



Instituto Nacional de Cultura

Centro Nacional de Información Cultural

*Anotaciones
para un diccionario
de arte popular
del Perú*

Lima, 2001

Anotaciones para un diccionario de arte popular del Perú

Hemos ordenado los datos tomados de las publicaciones mencionadas, en orden alfabético, a fin de facilitar su consulta. Ofrecemos la información siguiente:

Amazonia.- *vide* Cerámica amazónica; Tejido de la Amazonia

Bronce, objetos de.-

Se debe recordar que "El fundido y vaciado en bronce para pequeños objetos suntuarios, anillos particularmente, es realizado por los indígenas del Sur, San Pablo, en la provincia de Canchis (Cuzco), sin grandes éxitos" (Mendizábal 1966: 19). Encontramos una descripción sobre el distrito cuzqueño de San Pablo aunque sin ninguna referencia a la industria mencionada. (Stiglich 1923: 332-333).

Además, "La escultura en bronce y mármol no ha sido nunca arte tradicional español ... En cambio cuántas imágenes de madera policromada habían de producirse ... Y es ésta la tradición que llega a América y que priva al Perú de escultura de bronce y mármol casi hasta nuestro siglo [XX]" (Mendizábal 1966: 20).

Cajón de Nacimiento o cajón de Navidad.-

Es necesario tener presente que "Los más antiguos San Marcos conservados, que corresponden posiblemente al siglo XVIII, tienen personajes en piedra de Huamanga, de figuras de media talla, policromadas, dispuestas en los dos "pisos" que permanecen hasta hoy. En lo fundamental las figuras son las mismas, su disposición no parece haber cambiado. A esta época pertenecen igualmente los cajones de Nacimiento, próximos a los "Belenes de armario" españoles, de los que derivan posiblemente; sus figuras estaban talladas en piedra de Huamanga. Esta variante de cajón dejó de producirse en los primeros decenios de este siglo, en tanto que el San Marcos no dejó de producirse nunca, contrariamente a lo que han supuesto algunos estudiosos del arte tradicional" (Mendizábal 1966: 23).

Asimismo, "El artesano ayacuchano, que no se encontraba capacitado para crear nuevas y originales formas de arte, ni contó con el respaldo de una intelectualidad organizada, comenzó a combinar en nuevas escenas las figuras tradicionales y, en muchos casos, a copiar, mediante moldes, antiguas figuras de los viejos San Marcos y Nacimientos, hasta que últimamente ha comenzado a tomar moldes a figuras de producción fabril importadas en los primeros años de este siglo. En oportunidades ha vuelto a producir tipos ya abandonados, como el cajón de Navidad, mezclando en ellos las figuras mágicas del San Marcos" (Mendizábal 1966: 23-24).

Cajón de San Marcos.-

En Huamanga "la producción de los imageros estaba destinada, igualmente, a la demanda navideña; paralelamente, además, un apreciable volumen de esta producción satisfacía la necesidad de objetos mágico-religiosos que dispensan protección a los arrieros, por una parte, y a los ganaderos, por otra: los cajones de San Antonio y los cajones de

San Marcos, denominados también San Marcos - San Lucas o, simplemente, San Marcos, adaptación de las capillitas de santero españolas. Los San Marcos integran el complejo ganadero y no es posible comprenderlos sin estudiar toda la actividad y creencias de los ganaderos y pastores” (Mendizábal 1966: 22).

Debe tenerse en cuenta que “En una de estas áreas los patrones culturales prescriben el uso de elementos de la religión católica entremezclados a la antigua religión popular prehispánica; en parte utilizan los San Marcos, en parte los Santiagos. Geográficamente abarca Ayacucho [Huamanga], posiblemente todo el departamento de Huancavelica, algunas provincias de Junín y la sierra Sur de Lima y las poblaciones ubicadas sobre la orilla sur del Lago Titicaca, en el Perú, y la región de Potosí en Bolivia. La otra área comprende por lo menos algunas provincias de Junín, las de la sierra Norte de Lima y tal vez Huánuco, en la región andino-central, y quizá si las provincias de los departamentos del Sur: Cuzco, Puno, Apurímac y las provincias serranas de Arequipa, en el Perú, y la sierra denominada puna, de la provincia de Jujuy, en la República Argentina; en esta área los patrones culturales prescindieron en absoluto de los elementos católicos, utilizan las illas o ilas” (Mendizábal 1966: 22-23).

Además, “Los más antiguos San Marcos conservados, que corresponden posiblemente al siglo XVIII, tienen personajes en piedra de Huamanga, de figuras de media talla, policromadas, dispuestas en los dos “pisos” que permanecen hasta hoy. En lo fundamental las figuras son las mismas, su disposición no parece haber cambiado. A esta época pertenecen igualmente los cajones de Nacimiento, próximos a los “Belenes de armario” españoles, de los que derivan posiblemente; sus figuras estaban talladas en piedra de Huamanga. Esta variante de cajón dejó de producirse en los primeros decenios de este siglo, en tanto que el San Marcos no dejó de producirse nunca, contrariamente a lo que han supuesto algunos estudiosos del arte tradicional” (Mendizábal 1966: 23).

Se debe recordar que “Hacia 1940 los pintores “indigenistas” descubren en Ayacucho [Huamanga] el cajón de San Marcos, se le da el nombre de retablo, impropriamente, y se sugiere a los imagineros la representación de escenas costumbristas. En la imaginería ayacuchana [huamanguina] se produce entonces un fenómeno similar al que ya se había producido en el Cuzco pero, mientras en esa ciudad la crisis de la imaginería era debida a cambios que afectaban a toda la comunidad, que comienza a “modernizarse”, en Ayacucho [Huamanga] la comunidad no sufre cambios similares; únicamente eran los clientes de los imagineros los que habían sido substituidos” (Mendizábal 1966: 23).

Lamentablemente “El artesano ayacuchano, que no se encontraba capacitado para crear nuevas y originales formas de arte, ni contó con el respaldo de una intelectualidad organizada, comenzó a combinar en nuevas escenas las figuras tradicionales y, en muchos casos, a copiar, mediante moldes, antiguas figuras de los viejos San Marcos y Nacimientos, hasta que últimamente ha comenzado a tomar moldes a figuras de producción fabril importadas en los primeros años de este siglo. En oportunidades ha vuelto a producir tipos ya abandonados, como el cajón de Navidad, mezclando en ellos las figuras mágicas del San Marcos” (Mendizábal 1966: 23-24).

Catca, tejido de.- *vide* Tejido de Catca (Cuzco)

Cerámica.-

Recordaremos que “Los centros afamados de producción de cerámica tradicional son, sin duda, las áreas de Pucará y Quinua, en el Sur y Centro de la región andina, aun cuando la cerámica utilitaria se produce en numerosas poblaciones serranas y costeñas. Quinua y Pucará deben su renombre a las “iglesias” y a los “toros” tan solicitados en el comercio, pero tan alejados también, en la actualidad, de las formas que les dieron renombre” (Mendizábal 1966: 16).

Se debe notar además que “La variedad de producción artesanal antes del descubrimiento del arte tradicional, en el área de Pucará, comprendía desde pequeñas gallinas con fines lúdicos a las grandes piezas utilitarias; algunas de estas formas, como los “toros”, tenían función mágica en el contexto de la cultura indígena. Sus antecedentes estarían dados en las conopas prehispanas” (Mendizábal 1966: 16-17).

Lamentablemente, “El impacto que provocó la demanda de los centros urbanos, con fines decorativos y de souvenir turístico, produjo un rápido cambio: primero se tomaron modelos de objetos fabriles; después, se trató de volver a las formas tradicionales y aun a los modelos prehispanos que, frecuentemente, se decoraron con pintura al óleo de uso doméstico” (Mendizábal 1966: 17)

Por ello “Pucará puede ser considerado ejemplo típico de los trastornos que se operan a consecuencia de un cambio cultural no dirigido y de lo desastrosa que puede resultar la intervención oficial cuando no parte de estudios técnicos previos, los que deben considerar, no únicamente el aspecto artesanal, sino la cultura del grupo” (Mendizábal 1966: 17).

Además, “Quinua sigue, al parecer, el mismo proceso de cambio y, como motivo de estudio, es sin duda de mayor interés que Pucará, puesto que conserva elementos más primitivos que en el Sur; por otra parte, el proceso se da cuando el país cuenta con especialistas capacitados para observar directamente el fenómeno. (Mendizábal 1966: 17).

Por último, “La cerámica de los grupos amazónicos, más fina y delicada que la andina, sufre igualmente las consecuencias de un rápido proceso de cambio cultural, particularmente en el área centro y nor-oriental” (Mendizábal 1966: 17).

Cerámica amazónica.-

Encontramos esta pequeña referencia: “La cerámica de los grupos amazónicos, más fina y delicada que la andina, sufre igualmente las consecuencias de un rápido proceso de cambio cultural, particularmente en el área centro y nor-oriental” (Mendizábal 1966: 17).

Cerámica de Pucará (Puno).-

Es importante reconocer que “Los centros afamados de producción de cerámica tradicional son, sin duda, las áreas de Pucará y Quinua, en el Sur y Centro de la región andina, aun cuando la cerámica utilitaria se produce en numerosas poblaciones serranas y costeñas. Quinua y Pucará deben su renombre a las “iglesias” y a los “toros” tan solicitados en el comercio, pero tan alejados también, en la actualidad, de las formas que les dieron renombre” (Mendizábal 1966: 16).

Recordaremos también que “La variedad de producción artesanal antes del descubrimiento del arte tradicional, en el área de Pucará, comprendía desde pequeñas gallinas con fines lúdicos a las grandes piezas utilitarias; algunas de estas formas, como los “toros”, tenían función mágica en el contexto de la cultura indígena. Sus antecedentes estarían dados en las conopas prehispanas” (Mendizábal 1966: 16-17).

Además, “Pucará es distrito célebre también, porque en él hay especial dedicación a la alfarería. Esta ha perdido mucho de su arte” (Stiglich 1923: 375).

Cerámica de Quinua (Huamanga).-

Se debe recordar que “Los centros afamados de producción de cerámica tradicional son, sin duda, las áreas de Pucará y Quinua, en el Sur y Centro de la región andina, aun cuando la cerámica utilitaria se produce en numerosas poblaciones serranas y costeñas.

Quinua y Pucará deben su renombre a las “iglesias” y a los “toros” tan solicitados en el comercio, pero tan alejados también, en la actualidad, de las formas que les dieron renombre” (Mendizábal 1966: 16).

En Quinua “hay alguna dedicación a los tejidos de lana, para lo cual hay algunos telares. Se trabaja algo también la filigrana de plata y alfarería” (Stiglich 1923: 390).

Lamentablemente “Pucará puede ser considerado ejemplo típico de los trastornos que se operan a consecuencia de un cambio cultural no dirigido y de lo desastrosa que puede resultar la intervención oficial cuando no parte de estudios técnicos previos, los que deben considerar, no únicamente el aspecto artesanal, sino la cultura del grupo” (Mendizábal 1966: 17).

Y además, “Quinua sigue, al parecer, el mismo proceso de cambio y, como motivo de estudio, es sin duda de mayor interés que Pucará, puesto que conserva elementos más primitivos que en el Sur; por otra parte, el proceso se da cuando el país cuenta con especialistas capacitados para observar directamente el fenómeno” (Mendizábal 1966, p. 17).

Cocha.-

Estos objetos “... también sirven para tomar chicha, como la llamada paccha, que reproduce o simboliza la caída del agua, y la cocha, que simboliza y reproduce un lago”. Cocha es palabra quechua y en castellano significa lago.

“Queros, pacchas y cochas son objetos ceremoniales hechos generalmente de chachacomo, árbol que crece en el Cuzco y tiene madera de color pardo rojizo, compacta y dura, que según los antiguos escritores españoles de la Conquista y de la Colonia, y la actual tradición, es una madera que posee la cualidad especial de hacer evidente la presencia del veneno o la ponzoña cuando se pone la chicha en vasos hechos de ella. Este será quizás el motivo por el que se prefirió la madera de chachacomo para los queros, pacchas y cochas” (Chávez Ballón 1964: 27).

Escultura en madera.-

Debemos recordar que “... este temor a la idolatría que en América encontraba, supuestamente, confirmación, determinó que fuese la pintura la que recibiese mayor atención en las colonias españolas y, más limitadamente, la escultura en madera y yeso policromados, imaginería hagiográfica hecha para ser vestida con pesados trajes de paños suntuosos y deslumbrantes bordados, y llevar pelucas de cabello humano, anillos, gargantillas, coronas de pedrería engastada” (Mendizábal 1966: 20).

Es importante reconocer que “El indígena peruano, familiarizado con la talla en madera y la policromía, aprende de manera asombrosa a reproducir estas imágenes españolas, Juan Tomás Tuyru Tupac Inca, el maestro de la Almudena, del Cuzco, es el mejor representante de este tipo de escultor mestizo” (Mendizábal 1966: 20).

Filigrana de plata.-

Desafortunadamente “La famosa platería colonial, arte suntuario de la nobleza cortesana y de la liturgia, ha desaparecido, a excepción de la filigrana, cuyos antecedentes son en realidad prehispanos; ahora se produce limitadamente en la ciudad de Ayacucho [Huamanga] y en San Jerónimo de Tunán, a imitación de la primera. Pero el gusto y la moda actuales no favorecen su producción; desaparecidos los maestros de hoy, es posible que tal tradición se pierda” (Mendizábal 1966: 19).

Sobre Huamanga encontramos que “El distrito también es célebre por su fabricación de alhajas, ropa y trabajos en piedra” (Stiglich 1923: 67).

Y sobre San Jerónimo de Tunán encontramos que “es bastante industrial y exporta abundantes papas, jamones, tocinos y quesos”, sin mencionarse los trabajos en filigrana de plata (Stiglich 1923: 181).

Fundición de bronce.- *vide* **Bronce, objetos de**

Huamanga, piedra de.- *vide* **Piedra de Huamanga**

Iglesia de Quinua (Huamanga).-

Hay que recordar que “Los centros afamados de producción de cerámica tradicional son, sin duda, las áreas de Pucará y Quinua, en el Sur y Centro de la región andina, aun cuando la cerámica utilitaria se produce en numerosas poblaciones serranas y costeñas. Quinua y Pucará deben su renombre a las “iglesias” y a los “toros” tan solicitados en el comercio, pero tan alejados también, en la actualidad, de las formas que les dieron renombre” (Mendizábal 1966: 16).

En Quinua “hay alguna dedicación a los tejidos de lana, para lo cual hay algunos telares. Se trabaja algo también la filigrana de plata y alfareería” (Stiglich 1923: 390).

Imaginería.-

Recordaremos que “... este temor a la idolatría que en América encontraba, supuestamente, confirmación, determinó que fuese la pintura la que recibiese mayor atención en las colonias españolas y, más limitadamente, la escultura en madera y yeso policromados, imaginería hagiográfica hecha para ser vestida con pesados trajes de paños suntuosos y deslumbrantes bordados, y llevar pelucas de cabello humano, anillos, gargantillas, coronas de pedrería engastada” (Mendizábal 1966: 20).

Además, “El indígena peruano, familiarizado con la talla en madera y la policromía, aprende de manera asombrosa a reproducir estas imágenes españolas, Juan Tomás Tuyru Tupac Inca, el maestro de la Almudena, del Cuzco, es el mejor representante de este tipo de escultor mestizo” (Mendizábal 1966: 20).

Pero “Paralelamente a este arte mayor se producen pequeñas imágenes para la devoción familiar: Dolorosas, santos patronales, crucifijos y figuras de pesebres, con una técnica de yusería hispánica, más propiamente Nor-Africana” (Mendizábal 1966: 20-21).

Asimismo, “... se instituyó en el Cuzco, posiblemente hacia el final del siglo XVIII, la feria de Santuranticuy, que perdura, si bien bastante desvirtuada. En la época colonial, como permiten suponerlo algunos ejemplares, se produjeron para esta feria ángeles para exornar nacimientos, los que en lineamientos generales siguen la tradición hispana de las imágenes de vestir; además era, sin duda, el lugar donde se adquiría el renombrado “Niño” cuzqueño, figura central de todo pesebre” (Mendizábal 1966: 21).

Pero “La imaginería actual es, íntegramente, arte de mestizos, no de indígenas, y sus centros de producción tres poblaciones hispanas y coloniales: Cuzco, Paucartambo, Ayacucho [Huamanga]. Más recientemente, por la migración de artistas ayacuchanos a Huancayo y Lima. En el Cuzco los imagineros se encuentran en su antiguo barrio que domina la ciudad: Santoysanblás” (Mendizábal 1966: 21).

Se debe tener presente que, “Sin embargo, con las generaciones de jóvenes artesanos, que se hallaban en contacto directo con los consumidores, por vivir en la ciudad, aparece la nueva producción con escenas de la vida popular, bailarines de danzas tradicionales y, sobre todo, “indiecitos” más llamativos que los de antigua manufactura. Los artistas comprendieron que era lo pintoresco lo que tenía demanda y no tuvieron grandes

dificultades en adaptarse a la nueva tendencia, re-elaborando formas, mas sin perder su "ingenuidad". Posteriormente aparecen las escenas con más de un centenar de figuras y los grupos representando pasajes bíblicos referentes a la navidad" (Mendizábal 1966: 21-22).

Aunque "En Ayacucho [Huamanga], la producción de los imagineros estaba destinada, igualmente, a la demanda navideña; paralelamente, además, un apreciable volumen de esta producción satisfacía la necesidad de objetos mágico-religiosos que dispensan protección a los arrieros, por una parte, y a los ganaderos, por otra: los cajones de San Antonio y los cajones de San Marcos ... adaptación de las capillitas de santero españolas" (Mendizábal 1966: 22).

Recordaremos que "Hacia 1940 los pintores "indigenistas" descubren en Ayacucho [Huamanga] el cajón de San Marcos, se le da el nombre de retablo, impropriamente, y se sugiere a los imagineros la representación de escenas costumbristas. En la imaginería ayacuchana [huamanguina] se produce entonces un fenómeno similar al que ya se había producido en el Cuzco pero, mientras en esa ciudad la crisis de la imaginería era debida a cambios que afectaban a toda la comunidad, que comienza a "modernizarse", en Ayacucho [Huamanga] la comunidad no sufre cambios similares; únicamente eran los clientes de los imagineros los que habían sido substituidos" (Mendizábal 1966: 23).

Por último, "... la imaginería de yeso con soporte de madera, cuando no de ágave, estuvo destinada a la producción de imágenes hagiográficas y "nacimientos", denominados "misterios", con figuras policromadas a la encáustica" (Mendizábal 1966: 24).

Lauramarca, tejido de.- vide Tejido de Lauramarca (Cuzco)

Madera.- vide Escultura en madera; Tallado en madera

Mate.-

Es necesario recordar que "... Guamán Poma de Ayala también expresó su mensaje por medio de dibujos. Esto mismo siguen haciendo los artesanos de Huamanga, que burilan y queman los mates o poros para grabar en ellos los acontecimientos más saltantes de sus vidas y de la Historia de la República, y esto mismo se hizo en todos los períodos de la Historia y de la Pre-Historia peruana, no sólo utilizando la superficie de los vasos de madera o arcilla, sino los tejidos, piedras, mates, huesos, los objetos de oro, plata y cobre" (Chávez Ballón 1964: 29).

Asimismo, "Producido en áreas muy limitadas, pero asimismo de antiquísima tradición, es el mate decorado. Junto al algodón en su variedad barbadense y el ají, la lagenaria es de las primeras plantas cultivadas por los horticultores del pre-cerámico" (Mendizábal 1966: 17).

Lamentablemente "No es posible establecer el momento en que comienza la decoración de los mates; los ejemplares hallados en la Costa presentan una decoración incisa y/o pirograbada dentro de los estilos de las culturas pre-incas. Los ejemplares conservados permiten seguir, a grandes lineamientos, las modificaciones que experimentó desde la época prehispana y a través de la Colonia hasta nuestros días. En ninguna otras manifestación artística es posible ver, con tanta claridad, la unidad dentro de las variaciones cronológicas, del arte tradicional peruano" (Mendizábal 1966: 18).

Además, "Permite el mate, asimismo, observar las fuentes de inspiración del artista; en algunas ocasiones, como lo muestra un ejemplar conservado en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, el motivo está tomado del arte erudito, en este caso, el académico cuadro de Montero "Los funerales de Atahuallpa"; otras veces, de la versión popular de la historia, como se ve en los ejemplares con escenas de la Guerra del Pacífico

representadas en la época o poco después, mientras que, en los especímenes posteriores, sobre todo del área Ayacucho-Huancavelica, los temas proceden de la vida diaria de los campesinos. Son muy recientes los mates que imitan, como ha hecho la cerámica, los motivos de las culturas costeñas preincas, que son impuestos por los comerciantes de souvenir que desconocen el verdadero mate prehispánico” (Mendizábal 1966: 18).

Nacimiento.- *vide* **Cajón de Nacimiento o cajón de Navidad**

Oleo.-

Es importante recordar que “Para entender y explicar los cuadros de la Escuela Cuzqueña se necesitan muchos conocimientos sobre la Historia de la Cultura Occidental, sobre todo de la Historia de España y del Cristianismo” (Chávez Ballón 1964: 27).

Y además, “... este temor a la idolatría que en América encontraba, supuestamente, confirmación, determinó que fuese la pintura la que recibiese mayor atención en las colonias españolas y, más limitadamente, la escultura en madera y yeso policromados, imaginería hagiográfica hecha para ser vestida con pesados trajes de paños suntuosos y deslumbrantes bordados, y llevar pelucas de cabello humano, anillos, gargantillas, coronas de pedrería engastada” (Mendizábal 1966: 20).

Paccha.-

Asimismo “... hay otros objetos de madera que también sirven para tomar chicha, como la llamada paccha, que reproduce o simboliza la caída del agua ...”. Paccha es palabra quechua y en castellano significa fuente. Además, “Queros, pacchas y cochas son objetos ceremoniales hechos generalmente de chachacomo, árbol que crece en el Cuzco y tiene madera de color pardo rojizo, compacta y dura, que según los antiguos escritores españoles de la Conquista y de la Colonia, y la actual tradición, es una madera que posee la cualidad especial de hacer evidente la presencia del veneno o la ponzoña cuando se pone la chicha en vasos hechos de ella. Este será quizás el motivo por el que se prefirió la madera de chachacomo para los queros, pacchas y cochas” (Chávez Ballón 1964: 27).

Piedra de Huamanga.-

Hay que tener en cuenta que “Los más antiguos San Marcos conservados, que corresponden posiblemente al siglo XVIII, tienen personajes en piedra de Huamanga, de figuras de media talla, policromadas, dispuestas en los dos “pisos” que permanecen hasta hoy. En lo fundamental las figuras son las mismas, su disposición no parece haber cambiado. A esta época pertenecen igualmente los cajones de Nacimiento, próximos a los “Belenes de armario” españoles, de los que derivan posiblemente; sus figuras estaban talladas en piedra de Huamanga. Esta variante de cajón dejó de producirse en los primeros decenios de este siglo, en tanto que el San Marcos no dejó de producirse nunca, contrariamente a lo que han supuesto algunos estudiosos del arte tradicional” (Mendizábal 1966: 23).

Hay que reconocer que “La talla de material lítico semi-duro, al que pertenece la llamada piedra de Huamanga, no es imposible que tenga antigua tradición, si bien el predominio de objetos tallados en piedras duras es claro para la época prehispánica. Los extirpadores de idolatrías hacen referencias continuas a “ídolos” de piedra, sin indicar, empero, la calidad de ésta. Con todo, el padre Cobo, en el primer decenio del siglo XVII, se refiere concretamente a la talla en piedra de Huamanga” (Mendizábal 1966: 24).

Por ello, “Objetos de este material era posible hallarlos en el Cuzco y su uso en Lima, durante el coloniaje, debió ser bastante difundido. Es posible que las figuras del

Cuzco se hubiesen llevado de la antigua Huamanga ... el mismo origen debieron tener muchas de las figuras de Lima ... en esta ciudad existieron talleres dedicados a este tipo de talla, empleando, naturalmente, material importado de Chuschi, Huamanga” (Mendizábal 1966: 24).

Además, “Esta manifestación de arte ... estuvo destinada a la producción de imágenes hagiográficas y “nacimientos”, denominados “misterios”, con figuras policromadas a la encáustica. La habilidad técnica alcanzada por los artistas se pone de manifiesto en el tratamiento del drapeado de los ropajes y en la realización de grupos, como los del Descendimiento, realizados en un solo bloque, para lo cual eran necesarias complicadas caladuras. La delicadeza de estas tallas, considerando la fragilidad del material, constituye un verdadero alarde técnico. Junto a este arte de uso religioso y doméstico, se manufacturan piezas suntuarias. Con la República aparecen las figuras alegóricas realizadas con el mismo dominio técnico; más tarde se abandona la policromía, reemplazándola con toques dorados y, finalmente, se realizan las figuras sin color” (Mendizábal 1966: 24-25).

Recordaremos que “La producción actual, ejecutada por uno o dos artistas, se caracteriza por el hieratismo de las figuras y la rigidez de los drapeados. Esta es la producción postrera de un arte que alcanzó renombre en una gran extensión de los dominios españoles. Las antiguas figuras, dispersas en las colecciones particulares - en la propia Huamanga es prácticamente imposible hallarlas después de la metódica pesquisa realizada por los coleccionistas y sus intermediarios - no permite, estudios sistemáticos a causa, principalmente, de desconocerse el origen de los especímenes” (Mendizábal 1966: 25).

Asimismo, “Paralelamente a esta producción destinada a satisfacer la demanda de las clases más acomodadas, se encuentra la reproducción de figuras para rituales mágico-religiosos, vinculados a la economía ganadera. Su uso es indígena. Los motivos son: la representación de las estancias ganaderas, con edificios de arquitectura rural, dispuestos en torno a patios y corrales cuadrangulares en que se alinea el ganado; este motivo básico se complica de acuerdo con las dimensiones e importancia del objeto. Más pequeñas son las representaciones, bastante estilizadas, de los mismos animales figurados, a veces, independientemente, pero con mayor frecuencia en pares, en cuyo caso no son raras las representaciones del ayuntamiento sexual. Toda esta producción, sin ornamentación policroma alguna, está vinculada a las ceremonias de fecundidad del ganado y es posible que se inhumen los objetos, a modo de ofrendas; en algunos casos pueden hallarse estos objetos escondidos en los altares de las iglesias y capillas rurales. Su uso se extiende particularmente en el departamento de Puno” (Mendizábal 1966: 25).

Pintura.- vide Óleo

Plata.- vide Filigrana de plata

Platería.-

Hay que reconocer que “En el momento de producirse la invasión hispana los pueblos peruanos conocían todas las técnicas para trabajar los metales: fundido, vaciado a la cera perdida, repujado, batido, laminado, aleaciones, dorado, soldadura, etc., empleadas en la manufactura de armas, instrumentos de uso diverso, objetos de arte suntuario y religioso” (Mendizábal 1966: 18-19).

Desafortunadamente “La famosa platería colonial, arte suntuario de la nobleza cortesana y de la liturgia, ha desaparecido, a excepción de la filigrana, cuyos antecedentes son en realidad prehispanos; ahora se produce limitadamente en la ciudad de Ayacucho [Huamanga] y en San Jerónimo de Tunán, a imitación de la primera. Pero el gusto y

la moda actuales no favorecen su producción; desaparecidos los maestros de hoy, es posible que tal tradición se pierda” (Mendizábal 1966: 19).

Pucará.- *vide* Cerámica de Pucará (Puno); Toro de Pucará

Quero.-

Recordaremos que “Además del quero o vaso de madera, cuya forma más común es la campanulada, o sea que se parece a una campana larga e invertida, hay otros objetos de madera que también sirven para tomar chicha ...”. Además, “Queros, pacchas y cochas son objetos ceremoniales hechos generalmente de chachacomo, árbol que crece en el Cuzco y tiene madera de color pardo rojizo, compacta y dura, que según los antiguos escritores españoles de la Conquista y de la Colonia, y la actual tradición, es una madera que posee la cualidad especial de hacer evidente la presencia del veneno o la ponzoña cuando se pone la chicha en vasos hechos de ella. Este será quizás el motivo por el que se prefirió la madera de chachacomo para los queros, pacchas y cochas” (Chávez Ballón 1964: 27).

Queros, indígenas.- *vide* Tejido de los indígenas queros de Paucartambo

Quinoa.- *vide* Cerámica de Quinoa (Huamanga); Iglesia de Quinoa (Huamanga)

Retablo.- *vide* Cajón de San Marcos.

San Marcos.- *vide* Cajón de San Marcos

Santolino.-

Se debe tener en cuenta que “Otro tipo de talla lítica, que difícilmente los gustadores del arte tradicional considerarían arte, lo constituyen los santolinos y amuletos diversos para obtener fortuna económica, en los negocios y en los juegos de azar; protección, salud, éxitos amorosos, etc. Tienen demanda estos santolinos entre los mestizos de las clases económicamente menos favorecidas, tanto en las urbes como en las zonas rurales; con cierta frecuencia sirven de amuletos a los personajes del hampa. Su tradición corresponde a las supersticiones europeas” (Mendizábal 1966: 25-26).

No encontramos ninguna referencia al término santolino en el “Diccionario de peruanismos” (Arona 1882).

Shipibo.- *vide* Tejido shipibo (Amazonia)

Tallado en madera.-

Desafortunadamente, “Tanto la talla en madera como el arte de los metales no ferrosos constituyen manifestaciones que han sufrido más intensamente los efectos de los cambios culturales, al extremo que, puede decirse, su producción ha desaparecido” (Mendizábal 1966: 18).

Pero “En la Colonia la talla artística se realiza con abundancia para la decoración y moblaje de iglesias y mansiones señoriales, urbanas como rurales: sillerías, coros, púlpitos, puertas, ventanas, muebles diversos, dorados, muchas veces policromados. Hoy se conservan en estado de abandono, cuando no mal restaurados en las colecciones particulares, y en los pueblos, en pequeñas capillas rurales, cuyas fachadas no revelan la riqueza interior. Más, no obstante el fervor que despiertan entre los hispanistas, las artes coloniales, excepción hecha de la arquitectura, y de la pintura en menor grado, no han merecido un estudio sistemático” (Mendizábal 1966: 19).

Lamentablemente, “La producción actual se limita a pequeños objetos con cierto sentido decorativo, manufacturados en la población de Paucartambo (Cuzco); la talla de pavos reales, vasos, botellas, que se ejecutaba en Ayacucho [Huamanga] ha desaparecido, no conservándose memoria de ella sino entre las personas que se han preocupado por conocer el pasado local” (Mendizábal 1966: 19). Sobre Paucartambo, no encontramos referencia a la manufactura mencionada (Stiglich 1923: 357).

Hay que recordar también que “La producción de la selva satisface más bien requerimientos utilitarios que artísticos” (Mendizábal 1966: 19).

Se debe tener presente que “La escultura en bronce y mármol no ha sido nunca arte tradicional español ... En cambio cuántas imágenes de madera policromada habían de producirse ... Y es ésta la tradición que llega a América y que priva al Perú de escultura de bronce y mármol casi hasta nuestro siglo [XX]” (Mendizábal 1966: 20).

Y que “... este temor a la idolatría que en América encontraba, supuestamente, confirmación, determinó que fuese la pintura la que recibiese mayor atención en las colonias españolas y, más limitadamente, la escultura en madera y yeso policromados, imaginería hagiográfica hecha para ser vestida con pesados trajes de paños suntuosos y deslumbrantes bordados, y llevar pelucas de cabello humano, anillos, gargantillas, coronas de pedrería engastada” (Mendizábal 1966: 20).

Además, “El indígena peruano, familiarizado con la talla en madera y la policromía, aprende de manera asombrosa a reproducir estas imágenes españolas, Juan Tomás Tuyru Tupac Inca, el maestro de la Almudena, del Cuzco, es el mejor representante de este tipo de escultor mestizo” (Mendizábal 1966: 20).

Por ello, “Paralelamente a este arte mayor se producen pequeñas imágenes para la devoción familiar: Dolorosas, santos patronales, crucifijos y figuras de pesebres, con una técnica de yesería hispánica, más propiamente Nor-Africana” (Mendizábal 1966: 20-21).

Tejido.-

Recordaremos que “El telar de mayor antigüedad, que permite desechar las formas de enlazado, es posiblemente el de correa, representado en la ornamentación de algunas vasijas moches, telar cuya utilización perdura hasta hoy en la manufactura de ponchos, por ejemplo, y que técnicamente presupone el empleo de la bobina, el lizo y el batán, y, en el hilado, el huso. De este telar derivan el de mano y el vertical que al igual que el anterior, se emplean en nuestros días, aún en la ciudad de Lima” (Mendizábal 1966: 13-14).

Además, “La Conquista no aportó a la técnica desarrollada en el Perú sino el telar de pedales y la rueca, pero la técnica decayó en beneficio de la producción industrial. “Obrajes” y “chorrillos” se convirtieron en centros de trabajo forzado para enriquecer a los encomenderos, primero, y después de Chupas, a la nobleza, los conventos y los corregidores ...” (Mendizábal 1966: 14).

Se debe notar que “El viejo telar español de pedales continúa hoy en uso, principalmente en la región centro-andina, pero no ha sustituido a los telares prehispánicos de correa, de mano y vertical” (Mendizábal 1966: 15).

Afortunadamente, "Las técnicas prehispanas de teñido con sustancias vegetales, hilado y teñido, perduran; la habilidad no ha desaparecido, sobre todo en la región sur-andina, núcleo de la cultura indígena, y en la región selvática. Los queros de Paucartambo (Cuzco) tejen hasta hoy sus uncus con hilos torcidos en S y Z, que permiten una decoración de diseño dentro de la monocromía de la lana empleada. Catca y Lauramarca, en la misma área, son representativas de los tejidos policromos con estilos diferentes, no obstante ser colindantes. La misma tradición de tejidos en miniatura, cuyos ejemplares más antiguos conocidos corresponden a Paracas, se conservan hoy en esta área de tejedores con idéntica función religiosa, como ofrendas que realizan los romeros de Coyllor Ritti, y en el traje de las imágenes de devoción indígena, el San Isidro conservado en la iglesia de Occongate, por ejemplo" (Mendizábal 1966: 15).

Además, "Una alta calidad tecnológica está dada asimismo en la textilaria amazónica, vinculada a la técnica algodonera prehispana, textilaria poco valorada, excepción hecha de la producida por los grupos shipiboides, por los coleccionistas que persiguen solo lo pintoresco" (Mendizábal 1966: 15).

Tejido de Catca (Cuzco).-

Las comunidades de "Catca y Lauramarca, en la misma área [Paucartambo, Cuzco], son representativas de los tejidos policromos con estilos diferentes, no obstante ser colindantes" (Mendizábal 1966: 15). Sobre Catca no encontramos ninguna referencia a su arte textil (Stiglich 1923: 110).

Tejido de la Amazonia.-

Hay que reconocer que "Una alta calidad tecnológica está dada asimismo en la textilaria amazónica, vinculada a la técnica algodonera prehispana, textilaria poco valorada, excepción hecha de la producida por los grupos shipiboides, por los coleccionistas que persiguen solo lo pintoresco" (Mendizábal 1966: 15).

Tejido de los indígenas queros de Paucartambo.-

Los indígenas "queros de Paucartambo (Cuzco) tejen hasta hoy sus uncus con hilos torcidos en S y Z, que permiten una decoración de diseño dentro de la monocromía de la lana empleada" (Mendizábal 1966: 15).

Tejido de Lauramarca (Cuzco).-

Estas dos comunidades, "Catca y Lauramarca, en la misma área [Paucartambo, Cuzco], son representativas de los tejidos policromos con estilos diferentes, no obstante ser colindantes" (Mendizábal 1966: 15). Sobre Lauramarca no encontramos referencia a su arte textil sino únicamente que allí "se prepara carne salada, queso y chuño" (Stiglich 1922: 607).

Tejido en miniatura.-

Sabemos que "La misma tradición de tejidos en miniatura, cuyos ejemplares más antiguos conocidos corresponden a Paracas, se conservan hoy en esta área de tejedores [Paucartambo, Cuzco] con idéntica función religiosa, como ofrendas que realizan los romeros de Coyllor Ritti, y en el traje de las imágenes de devoción indígena, el San Isidro conservado en la iglesia de Occongate, por ejemplo" (Mendizábal 1966: 15).

Tejido shipibo (Amazonia).-

Hay que reconocer que “Una alta calidad tecnológica está dada asimismo en la textilaria amazónica, vinculada a la técnica algodонера prehispana, textilaria poco valorada, excepción hecha de la producida por los grupos shipiboides, por los coleccionistas que persiguen solo lo pintoresco” (Mendizábal 1966: 15).

Toro de Pucará.-

Sobre esta joya del arte popular peruano encontramos que: “El toro está hecho de barro; lo modelan los indios de Santiago de Pupuja, del distrito de Pucará, Puno. El toro fue traído al Perú por los españoles e impresionó mucho a los antiguos peruanos por su aspecto majestuoso y por la gran utilidad que presta para el trabajo y la alimentación del hombre. Los indios lo convirtieron en un ser que poseía fuerzas misteriosas benéficas. Un antiguo dios, el Amaru, que tenía forma de serpiente y vivía en el fondo de los lagos, fue transformado en toro, según las creencias indígenas. Y así, ya considerado como una especie de dios, lo modelaron tal como se le ve en esta fotografía: con la lengua afuera y con ornamentos que le dan un aire sobrenatural. Los ceramistas de Santiago de Pupuja lo modelan con la misma devoción con que un escultor católico talla un santo. Publicamos esta imagen del toro de Pucará porque en ella se puede encontrar la fusión de lo europeo y de lo peruano autóctono. La figura es extranjera, la interpretación de ella es peruana. Representa la síntesis de la sabiduría popular de España y del Perú, dos países igualmente antiguos e igualmente dotados para la creación artística” (Arguedas 1964a).

Sin duda, “Los centros afamados de producción de cerámica tradicional son, sin duda, las áreas de Pucará y Quinua, en el Sur y Centro de la región andina, aun cuando la cerámica utilitaria se produce en numerosas poblaciones serranas y costeñas. Quinua y Pucará deben su renombre a las “iglesias” y a los “toros” tan solicitados en el comercio, pero tan alejados también, en la actualidad, de las formas que les dieron renombre” (Mendizábal 1966: 16).

Además, “La variedad de producción artesanal antes del descubrimiento del arte tradicional, en el área de Pucará, comprendía desde pequeñas gallinas con fines lúdicos a las grandes piezas utilitarias; algunas de estas formas, como los “toros”, tenían función mágica en el contexto de la cultura indígena. Sus antecedentes estarían dados en las conopas prehispanas” (Mendizábal 1966: 16-17).

Otra referencia es que “Pucará es distrito célebre también, porque en él hay especial dedicación a la alfarería. Esta ha perdido mucho de su arte” (Stiglich 1923: 375).

Apéndice

Rueca.-

Sabemos que “La Conquista no aportó a la técnica desarrollada en el Perú sino el telar de pedales y la rueca, pero la técnica decayó en beneficio de la producción industrial. “Obrajes” y “chorrillos” se convirtieron en centros de trabajo forzado para enriquecer a los encomenderos, primero, y después de Chupas, a la nobleza, los conventos y los corregidores ...” (Mendizábal 1966: 14).

Telar de correa.-

Se debe reconocer que “El telar de mayor antigüedad, que permite desechar las formas de enlazado, es posiblemente el de correa, representado en la ornamentación de algunas vasijas moches, telar cuya utilización perdura hasta hoy en la manufactura de ponchos, por ejemplo, y que técnicamente presupone el empleo de la bobina, el lizo y el batán, y, en el hilado, el huso. De este telar derivan el de mano y el vertical que al igual que el anterior, se emplean en nuestros días, aún en la ciudad de Lima” (Mendizábal 1966: 13-14).

Telar de mano.-

Recordaremos que “El telar de mayor antigüedad, que permite desechar las formas de enlazado, es posiblemente el de correa, representado en la ornamentación de algunas vasijas moches, telar cuya utilización perdura hasta hoy en la manufactura de ponchos, por ejemplo, y que técnicamente presupone el empleo de la bobina, el lizo y el batán, y, en el hilado, el huso. De este telar derivan el de mano y el vertical que al igual que el anterior, se emplean en nuestros días, aún en la ciudad de Lima” (Mendizábal 1966: 13-14).

Telar de pedales.-

Está comprobado que “La Conquista no aportó a la técnica desarrollada en el Perú sino el telar de pedales y la rueca, pero la técnica decayó en beneficio de la producción industrial. “Obrajes” y “chorrillos” se convirtieron en centros de trabajo forzado para enriquecer a los encomenderos, primero, y después de Chupas, a la nobleza, los conventos y los corregidores ...”. Además, “El viejo telar español de pedales continúa hoy en uso, principalmente en la región centro-andina, pero no ha substituido a los telares prehispánicos de correa, de mano y vertical” (Mendizábal 1966: 14-15).

Telar vertical.-

Hay que tener en cuenta que “El telar de mayor antigüedad, que permite desechar las formas de enlazado, es posiblemente el de correa, representado en la ornamentación de algunas vasijas moches, telar cuya utilización perdura hasta hoy en la manufactura de ponchos, por ejemplo, y que técnicamente presupone el empleo de la bobina, el lizo y el batán, y, en el hilado, el huso. De este telar derivan el de mano y el vertical que al igual que el anterior, se emplean en nuestros días, aún en la ciudad de Lima” (Mendizábal 1966: 13-14).

Fuentes

- 1964a ARGUEDAS, José María:
“Toro de Pucará”, en “Cultura y pueblo”, año 1, N° 1, Lima, enero-marzo, p. 1.
- 1964b ARGUEDAS, José María:
“Cultura y pueblo”, año 1, N° 2, Lima, abril-junio, p. 1.
- 1882 ARONA, Juan de:
“Diccionario de peruanismos”, Lima, Librería Francesa Científica J. Galland.
- 1964 CHÁVEZ BALLÓN, Manuel:
“El quero cuzqueño”, en “Cultura y pueblo”, órgano de la Casa de la Cultura del Perú, año 1, N° 2, Lima, abril-junio, p. 27.
- 1966 MENDIZÁBAL LOSACK, Emilio:
“Las artes tradicionales peruanas”, en “Revista peruana de cultura”, órgano de la Casa de la Cultura del Perú, N° 9-10, Lima, diciembre, p. 16.
- 1922 STIGLICH, Germán:
“Diccionario geográfico del Perú”, segunda y última parte;
Lima, Imprenta Torres Aguirre.
- 1923 STIGLICH, Germán:
“Diccionario geográfico del Perú”, primera parte;
Lima, Imprenta Torres Aguirre.

César Coloma Porcari

Lima, Diciembre, 2001

Índice

Introducción	5
Anotaciones para un diccionario de arte popular del Perú	6
Apéndice	18
Fuentes	19
Índice	20