de él prevalece la sobriedad de colores y texturas, en las de ella se combinan más materiales y tonos. Una tenue desigualdad en la calidad de sus trajes rompe la identidad de sus rostros moldeados. Esto se debe a que la vestimenta del muñeco es generalizada entre los varones del valle. Las mujeres, a diferencia de ellos, usan prendas de acuerdo a su procedencia. Así, la muñeca combina ropa de dos pueblos: la falda con zigzag en el ribete es de Concepción y el fustán de paño que usa debajo es de Jauja.



 Tocuyo pintado y relleno de lana y roseta de metal en las caderas. Rostro modelado y policromado. Cabello de seda negra. Vestidos de tocuyo y percala / Ancash / Anónimo / 1947-1949 / 47.2 x 19.2 x 8.5 cm / 47 x 18.5 x 8.8 cm / AP-92 / 5.2012.3

MESTIZOS DE ANCASH

En su ya citado estudio del traje popular peruano, Luisa Castañeda (1981) señala que las mujeres ancashinas solían vestir blusas de seda o algodón de colores claros adornadas con volantes o bordados. Las flores en el cabello eran un accesorio que anunciaba su soltería. Como en casi todo el ande, superponían polleras de bayeta, sin embargo este hecho no ha sido registrado en la pareja ancashina, como tampoco las fajas tejidas en Yungay, los pantalones de bayeta ni los ponchos que fueron de uso constante entre los varones de la región hasta la década de los setenta. Así, esta pareja no representa la indumentaria popular rural de Tapacocha, Carhuaz o Huaraz sino que propone una imagen mestiza. El bigote pintado en el rostro del muñeco refuerza esta idea –es frecuente encontrar este rasgo en las máscaras pintadas que satirizan o emulan rasgos hispanos–.



Otro dato importante señala que hasta la década de 1970, hombres y mujeres ancashinos caminaban descalzos y los zapatos eran una exclusividad de los pobladores con mayores recursos, quienes tampoco los usaban regularmente sino que los reservaban para las fiestas y ferias, como accesorio elegante. Esta característica de la representación permite suponer que se trata de figuras populares mestizas de la costa y las estribaciones andinas de la Cordillera Negra. En ellos se conjugan algunos elementos de uso andino, como las trenzas hechas de jirones de seda que evocan la importancia del peinado trenzado ancashino, y otros más bien costeños, como el traje rayado de camisa y pantalón del muñeco. La manufactura es esmerada, tanto en la elaboración de la ropa (ella tiene camión, calzón y enagua de tocujo tan prolijamente cortados y cosidos como las prendas externas que lucen ambos) como en el armado del cuerpo, estructurado con rosetas de metal en las caderas y las uniones de los brazos. Asimismo, la tonalidad aplicada a la piel del rostro y extremidades (específicamente en sus partes visibles) y los rostros pintados, especialmente los ojos, en los que se ha plasmado una mirada expresiva, son atributos que complementan la vitalidad de estas piezas.



🌸 Cuerpo de tela de algodón con relleno de aserrín y estructura de alambre. Cabezas, brazos y pies de cuero repujado y policromado. Cabello humano / Cajamarca / Anónimo / 1947-1949 / 30.5 x 13.5 x 7.7 cm / 30.5 x 13 x 8 cm / 47/86 / 47/87

CAJAMARQUINOS

Las puntas del poncho se recogen sobre los hombros mientras el portador está trabajando, para dejar los brazos libres. Si el poncho es largo, de tonalidades marrones o negro y adornado con listones verticales, entonces quien lo usa es de la provincia de Cajamarca. También son conocidos los ponchos de Chota, aunque en toda la región Cajamarca se producen ponchos de muy buena calidad, diferenciados en el largo y los colores de acuerdo a la zona geográfica. Además del poncho, el muñeco recoge otras características del traje popular masculino de este sector: la camisa de algodón blanco y el pantalón con abertura en las pantorrillas, que antes dejaba ver otra prenda similar más larga de color blanco y que en este caso se ha transformado en aplicaciones vueludas de tela blanca.



La muñeca viste el modelo de falda tradicional cajamarquina de la época en que fue confeccionada, mas se ha sustituido la bayeta por tela batista. El plisado se ha logrado artesanalmente, humedeciendo y tensando la tela, como solía hacerse antes de la adquisición de telas plisadas. La manta de lana de Castilla era también una prenda habitual, recogida sobre los hombros como pañolón.

Las características de indumentaria descritas –a las que puede sumarse el huso de hilar, las ojotas finamente elaboradas y el pañuelo– son atributos que fijan una procedencia. No obstante, se han omitido algunas señales específicas de la región que se representa, como el sombrero o la faja andina, colorida y diseñada con patrones de tejido que simbolizan las regiones culturales, ausente en ambos muñecos: en él se ha omitido y en ella se ha sustituido por una cinta de manufactura industrial. Se trata, pues, de una elaboración que ha seleccionado rasgos emblemáticos que le permitan construir una pareja cajamarquina para la exhibición, colocada sobre bases de madera.



 Cuerpo de tela batista cosida con relleno de lana. Cabeza de maguey tallado y recubierto de pasta policromada. Vestimenta de bayeta, tela de bramante, dril mercerizado y batista. Sombrero de junco y ojotas de cuero y suela / Sierra norte, probablemente Cajamarca / Anónimo / 1947-1949 / 62 x 23.4 x 14.8 cm / AP-74

CHOLITO

Los campesinos cajamarquinos usan sombreros de junco, fibra más oscura y gruesa que la toquilla o la paja, ambas también utilizadas en la confección de sombreros. Les sirven para protegerse del sol y la lluvia, recibir una copa de cancha o tomar agua, pues su tejido tupido y ajustado lo permite.

Los usuarios y artesanos de sombreros gustan de diferenciar sus prendas reconociendo características regionales: la copa más baja y el uso “a la pedrada”, con un lado levantado, caracteriza a los chotanos; y en Celendín los sombreros tienen un remate sin borde logrado por una técnica de acabado distinta a la de otras regiones, cuyos sombreros requieren de orilla. A pesar de ello, las diferencias regionales son tenues y priman las similitudes.



El muñeco usa un sombrero trenzado en filas o *limas* opuestas, a izquierda y derecha, y lo lleva *shingao*, con el ala plegada hacia arriba. Su vestimenta se compone de un chaleco (prenda que en Cajamarca llevan solo los adultos), una camisa también de tela de algodón, un pantalón de bayeta y calzoncillos largos de la misma tela. Lo cubre un poncho corto con ribete, como los de Chota, aunque hecho de un tejido de lana burdo que, a diferencia de las otras prendas, no fue especialmente preparado para él. Los accesorios son de cuero: un par de ojotas y una bolsa para llevar coca. El artesano ha tallado facciones que componen una versión realista del rostro de un campesino adulto de expresión relajada. La cabeza ha sido tallada en maguey, al que se ha dado color cobrizo en un probable afán etnográfico similar al que orienta la elección de la indumentaria. La proporción de la cabeza con respecto al cuerpo es de 3 a 1 o de 4 a 1, con lo que se acerca a la percepción popular, no académica, y, por tanto, menos rígida.



 Tocuyo cosido con relleno de lana y rosetas de cartón en las articulaciones. Pasta modelada policromada en la cabeza. Vestido de lana, dril y algodón. Zapatos y bolsa de cuero / Sierra / Anónimo / 1947-1949 / 53.5 x 31 x 8.5 cm / AP-90

CHOLITO CON PONCHO Y CHULLO

El cuerpo del muñeco es de tela rellena, sin estructura de madera, maguey o alambre, aunque cuenta con rosetas de cartón que aseguran las extremidades al torso. Las manos tienen forma de mitones pues no han sido modeladas, solo rellenas, y las piernas terminan contenidas en zapatos, sin haberse dado forma a los pies. Es fácil notar que el interés del artesano se centró en la cabeza, especialmente el rostro. Los ojos son el elemento más resaltante: el color se usa para representar la luz de la mirada y definir párpados y cejas, al parecer inspirándose en los rostros de las imágenes religiosas que desde la Colonia pueblan las iglesias católicas del Ande.



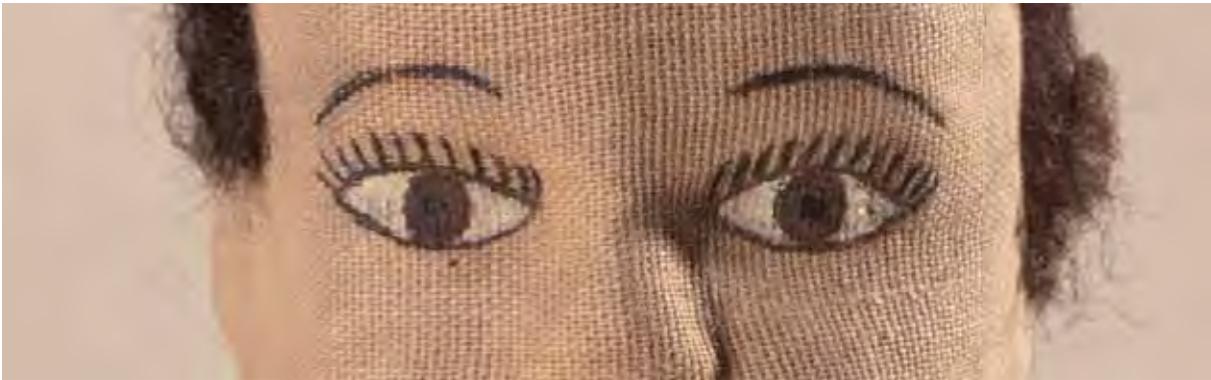
Lo más resaltante del muñeco es la indumentaria. El esmero que se ha puesto en la confección de las prendas cubre la simpleza de las proporciones corporales; todas son una versión a escala del atuendo masculino e incluyen detalles, como bolsillos, botones pequeños, botapiés y zapatos con pasador. Bajo el poncho corto con ribete, el muñeco viste chaleco y pantalón de bayeta negra. El conjunto se ha visto reiterado en numerosas piezas, pues se trata de la ropa masculina popular de la época. La bayeta es un tipo de tejido llano muy simple y aunque es una técnica textil muy usada en tiempos prehispánicos, su difusión como tela para prendas de vestir populares corresponde al origen de los obrajes, cuando empezó a tejerse con fibra de ovino y no de camélido. Aunque la bayeta ha ido perdiendo calidad, en la década de 1950 y las décadas previas era un insumo para trajes con los que se iba a la misa, la feria o una fiesta. Actualmente, esta tela se usa para las polleras y los pantalones de faena. Se hacen chaquetas de bayeta en los pueblos donde el terno aún no se ha convertido en la prenda masculina formal.



 Tocuyo relleno de lana y rostro moldeado y policromado. Cabello de lana. Vestidos de lana y algodón / Sierra / Anónimo / 1947-1949 / 50.7 x 22.5 x 7.8 cm / AP-100

CHOLITO JOVEN

Así como muchos muñecos de la colección procedente de la Feria del Campo de Marte parecen buscar la representación en miniatura de la imagen (idealizada o no) del poblador de sus localidades, otros parecen haber sido hechos a partir de la observación de las muñecas que circulaban en los mercados urbanos. La muñeca yagua es ejemplo de esta segunda opción, como también lo es este cholito joven. Sus largas y marcadas pestañas, el trazo curvo de las cejas, la nariz y los labios infantiles y el corte redondeado del rostro se asemejan más a las facciones de las muñecas de porcelana que a la composición de un semblante humano.



El muñeco viste prendas de tocuyo y cordellate, dos telas manufacturadas en los obrajes coloniales, la primera de algodón y la segunda de fibra de camélido u oveja. Con los obrajes se introdujo el telar de pedal, con el que se confeccionaban las telas para la población, producción antes controlada por el Estado Inca. La bayeta y el cordellate fueron dos de las telas más comunes allí producidas. A diferencia de la tradición prehispánica, que tejía prendas y no telas, la usanza española manufacturaba metros de telas que luego se cortaban y cosían. El diseño de estas telas se repetía a lo largo de todo el tejido, lo que resulta especialmente visible en el cordellate, tejido de sarga cuya trama y urdimbre son visibles, permitiendo un juego de colores distintos. Esta tela se fabricó durante la Colonia y la República –como demuestra la fecha de elaboración de esta pieza–, perdiendo calidad aunque no vigencia. Actualmente, la bayeta es de producción y uso generalizado y el cordellate ha dejado de verse en los mercados y la vestimenta popular. Es preciso observar la diferencia de corte y costura entre la camisa y el conjunto de pantalón y chaleco, en detrimento del segundo.

COLECCIÓN
DEL CINE
ABRIL





✿ Maguey tallado recubierto de pasta modelada y policromada y cuerpo con recubrimiento de piel con pelo. Máscara de pasta de yeso y cuero / Cusco / Maximiliana Palomino de Sierra / Décadas 1970-1990 / 54 x 27 x 11 cm / 9 x 9 x 13 cm / 11.96.162 / 11.96.162B

OSO

El oso es el único muñeco de las tres colecciones vestido con un atuendo de danzante. Como es frecuente en la indumentaria de danzas, si tomamos en cuenta que la danza andina es un texto constituido por lenguaje teatral tanto como coreográfico, se trata de un disfraz.

El oso puneño es personaje de morenadas y diabladas, a las que acompaña imitando sus pasos pero sin agruparse con otros bailarines, por lo tanto tiene un rol bastante libre que le permite interactuar con el público. Representa al oso de las zonas templadas de la faz oriental de los Andes, en descenso hacia la Amazonia. El disfraz es blanco y negro o pardo, como el que viste el muñeco, con máscaras que enuncian ferocidad: grandes ojos y colmillos pronunciados. No se trata de una caracterización caricaturesca, su objetivo es representar al animal salvaje y no a un ser híbrido imaginario.



La estructura del cuerpo del muñeco es de maguey y pasta, salvo los brazos, que están rellenos de algodón. El resto del cuerpo también se ha rellenido, con lana, especialmente el vientre abultado. La cabeza ha sido modelada en pasta policromada, y se han logrado las facciones realistas de un mestizo hierático. El disfraz es de piel y lana de oveja y cubre todo el cuerpo salvo las manos y los pies, estos calzados con zapatos de cuero, sin pasadores, tipo botín. La máscara es de pasta de yeso forrada con piel de oveja. Es una cabeza moldeada y modelada: el yeso fue puesto en el molde y se presionó manualmente para dar formas adicionales. Luego se recubrió con el cuero crudo y curtido. La cara ha sido trabajada detalladamente: la boca y los dientes fueron hechos de tela encolada forrada en pana, la nariz de cuero, la lengua de pana y los ojos de vidrio, sobre una córnea de popelina. A pesar de su realismo, el disfraz carece de orejas.



✿ Maguey tallado recubierto de pasta y tela modelada, moldeada y policromada en la cabeza y extremidades. Cuerpo de tocuyo relleno de aserrín. Vestidos de bayeta y tocuyo con aplicaciones bordadas / Cusco / Maximiliana Palomino de Sierra / Décadas 1970-1990 / 54 x 18 x 11.5 cm / 53.3 x 28 x 13 cm / 11.96.157 / 11.96.156

CAMPESINOS DE AYAVIRI

Una distinción entre el traje de fiesta y el de uso diario andino es que en el primer caso se llevan prendas nuevas, superpuestas sobre otras más desgastadas. Así, la exquisita vestimenta de la campesina de Ayaviri corresponde al traje tradicional popular cotidiano y que también es usado para danzar la *wifala*.

Las prendas interiores son una blusa bordada a máquina y una trusa. Encima lleva una chamarra de bayeta adornada con grecas en las orillas de la abertura delantera y los puños. Sobre la chamarra lleva una lliclla de lana de Castilla cogida con un *tupu*, con borde bordado a máquina y una cinta de manufactura industrial, y sobre esta un *quipe* multicolor tejido en telar. Completa el vestido la falda de bayeta negra con pespuntos y cintas rosadas en el borde inferior, sobrepuesta a dos polleras más del mismo material.



La montera es el objeto que culmina la belleza del atuendo de esta muñeca. Está hecha de cartón forrado íntegramente con franela, en la faz superior lleva sarga negra decorada con grecas y de los bordes penden dos piezas de tela estampada que enmarcan el rostro. Luisa Castañeda (1981: 170) señala que esta prenda, como otras variedades de montera, se empieza a usar a partir de la segunda mitad del siglo XIX, debido al comercio ejercido por ingleses, para luego iniciarse la manufactura local. La investigación de la autora contrasta con los planteamientos de Kauffman Doig (2003:168), quien sostiene que los tocados femeninos puneños se relacionan con los que adornan las imágenes femeninas del Gran Pajatén (pero también de la pintura prehispánica hallada en San Antonio de Luya y en telas chancay), los cuales representan las alas explayadas de un ave. Las líneas oblicuas que nacen del cráneo de esta iconografía serían emuladas por la curvatura elevada en los extremos de la montera, de la que pende la tela con el mismo movimiento de las coberteras primarias de las alas. Si se sigue esta propuesta teórica, esta montera pudo empezar a ser usada por influjos externos, pero en su adaptación se recogieron representaciones simbólicas prehispánicas.



✿ Pasta modelada, moldeada y policromada en cabeza y extremidades. Cuerpo de tocuyo relleno de aserrín y alma de alambre. Vestidos de lana y algodón con aplicaciones bordadas / Cusco / Maximiliana Palomino de Sierra / Décadas de 1970-1990 / 60 x 25 x 21 cm / 53.2 x 24.6 x 18.5 cm / 11.96.161 / 11.96.159

BAILARINES DEL CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA

El carnaval es el contexto de celebración andina que entrelaza música, fiesta, baile y enamoramiento. A pesar de la seriedad de sus expresiones, esta pareja está vestida para festejar, sus prendas poseen múltiples detalles de corte y confección. Él lleva dos ponchos de elaboración artesanal, con ribetes en los bordes, lo que indica que se tratan de fragmentos de un tejido más grande pues la manufactura en telar andino permite piezas de cuatro bordes terminados. Bajo los ponchos, tiene un chaleco de bayeta bordada que hace juego con el pantalón y una camisa con botones de concha de perla. El pantalón luce el plisado inferior que aún es parte del traje masculino tradicional de Santiago de Pupuja, no así la cenefa bordada, que ya no se ve en las prendas actuales. Su chullo es monocromo y se ata en la barbilla, dos usos que se han perdido.



El sombrero que completa el ornato del muñeco es un signo del distrito, donde aún quedan algunos sombrereros dedicados a la confección artesanal de la pieza y el bordado de las cintas que la adornan, cuyas flores bordadas sin relleno han cedido el paso a diseños más coloridos y atestados. Quizás por ser menos colorido, el tocado de alta forma cónica ya no es una prenda usada por las mujeres de la zona, quienes ahora bailan el carnaval usando el mismo sombrero hongo del varón. El tocado se compone de tres partes: el cono forrado con franela, la pieza de bayeta unida al borde inferior y la pieza cosida en la punta. Vista de espaldas, la muñeca porta pañuelos de bayeta negra recogidos en la cintura. En tiempos prehispánicos, estas prendas simbolizaban jerarquías sociales hoy perdidas. Una coincidencia en el traje de ambos es el diseño textil de rombo dentado, que se plasma en la faja de él y en la lliclla de ella, junto al degradé tipo arcoiris. Son prendas tejidas con lanas industriales, que hace décadas ganaron terreno en Puno, sustituyendo la paleta más sobria que se logra con tinturas de origen vegetal.



✿ Cuerpo de tocuyo relleno de aserrín y estructura de maguey y alambre. Pasta modelada, moldeada y policromada en cabeza y extremidades. Cabello humano. Vestidos de lana y algodón con aplicaciones bordadas / Cusco / Maximiliana Palomino de Sierra / Décadas 1970-1990 / 54.3 x 26 x 22 cm / 51.8 x 28 x 13.3 cm / 11.96.158 / 11.96.160

AYARACHI Y ACOMPAÑANTE

Todos los muñecos de la colección del cine Abril representan danzantes puneños, como los *ayarachis*, concentrados principalmente en Paratía, Lampa, aunque también es posible hallarlos en distritos de Sandía y Carabaya. Más que danzar, los *ayarachis* son músicos, cada uno toca los dos instrumentos que porta el muñeco, aunque el desplazamiento propio de su despliegue, la compañía de un grupo de mujeres –cuya función es acompañar sin danzar– y su llamativa indumentaria hacen de ellos una comparsa de interés dentro de un espectáculo folclórico.



A lo largo del tiempo, el traje de la acompañante no ha sufrido muchas modificaciones. La montera y la pollera superior se han abigarrado, como ha ocurrido a muchas prendas tradicionales, aunque el ornato de la chamarra se mantiene muy similar. Acaso el rol central del músico y su imagen inusual han incidido en que las transformaciones se hayan concentrado en su indumentaria. Así, el músico de la década de 1950 vestía una camisa de algodón y chaqueta y pantalón de bayeta decorados, varias *chuspas* (el muñeco porta seis), chullo y capa de lana con borlas. Actualmente, los *ayarachis* usan capas de telas sintéticas sin adornos y han sustituido las ojotas por *p'ollq'os* o *chaques*, especie de babuchas de cuero con su propia lana, que también portan las mujeres, antiguamente descalzas. El pantalón ha ganado adornos en el botapié y las *chuspas* se han reducido a tres.

El sombrero de los *ayarachis* concentra la espectacularidad de su imagen. Se hace de lana prensada, tiene una copa adornada con cintas multicolores y en el contorno lleva sucesivos ruedos de grandes plumas, que caen y se elevan formando un imponente tocado tornasolado. Esta pieza determinante, llamada *phuru*, no aparece como parte de los accesorios de la pareja. Esta ausencia no permite saber si la banda adornada que nace del sombrero y cuelga sobre la espalda es una adición contemporánea o se usaba a mediados del siglo pasado.

COLECCIÓN
ALFONSINA
BARRIONUEVO





✿ Cuerpo de tocuyo relleno de aserrín y estructura de alambre. Pasta modelada, moldeada y policromada en cabeza y extremidades. Cabello humano. Vestidos de lana y algodón / Cusco / Maximiliana Palomino de Sierra / Década de 1980 / 40.5 x 18.5 x 12 cm / 41.5 x 21.2 x 11 cm / 1.85.463 / 1.85.464

BAILARINA Y VARAYOQ DE COMBAPATA

Los personajes hechos por Maximiliana Sierra destacan por su verismo, al modo escultórico colonial, planteado especialmente en las venas marcadas en las manos, pies o pantorrillas, aunque también en los rostros. La técnica de esta muñequera es siempre la misma: pasta modelada, moldeada y policromada en las secciones de piel expuesta y la cabeza y estructura de alambre y forro de tela relleno de aserrín o lana para las partes vestidas. En esta pareja se ha empleado pasta de estuco en el rostro y las extremidades. Eventualmente los muñecos tienen cabello humano, como en este caso, o la cabellera puede estar pintada. Es también eventual la peana de madera, señal de los fines de observación y exhibición para los que sus piezas eran elaboradas.



El vestido del *varayog* se compone de un pantalón de bayeta, camisa de algodón batista, chaleco rojo de franela y poncho multicolor tejido artesanalmente, que no muestra motivos verdaderos sino una abstracción de los mismos. Lleva apoyada en el costado izquierdo una vara de madera tallada pintada en tonalidades marrón y plata. Lleva la cabeza cubierta por un chullo de franela –no de lana, como es de uso común– decorado con mostacillas y cintas y sobre él una montera de cartón con bordes desflecados y forrado con franela y sarga.

La bailarina usa la misma montera. Su vestuario se compone de una pollera adornada en los bordes con motivos *pallay*. Debajo usa faldas, también ribeteadas, más largas, de manera tal que por la parte inferior asoman todas. Ajusta la cintura una faja tejida. En la parte superior porta diversas prendas de busto: una blusa de algodón batista, una chamarra corta de color claro ricamente adornada en la abertura y los puños con aplicaciones bordadas a máquina, cintas y grecas. Las cubre una lliclla tejida artesanalmente cuyos motivos parecen ser una abstracción. Como era común en Cambopata, ella está descalza y él usa ojotas.



✿ Magüey tallado recubierto de pasta moldeada y policromada. Cuerpo con recubrimiento de tocuyo o tela batista. Vestidos de bayeta y tocuyo / Cusco / Maximiliana Palomino de Sierra / 1970-1985 / 28.5 x 17.4 x 7.2 cm / 27.3 x 14.8 x 8 cm / 1.85.162 / 1.85.16

CAMPESINOS

Después de la rebelión de Tupac Amaru, la institucionalidad política virreinal prohibió el uso de trajes prehispánicos como parte de una voluntad de erradicación de signos y prácticas culturales incaicas. El rigor de esta medida fue más intenso en las zonas más próximas al núcleo de la insurgencia y en las regiones del sur andino con más densidad demográfica, como Ayacucho, Huancavelica, Cusco y Puno –aunque se trató de una medida aplicada a todo el territorio del virreinato peruano–. Asimismo, puso especial interés en la sustitución del traje masculino.



El resultado fue la desaparición parcial pero masiva del *unku* y la adopción generalizada en el Ande de las piezas que conformaban el traje del labriego europeo: calzón, más ceñido y corto que un pantalón, camisa y chaqueta. La impronta andina se plasmó en los nombres quechuas que recibieron algunas prendas (*huara* es el nombre del calzón), en los diseños bordados o aplicados que adornan los trajes y en la permanencia de accesorios tejidos, como la *chuspa*. El chal masculino, como el que lleva el muñeco, no es una prenda constante en el traje popular del Ande; aunque aparece en fotos de la década de 1960 de pobladores de la isla de Taquile, donde recibía el nombre de *chale* y tenía las mismas características de tamaño, material y color. Es significativo, en ese sentido, que esta pareja haya sido fichada originalmente en el museo como la representación de campesinos taquileños pues la única coincidencia con la indumentaria de esta zona es el *chale*. La muñeca tampoco viste a la usanza isleña: su chaqueta, pollera corta y especialmente la montera de reverso rojo indican origen cusqueño.

El padre Joseph de Acosta (1954:197, citado por Castañeda 1981:28) describe la importancia de la indumentaria como señal de procedencia: “era ley inviolable no mudar cada uno el traje y el hábito de su provincia, aunque se mudase a otra, y para el bueno gobierno lo tenía el Inga por muy importante (...)”. Esta marca cultural usada para la administración política incaica fue desestabilizada durante el dominio colonial buscando infructuosamente la homogeneidad de la población indígena.



 Tocuyo relleno de retazos y algodón. Cabello de lana y rostro bordado. Vestidos de tocuyo y seda / Cusco / Atribuida a Sarita Negrón / 1970-1980 / 43 x 18.5 x 6.5 cm / 1.85.466

MUJER CON VESTIDO ROJO

En esta pieza se combinan tres colores contrastantes: rojo, negro y blanco. El tocuyo y la lana de oveja oscuros dan forma a la piel y cabellos. Los otros dos colores están en su vestido y en el bordado que configura su rostro con perfecta simetría. El trabajo aplicado a las facciones es delicado y preciso, aunque el semblante logrado es bastante rígido. Diríase que se trata de una imagen inusual de la mujer afrodescendiente, generalmente representada con signos de sensualidad, como la esbeltez o el garbo.



El relleno de su cuerpo es de retazos de telas variadas y algodón en los brazos y las manos. Lleva vestido rojo de tafetán con blondas de hilo en el cuello, pecho, cintura, puños y falda. Bajo esta prenda viste calzón y enagua de tocuyo blanco, esta última con blonda en el borde inferior. Wilfredo Kapsoli (1975: 31) informa que a la población negra en estado de esclavitud se les daba de “vestir a los hombres calzón de cordellate, capotillo del mismo y un algodón de bayeta (...) a las mujeres, se les daba un faldellín cosido con sus cintas de reata, dos varas y media de dicha para rebozo, cuatro varas de tocuyo en corte con sus diez hebras de pita para camisa o fustán, un paño para la cabeza (...)”. La muñeca fue elaborada en el Cusco. En ese sentido, probablemente se trate de la representación que evoca los tiempos pomposos de la Colonia, en su faceta del ejercicio del poder a través de la posesión de esclavos negros. Al respecto, obsérvese que la muñeca está descalza, a diferencia de la representación más convencional de la vendedora colonial. De otro lado, el vestido, particularmente el largo hasta la rodilla, es un signo de difícil interpretación que podría aludir a una mujer muy joven, casi una niña.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO

1994 *Artesanía*. Cusco: Región Inka.

ARGUEDAS, José María

1957 *Estudio etnográfico de la feria de Huancayo*. Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo. Lima (mimeógrafo).

BARRIONUEVO, Alfonsina

S / f [1985] *Artistas Populares del Perú*. Lima: SAGSA.

1992 "Famoso Cristo cusqueño es de técnica preinka". En *Revista Gente*, No. 21. Lima, pp. 78-79.

BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA

1990 *Trenzando sombras. Los sombreros en la tradición cajamarquina*. Cajamarca: ASPADERUC – Proyecto Enciclopedia Campesina.

CARRASCO TACO, Carmen

2006 *Trajes típicos de la comunidad de Urinsaya Ñahui Chaccopata, Canas*. Lima: Tarea.

CASTAÑEDA LEÓN, María Luisa

1981 *El vestido tradicional del Perú. Traditional Dress of Peru*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

CHAUMEIL, Jean-Pierre

1987 *Los yaguas del oriente peruano*. Lima: CAAP.

GISBERT, Teresa et al.

1992 *Arte textil y mundo andino*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

HODNETT, M. K.

2004 *Pre-columbian dolls in the Amano Museum. Muñecos precolombinos en el museo Amano*. Lima: Fundación Museo Amano, 2a. ed.

JIMENEZ BORJA, Arturo

1998 *Vestidos populares peruanos*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.

KAUFFMAN DOIG, Federico y Giancarlo Ligabue

2003 *Los Chachapoya(s). Moradores ancestrales de los Andes amazónicos peruanos*. Lima: UAP.

LAIME AJACOPA, Teófilo

2007 *Iskay simipi yuyayk'ancho. Diccionario bilingüe quechua – castellano, castellano - quechua* [en línea]. Segunda edición mejorada. Disponible en: <http://futatraw.ourproject.org/descargas/DicQuechuaBolivia.pdf> [fecha de consulta 22-04-2012]

LIRA, Jorge A.

1982 *Diccionario kkechuwa-español*. Bogotá: Secretaría Ejecutiva del Convenio "Andrés BELLO-SECAB", Instituto Internacional de Integración, Instituto Andino de Artes Populares, 2da edición.

NAÓN, Noemí y M. Cristina ALVARADO

2007 *La muñeca, representación de las complejidades del sujeto* [en línea]. Taller: Psicoanálisis y Arte. Instituto Oscar Massota, sede Bahía Blanca. Disponible en: <http://www.bahiamasotta.com.ar/biblioviv/munecas.doc> [fecha de consulta: 15-08-2011]

OCHOA, Socorro

2000 "Juegos y juguetes andinos." En: Rosario Panez, Giselle Silva y Max Silva, *Resiliencia en el ande*, Lima: Panez & Silva Ediciones: Bernard Van Leer Foundation [en línea]. Disponible en: http://www.educared.org.ar/infanciaenred/elglobojoglobo_2006/piedra/06_2007/8.2Investigacion_sobre_juegos_y_juguetes_andinos.pdf [fecha de consulta: 22-04-2012]



ORTMANN, Dorothea

2002 *Ciencias de la religión en el Perú. Conversaciones sobre arqueología, cultura y religión andina*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

PIÑANGO, Charo y Sol Martín FRANCÉS

1999 *Construcción de juguetes con material de desecho*. Madrid: Editorial Popular S.A.

RAMÍREZ, Luis y Milagros SILDARRIAGA

2008 *Obras maestras del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

RAVINES, Rogger y William H. ISBELL

1975 "Garagay: sitio ceremonial temprano en el valle de Lima". En: *Revista del Museo Nacional*, Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana - Instituto Nacional de Cultura, Tomo XLI, pp. 253-272.

REMO, Guidieri

1997 *El museo y sus fetiches-crónica de lo neutro y de la aureola*. Madrid: Tecnos-Madrid.

ROEL, Pedro

s/f [2009] "Historia, ritual y sociedad. El anaco de Camilaca (Candarave, Tacna)". En: *Tierra de anacos* [video documental]. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SEGURA CÁRDENAS, Julia

2006 *Juegos y juguetes tradicionales. Valle del Mantaro*. Lima: A'Lautrec S. A. C.

SANTO TOMÁS, Fray Domingo de

1951 *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú*. Lima: Instituto de Historia, UNMSM.

STASTNY, Francisco

1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones EDUBANCO.

VALCÁRCEL, Luis Eduardo

s/f "Educación pública". Archivo Luis Eduardo Valcárcel del Ministerio de Cultura. Lima (mimeógrafo).

s/f "Datos para el mensaje al señor presidente". Archivo Luis Eduardo Valcárcel del Ministerio de Cultura. Lima (mimeógrafo).

VILLEGAS, Fernando

2006 "El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte". En *Illapa, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Año 3, No. 3, pp. 21-34.

VILLEGAS, Roberto

2001 *Artesanías peruanas*. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega y CIAP.



Obras maestras. Las colecciones de muñecas del
Museo Nacional de la Cultura Peruana
se terminó de imprimir en los talleres de
Mega Trazo SAC, Jr. Francisco Rivas 947, La Victoria

Lo vasto de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, que tiene como base el trabajo de investigación artística y etnográfica realizados por el Instituto de Arte Peruano y el Instituto de Estudios Etnológicos, el primero dirigido por José Sabogal y el segundo por Luis E. Valcárcel, ha permitido que hoy, después de varias décadas de recopilado el grueso de este material, sea aún posible indagar y “descubrir” piezas ricas en historia social y artística. Esta publicación representa la continuidad de una larga tradición de investigación a través del arte. En este caso, el estudio obliga a analizar dos instancias del quehacer vinculado al arte: el objeto en sí mismo y la formación de colecciones en los museos, con lo que se subraya que la práctica artística es parte de un sistema de acciones y actores que inciden en aquello que se reconoce como un documento artístico.



MUSEO
NACIONAL
DE LA
CULTURA
PERUANA



PERÚ

Ministerio de Cultura