

## “APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA PINTURA POPULAR EN EL PERÚ”

### Resumen:

La pintura en el Perú se remonta a la época prehispánica, en la que se utilizaban distintos soportes y colorantes de origen mineral, vegetal y animal. Con la llegada de los españoles, se produce la propagación de la pintura y otras artes con una nueva temática de carácter religioso católico, además se introducen materiales y técnicas novedosas para los artistas americanos. Por su parte la época virreinal, caracterizada por su catolicismo, se inundó de imágenes religiosas, las cuales se superpusieron a las deidades e iconografía anteriores en medio de un gran sincretismo. Durante estas diferentes épocas y hasta la actualidad, no menos importante ha sido la pintura de carácter costumbrista.

Con este artículo, Sirley Ríos Acuña, llama la atención acerca de la importancia de la pintura popular del Perú, en tanto expresión plástica, e intenta rescatar del olvido a pintores que fueron destacados en su momento. Abarca un análisis de la pintura popular en Ayacucho y las tradicionales Tablas de Sarhua, el arte pictórico del Cusco y finalmente la producción amazónica, en particular de la comunidad Shipibo-Conibo.

\* Conservadora y curadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

La pintura en el Perú es una expresión plástica, cuyos orígenes se remontan a la época prehispánica, tiempo en el cual se emplearon distintos soportes (rocas, muros de adobe, cerámicas, textiles, maderas, piel humana, etc.) y colorantes de origen mineral, vegetal y animal. Representaron su vida cotidiana y mundo sobrenatural con un excelente manejo del espacio, del color y la forma, dentro de normas establecidas por su cultura, en algunos casos libres de ellas. La imagen visual ha sido el recurso de expresión y comunicación que mejor empleó el hombre andino.

Con la llegada de los españoles, se produce la propagación de pintura y otras artes con una nueva temática de carácter religioso católico, necesaria para evangeli-

zar a los indígenas; además se introducen materiales y técnicas novedosas para los artistas americanos, quienes se adaptaron y rápidamente aprendieron a prepararlos y usarlos.

La época virreinal, caracterizada por su catolicismo, se inundó de imágenes religiosas como vírgenes, santos, pasajes bíblicos entre otros, las cuales se superpusieron a las deidades e iconografía anteriores. En el mejor de los casos, los dioses andinos se cubrieron superficialmente de un velo católico, mas no perdieron su sentido mágico-religioso originario, sino que se mezclaron con la tradición religiosa traída de Europa y que en los tiempos actuales se asume como parte de la cosmovisión andina y lo que se llama religiosidad popular.

Precisamente, en el Cusco la pintura de caballete como la de los muros tuvo un gran desarrollo que se manifestó en la generación de estilos particulares, dentro de una producción pictórica local de corte religioso y también profano. En el Cusco virreinal se desarrolló un tipo de pintura popular a partir de la primera mitad del siglo XVIII. Pero esta producción pictórica no fue la primera en la ciudad cusqueña, sino que se dieron antes, otras llamadas pre-Bitti, hechas por artesanos y aficionados españoles, y otra contemporánea a ésta, realizada por pintores indígenas de catequesis, adiestrados por los sacerdotes, que cedieron su lugar al manierismo y luego al barroco. Aún en los inicios de la llamada pintura popular del siglo XVIII, se mantuvo con exclusividad el tema religioso, hasta que en la segunda mitad fue frecuente la incorporación de la vida cotidiana en composiciones religiosas. Sin embargo, la representación profana no desterró a la sagrada.

Es así como en el siglo XVIII, según Francisco Stastny, se pro-

duce en el arte virreinal dos transformaciones: incorporación de escenas costumbristas dentro de la temática religiosa y la liberación total de esta temática en pinturas decorativas de biombos, muebles, baúles e instrumentos musicales.

Estos sucesos permitieron el posterior desarrollo y apogeo de la denominada Pintura Campesina en el XIX. Este siglo es el momento propicio en el cual el campesino, a pesar de una serie de problemas de diversa índole, ya libre de la carga fiscal virreinal, comienza a crear nuevos ornamentos y decorados. Desde fines del XVIII y principios del XIX, se encargan pinturas a los talleres urbanos del Cusco para consumo netamente campesino, empleando elementos iconográficos religiosos católicos (santos) con otra carga simbólica, junto a otros de la vida pastoril-rural (ordeñadoras con sus becerros). Se tomaron otras imágenes complementarias de las escenas religiosas de la pintura "oficial" (el cazador, ovejas, yunta de bueyes, etc.). De este modo, el artista ciudadano pintó

varios temas, sagrados y profanos, en un mismo lienzo con la técnica común de sus talleres, al óleo.

Pero surgió la necesidad de que en los mismos ámbitos rurales se crearan ese tipo de obras tan solicitadas por los pobladores rurales. Es así como también en el XIX ocurrieron una serie de transformaciones sociales, políticas, económicas, ideológicas y hasta culturales. Así, surgieron pintores autodidactas campesinos, quienes asumieron, a decir de Stastny, “un sistema plano y estilizado de figuración” que correspondía a una visión campesina, no ingenua.

Pablo Macera plantea que la pintura de los Maestros Campesinos proviene de los murales del siglo XVIII, pues el muralista al encontrarse sin clientela urbana tuvo que adecuarse a una clientela rural, para lo cual creó obras baratas con la técnica que sabía usar y con un nuevo registro. Por eso, en estas pinturas, fue decisiva la influencia de los murales de las iglesias coloniales que,

según este historiador, son “murales portátiles a escala doméstica”.

Al igual que en el mural, el soporte, en esta caso tocuyo, sarga, bayeta o lienzo de lana de oveja o pelo de auquénido, se cubrió con yeso, en ocasiones cal y tiza con cola como imprimantes. Además, las obras más rústicas también presentaban paja en la capa de imprimación. Incluso se usaron soportes de cuero y madera. Sin embargo, sólo se tienen referencias de que posiblemente en tiempo anterior se utilizaron los soportes ya mencionados, así como las láminas de plata y piedras, sin imprimantes. Son obras al temple, en las que se emplean pigmentos de origen mineral, vegetal y animal con zumo de Aguacollay (cactus gigante). Lograron el verde con los óxidos, el rojo de la cochinilla, el amarillo ocre de la arcilla y el negro castaño de la tierra de cienca tal como lo señala Alfonsina Barrionuevo. A manera de bastidor se usó la caña o carrizo, a veces madera del árbol de la zona.

Así mismo, proveniente del muralismo, se encuentra el trazo de las figuras que es simplificado, hasta geometrizado y contorneado en negro, de fácil lectura visual. Como se manifestó anteriormente la temática común será de Santos (Santiago, San Juan Bautista, San Isidro y otros) tomando de la pintura “oficial” lo que les era necesario, pero con algunas variaciones en su trazado e incorporación de escenas de la vida rural y ganadera, siendo una pintura con doble registro: religiosa y secular.

Esta pintura campesina, de lenta evolución, va creando sus propios esquemas compositivos, sencillos de ser captados por un público rural. Es así que, cumple una función mágico-religiosa de propiciación semejante a la del “Cajón San Marcos”, que al parecer se inspiró y tomó como modelo de composición a esas obras pictóricas populares. De ahí que se observe similitud hasta en la disposición de las figuras por niveles y la recurrente iconografía de Santos patronos del ganado en mayor dimensión, que le otorgan

el grado de importancia, junto a escenas campesinas como la mujer que ordeña, la que está sentada preparando el queso, el zorro ladrón o el ható de ganado. Pero lo cierto es que no existe todavía, un consenso entre los estudiosos para afirmar si la Pintura o el Cajón fue el primero en desarrollarse.

De ahí que, dentro de la pintura campesina, existan distintas pinceladas y psicologías que incluyen temática variada, no sólo de santos patronos del ganado con escenas de la vida cotidiana, sino imágenes individuales de Santos con sus atributos, de Vírgenes, de Cristos (Taytacha Temblores), de arcángeles (arpistas, Gabriel), de Niños Jesús, de acólitos, etc. Entre las figuras grupales encontramos los trabajos del campo, que ocupan la mayor parte del cuadro, acompañado de los Santos en otro nivel, la Sagrada Familia con la vida ganadera, los reyes magos, conjunto de Santos Patronos, fiesta campesina, escenas litúrgicas, etc.

Macera indica que las obras más antiguas de los Maestros

Campeños datan de 1830-40 y que la producción de éstas pudo haberse dado hasta principios del siglo XX, pues por aquel tiempo aún se vendían en el Cusco. Así mismo, señala que estas pinturas campesinas se ejecutaron sobre otros soportes que formaban parte del mobiliario de la iglesia: puertas de órganos y retablos y en limosneros, de los cuales observamos ejemplos en su libro *Pintores Populares Andinos*.

Hacia el siglo XX, la pintura popular tuvo un mayor desarrollo en el ámbito rural, urbano y semi-rural, siendo Ayacucho y Cusco los exponentes provincianos más reconocidos dentro del mundo académico, no por ello los únicos.

Un grupo de expresiones de pintura campesina lo encontramos en los Concursos que, algunas ONGs y desde el Estado, han organizado a nivel nacional para rescatar conocimientos ancestrales y registrar acontecimientos actuales ocurridos en cada poblado, pero optando, en la mayoría de casos, por materiales y técnicas

no tradicionales en cuanto a la presentación de las pinturas, siendo el soporte pictórico el papel y la cartulina, en tanto que los implementos para dibujar y colorear son los lápices de color, lapiceros, los plumones, las témperas, acrílicos e incluso óleos.

En tiempos recientes y debido a la presencia del fenómeno de globalización, han surgido nuevas propuestas plásticas, que toman como referencia la tradición pictórica existente en las comunidades andinas y en los pueblos amazónicos. Este es el caso de la serie de tradición oral, rescatada en versiones de lengua nativa con traducción al español e ilustrados con pinturas. Destaca el proyecto Cuentos Pintados del Perú, impulsado por el historiador Pablo Macera junto a un equipo de investigadoras del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Rosaura Andazábal para la zona andina y Belén Soria para la parte amazónica. Dentro de esta novedosa propuesta plástica de pintores populares que rescatan y ponen en valor el bagaje cultural

de sus pueblos destacan Carmelón Berrocal (Quechua), Félix Condori (Aymara), Enrique Casanto (Asháninka), Víctor Churay (Bora), Roldan Pineda y Elena Valera (Shipibo-Conibo), Lastenia Canayo (Shipibo-Conibo), entre otros.

#### **AYACUCHO Y LAS TABLAS PINTADAS DE SARHUA**

En el departamento de Ayacucho y en la provincia de Víctor Fajardo, se localiza Sarhua, un poblado con una tradición pictórica de larga data. Está a 650 km. al SE de Lima por carretera. Situada cerca de la confluencia de los ríos Qaracha y Pampas hacia el sur-oeste, frente a los poblados de Cancha-Cancha y Chuschi. El pueblo se encuentra en un estrecho valle de 3,100 metros sobre el nivel del mar. Tiene un clima templado que corresponde al nicho ecológico quechua.

El espacio Sarhuino se divide en: quichua (zona baja), sallqa (puna) y urqo (cerro). La pobla-

ción está dedicada a la agricultura y en menor proporción a la ganadería. Cultivan maíz, quinua, achita, habas, cebada, trigo, alverjas, calabazas, fréjoles, lentejas, zapallos, etc. La zona presenta una variada flora donde crecen alisos, eucaliptos, nogales, tunas, duraznos, manzanas, capulíes, entre otros.

De acuerdo a los estudiosos, las tablas pintadas de Sarhua se asocian con las *quellcas* precolombinas por que cumplen la función de registro. Josefa Nolte señala: “Quellca designa el trazo o dibujo hecho sobre cualquier superficie, así como a las pinturas hechas sobre tablas para registrar los acontecimientos más importantes que sucedían durante el mandato de un inka. Los quellcacamayoq eran los historiadores del Tawantinsuyo. Ellos, que registraban gráficamente la historia en cada tabla, podían relatar de memoria y con meticulosidad los hechos registrados en ellas.” (1991:28). De estas referencias, se desprende que los incas conocían un tipo de pintura sobre tabla con la representación de la

“genealogía incaica”, semejantes a las vigas de Sarhua, en las cuales se pintan actividades principales del dueño de casa y de sus parientes cercanos, imágenes que podían ser decodificados por los miembros de la familia o la comunidad. En ese sentido, las vigas se relacionan a las *quellcas* del Poquen Kancha del siglo XVI, tanto en forma, función y temática. Revela la continuidad expresiva de una tradición pictórica, cuyo origen se remontaría incluso antes de los incas.

Dentro de la producción pictórica en Sarhua, debemos distinguir dos tipos de pintura:

### **1.-Vigas de techo o alza techo**

Las más antiguas vigas de techo que se han encontrado en Sarhua datan de 1600 y 1786. Son conocidas en Lima, de oídas, por el año de 1945, cuando el historiador Raúl Porras Barrenechea es informado sobre su existencia por un alumno suyo de procedencia ayacuchana.

Estas vigas forman parte de la tecnología de edificación de las casas. Son troncos de árboles cortados longitudinalmente por la mitad, empleándose la cara lisa para pintar. Su tamaño y disposición varía de acuerdo a la casa. Miden entre 2 a 3 m. de largo y 20 a 25 cm. ancho.

Durante una ceremonia tradicional y ritual, son obsequiados por los padrinos o compadres de techo a los dueños de casa. Los compadres recorren las calles cargando las tablas pintadas, acompañados de músicos, cantantes y botijeros que cargan los porongos de chicha de jora, quienes son recibidos por los dueños de casa con un banquete. A esta ceremonia de traslado se llama *tabla apakuykuy*.

### **Materiales de elaboración**

En tiempos antiguos los primeros dibujos y trazos se hicieron sobre el maguey partido o *paqpa* (cabuya).

Se emplean generalmente las siguientes maderas como soporte pictórico: pati o pate (*Bombaz mori*), lambras o aliso (*Alus jorulensis*) y molle (*Sehinus molle*). Otras maderas son del cauipto, eucalipto, níspero, mayu sauce o chachas. Hoy compran tablas de los aserraderos de Ayacucho.

Las tierras de colores son obtenidas del molido de las piedras muki o muque (café claro, café oscuro, negro, plomo, blanco, amarillo, ocre rojo y verde). La qullpa o kullpa que se encuentra en las punas es un tipo de sal utilizada para los animales y de la cual se obtiene el color negro, rojo, amarillo y anaranjado, además es usado como fijador de los colores. También los pigmentos se encuentran en los tintes de las plantas como el chachas (marrón oscuro) y el jugo de la cabuya (verde). De la cochinilla, insecto que crece en los tunales, se tiene el morado o rosado. De las cenizas y hollín del techo de la cocina (qitya) o de las bases de las ollas se consigue el negro. Posteriormente se hacen comunes el uso de

anilinas comprados en las ciudades o ferias rurales y en tiempos más actuales las témperas. Los lápices se confeccionan de palitos quemados de sauce, retama (*Spatium junceum*), chilca (*Baccharis tancelata*) o ichu (*Stipa ichu*) que dan el color negro. Inclusive se usan los cañones de plumas de ave sobre todo de las gallinas. Utilizan como aglutinante la savia del maguey (*Agave americano*).

#### **Proceso de elaboración**

1. Cortar la madera y alisar con azuela.
2. Hervir cuero de vacuno para obtener la cola.
3. Quemar pachas rumi (piedra) para obtener el isku o yeso.
4. Mezclar la cola y el yeso hasta formar una pasta blanca.
5. Enlucir, con la pasta blanca, la cara alisada de la tabla.
6. Realizar los primeros trazos o dibujos en color negro.
7. Pintar durante 24 horas a 4 días, según la destreza del o los pintores.

## Iconografía

Se representa la genealogía familiar, las deidades andinas y santos católicos. Las vigas presentan una división por recuadros, cuya lectura visual es de abajo – arriba.

1. En forma escrita: dedicatoria o recuerdo del compadre.
2. Virgen de la Asunción o San Juan Bautista, santos patronos de Sarhua.  
Excepciones: Virgen del Carmen o Virgen de las Mercedes.
3. Los dueños de casa representados en toda su actividad, sus costumbres, vestidos, oficios y animales.
4. De este recuadro en adelante: familiares de los dueños de casa en sus diferentes actividades particulares junto a sus animales.  
Penúltimo recuadro: muchachas takiq o qarawiq y los botija qipiq (cargadores de chicha).  
Último recuadro: Inti (sol) a la derecha y killa (luna) a la izquierda con fondo de cerros tutelares o Apus. Ex-

cepciones: solo el sol radiante.

Las separaciones de los recuadros son cintas o grecas de flores domésticas y silvestres, figuras geométricas (quincón o zigzag), estrellas como llamapa chakin o la representación abstracta de qucha (pozo o laguna). Estas separaciones tienen una carga simbólica en el pueblo. Las grecas son muy variadas y esto se debe a que, en el pueblo, son consideradas como la evocación del wamani de cada una de las familias que se representan en las tablas.

## 2.- Tabla-cuadro

Las actuales tablas de Sarhua surgen, en el ámbito urbano de Lima, por iniciativa de dos migrantes Sarhuino: Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra. Por eso estas pinturas son consideradas hijas migrantes de las vigas tradicionales.

Nos hacen recordar a los dibujos del cronista Felipe Guamán



*Marcial Berrocal pintando tablas actuales en Sarhua. Fotografía Archivo de Cecilia Meléndez.*

Poma de Ayala tanto en el estilo como en el contenido; así como en su carácter de registro con la combinación de la imagen dibujada-pintada y la escritura. Las tablas actuales de Sarhua presentan títulos y textos telegráficos en español, quechua o una mezcla de ambos (quechuañol), a modo de explicación de la escena representada tal como los dibujos de Guaman Poma.

Son portátiles, de formato pequeño debido a los requerimientos de una clientela nueva y dife-

rente como el limeño y el extranjero.

La nueva temática que abordan en sus pinturas son de carácter costumbrista y etnográfica: las fiestas, costumbres, labores agrícolas y ganaderas, mitos, medicina tradicional, etc. También se representan los sucesos más importantes en la comunidad.

En las primeras pinturas hechas en Lima, es notorio y frecuente el horror al vacío y la perspectiva múltiple, incluso las

figuras ya tienen cierto volumen, no son planos. Los fondos blancos puros son comunes, a pesar de ello se insinúa la profundidad debido al manejo del espacio y se observa un realismo intelectual, en el cual los personajes representados se identifican más por sus actividades y sus atributos, que por sus rasgos físicos.

Conforme ha pasado el tiempo, las obras han sufrido algunas transformaciones en cuanto al uso de materiales. En un principio se usaron las tierras naturales y las anilinas, pero sobre planchas de madera laminada o triplay. Luego, se comenzaron a emplear los acrílicos y las témperas. Como capa de imprimante se usan el yeso y la cola sintética y para el acabado la laca mate aplicado con pulverizador. A parte del lápiz, se continúa usando las plumas de gallina para delinear las figuras y dibujar los detalles más finos.

En cuanto al proceso técnico, es el mismo que se sigue para las vigas de techo con la diferencia en los materiales. Lo primero que se hace es adecuar la madera,

empastarla con el yeso y, una vez seca, se traza con el lápiz; después se dibuja con tinta negra y se pinta; finalmente se procede a dar el acabado con la laca para protegerlos del deterioro.

Para fomentar la producción de este tipo de pinturas, se creó el Taller Qori Maki (almacén de oro), siendo los propulsores Primitivo Evanan Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices. Hoy se ha convertido en el taller ADAPS (Asociación de Artistas Populares de Sarhua), ubicado en las Delicias de Villa en el distrito de Chorrillos (Lima).

## CUSCO

El arte pictórico del Cusco tuvo un gran desarrollo que se manifestó en la creación de estilos particulares de carácter religioso y profano. Esto permitió el surgimiento de pinturas populares en el ámbito urbano y semi-rural, como las pinturas de picanterías y chicherías del Cusco, que existen probablemente desde que estos establecimientos se

crearon, es decir, desde tiempos virreinales. Para Navarro del Aguila, a fines de los 40 del siglo XX, existe diferencia entre los dos términos mencionados: Picantería básicamente sería el lugar donde se vende chicha de jora con su entrada, incluyendo extras y que tiene un determinado nombre que va inscrita en el pendón, cartel o letrero; además, de otras características. En cambio, en la chichería principalmente se ofrece sólo chicha con un poco de uchu (ají), no tiene nombre y en vez del pendón presenta una señal (ramo de flores). Pero en tiempos actuales ambas denominaciones resultan confusas porque son lugares donde venden chicha. Incluso la gente simplemente dice Chichería.

A fines del 50 del siglo XX, las pinturas fueron clasificadas por Emilio Mendizabal en 3 tipos: las realizadas en hojalata o calamina, en tela y en muro. Hasta se menciona que se pinta sobre madera. Hoy de las dos primeras ya no existen vestigios, sólo podemos encontrarlas en algunas colecciones particulares y museos

nacionales y quizás internacionales. Del último tipo se observan aún en algunas picanterías. Lo que persisten son los códigos visuales anteriores: un trozo de tela o plástico rojo, un ramo de flores (cantutas, geranios o retamas), rudas, lechuga, choclo y ají, dependiendo de la clase de comidas que se expenden. Estos elementos se cuelgan atados en un palo que puede ser de escoba vieja.

Se conoce por lo general como “pendones” a las de planchas de metal, que penden de una asta de madera, colocadas en el dintel de la puerta o delante del ingreso. Estos tienen una medida promedio de 30 x 40 centímetros. De estos pendones en hojalata, el Museo posee un bello ejemplar, al parecer hecho después de mediados del siglo XX, pintado por ambas caras con esmaltes.

También, aún en la década del 50, los pendones eran realizados al óleo, preparados por el artista popular con tierras, incluso mezcladas con anilinas, cubriendo antes el soporte con una imprimación de pintura blanca o

celeste claro, sobre la que se diseñaba con lápiz y se corregía al aplicar los colores en tonos uniformes, para terminar acentuando las formas con un fino delineado oscuro. Este procedimiento técnico es el mismo para el segundo tipo mencionado antes, cuyo soporte es yute o tela de algodón, aprovechado de los costales de harina y de otros productos, cubierto con una imprimación de cola de carpintero y policromada al temple y al óleo sobre el dibujo a lápiz. Esta pintura, de mayor tamaño que la otra, es pintada sólo por un lado y colocada en un bastidor a la entrada de la picantería, a manera de biombo. Ya Julio Gutiérrez, en un artículo de 1941, señalaba que este tipo de pintura sobre tela, llamado por él *Cartel*, iba sustituyendo al diminuto pendón de lata e iba colocando títulos modernizados. En tanto que el tercer tipo es realizado en uno de los muros o en el patio inmediato donde se ubica el establecimiento, por no tener acceso a la calle. Estas obras eran generalmente pintadas al temple sobre el muro sin imprimante, pero hoy se colorea con

esmaltes industriales y con todo lo que se tiene al alcance. Cuando era al temple sólo se cubría al muro con una lechada de cal para luego proceder a dibujar y aplicar las tierras de color mezcladas con agua y cola. Hemos observado que éstas hasta hoy subsisten, no sólo en antiguas y modernas picanterías, sino en peñas, restaurantes, cantinas u otros lugares que han venido a reemplazarlas en tiempos actuales. De los de madera no tenemos mayores datos. Además, tenemos conocimiento de que es posible que los pendones hubieran sido antiguamente bordados o tejidos, tal como los que existen en las chicherías Piuranas y Lambayecanas, especialmente en Monsefú.

En general, estas obras son una forma de anuncio publicitario que refleja la prosperidad económica de la dueña y de su establecimiento.

Como se ha visto, estas pinturas de picanterías/chicherías, han sufrido una serie de transformaciones en cuanto a material, técnica e iconografía de acuerdo

a las circunstancias del momento de la sociedad, en este caso urbana y semi-rural. En el aspecto referente a los motivos es notable la variedad de éstos. Un elemento constante es justamente la chicha de jora en su caporal (vaso grande de vidrio parecido al Kero), que se encuentra sola, sobre una mesa que está en medio de un paisaje o al lado de comidas, siendo degustados por los parroquianos o servido por las picanteras/chicheras; además, se representa escenas de baile, sobre todo,

de marinera serrana y de algún huayno, cada pareja con sus músicos respectivos (guitarrista, arpista, quenista y violinista), en la que se evidencia distinciones sociales; peleas, paisajes solitarios, orquestas, instrumentos musicales, indio con quena, parroquianos ebrios, viajeros, parejas de enamorados, sol humanizado, sirenas, naturalezas muertas, flores, animales, ruinas arqueológicas, etc. Todas estas pinturas son planas sin mayor uso de claroscuros, que estilísticamente eran



*Pendón de la Picantería Samblenita. Pintura sobre hojalata. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Cusco. Siglo XX. Colección Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fotografía tomada de: Francisco Stastny. Las Artes Populares del Perú. Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 196*

similares a las que se hacían para las lápidas de los cementerios que tenían una temática relacionado a lo fúnebre.

En el Museo de Arte de la Universidad San Marcos existe un pendón titulado *Picantería Samblenita*, presenta dicho nombre inscrito en la parte superior de la representación de ambas caras, al igual que *Extras* en una de ellas pero en la parte inferior. Los nombres de las picanterías son de los más curiosos, dependiendo del lugar donde se ubican, del nombre y sobrenombre de la dueña, de los platos típicos más solicitados, de personajes y sucesos históricos, de lugares geográficos y arqueológicos, de vegetales y animales, humorísticos, alusivos, mitológicos, inventados e infinidad de títulos que se inscriben en las pinturas, a veces con faltas ortográficas. Así tenemos: El Kilómetro, La Resbalosa, La Chola, El Rocoto Maldito, Antisuyo, Ollanta, El Buen Bebe, Saccsayhuamán, El Cóndor, La Sirena, etc. Casi siempre aparece representado lo que se alude con el nombre.

El pendón *Picantería Samblenita* representa la chichería con la dueña sosteniendo su caporal mientras admira, en una de las caras, el baile de la marinera al son de la guitarra y a otros clientes, con sus vasos de chicha, sentados alrededor de una mesa y en primer plano, pero de menor tamaño, a un ebrio vomitando. Los personajes representados son más urbanos, por el tipo de trajes que visten, a diferencia de los de la cara posterior que se identifican con lo indígena, pues aparece parte de Saccsayhuamán (muro con portada), en primer plano y la pareja que baila huayno. Estos últimos personajes están vestidos con la típica indumentaria cusqueña: el hombre con chullo, poncho, pantalón corto y la mujer con montera, pollera, faja, lliclla, chaqueta negra, ambos de ojotas y acompañados por músicos de violín, quena y arpa. Se tiene como fondo, para los dos lados pintados, a un conjunto de cerros con pequeña casa o un sol humanizado que sale de entre ellos.

Otra clase de pintura popular cusqueña es la de carácter re-

ligioso como: el cuerpo del crucificado, motivos complementarios a la cruz, decorados del Corpus y banderas o estandartes. El primero está conformado por el rostro, manos y pies de Cristo pintados sobre trozos de calamina que luego son colocados en la cruz venerada por un barrio o población. Los segundos son decoraciones, generalmente lineales, de flores y querubines pintados a los lados de la cruz que está sobre el muro de los zaguanes, patios u otros lugares. Los terceros forman parte de los “altares portátiles”, que se colocan para el descanso de cada Santo que va en procesión durante el Corpus Christi y los cuales se caracterizan por llevar banderas peruanas. Estos decorados están realizados sobre telas, a veces papel, en los que se pintan por lo común, en blanco y rojo, diseños florales. Por último, las banderas con la imagen religiosa, realizadas para las fiestas patronales y colocadas en el patio o ventana de las casas de los mayordomos, como señal de quienes son los encargados de organizar la festividad. Anteriormente eran banderas peruanas que en lugar del escudo representaban al

Santo o Virgen rodeada por inscripciones alusivas a la fecha de celebración, a los nombres de la imagen, del mayordomo y esposa. Hoy ya no aluden al símbolo patrio, sólo aparece la figura religiosa con las inscripciones mencionadas, pintadas a la témpera y esmaltes, a diferencia de tiempos anteriores que eran al temple y al  leo. Estas obras se hacen presentes en las procesiones y los sitios a donde acude el mayordomo. Son conocidos también como “Julcas”, cuando se usan para comprometer a las personas en determinados cargos de las fiestas patronales. Además, se pintaron en tela estandartes religiosos que los devotos portaban en las procesiones.

Dentro de esta producción popular, destacan las obras realizadas en el Barrio de San Blas y al interior del taller de Hilario Mendi vil, destacado imaginero cusqueño que también incursion  en la pintura pero no de manera notable, como por el contrario sucedió con el llamado “pintor de pendoner a”, Julio Villalobos Miranda.



*Banda con la representación del Corpus Christi (Detalle: escena costumbrista). Pintura sobre tocuyo. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Cusco. Siglo XX. Colección Museo Nacional de la Cultura Peruana.*

Julio Villalobos fue un artista que no sólo se dedicó a realizar pinturas de picanterías o chicherías sobre hojalata, sino “altares portátiles” del Corpus, adornos y flores; tallados de madera e imagería representando la procesión del Corpus; incluso pintó banderas, estandartes y “julcas” religiosas. Al bajar la demanda de estas obras, es incentivado por Alicia Bustamante, en la década del 50, para pintar sobre tocuyos escenas procesionales del Corpus

Christi, dispuestas en largas bandas, de 8 a 10 metros y hasta más; además, de otros temas costumbristas de menor dimensión. A Villalobos se le encuentra trabajando en el Taller de Mendivil en donde también se producían pinturas. De ahí que exista confusión en la autoría de estos trabajos pictóricos salidas de taller y las que generalmente se atribuyen a Hilario Mendivil, quien incluso a veces firmaba sus obras.

Encontramos, en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana y del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pinturas que son producto de un trabajo grupal, en la que Villalobos imprimió su personalidad junto a los encargados del taller y posiblemente otros anónimos. Con esto no queremos menospreciar la actividad creativa de la familia Mendivil, sino brindar algunos alcances que permitan valorar la labor de artistas populares no reconocidos en su momento.

El pendón *Picantería Samblenita* que forma parte de la colección del Museo de Arte, pareciera haber sido ejecutado por dos pintores: uno de trazo más suelto con un tipo de personajes de rostros caricaturescos (comensales rodeando la mesa), que nos recuerda a las obras del pintor Julio Villalobos, en tanto que la otra cara del cuadro se opone a esa libertad del manejo del pincel, cuya expresión se nota en la parte indígena. También es posible que el pintor tuviera dos formas de pintar personajes para di-

ferenciar los grupos sociales o el tipo racial. Al respecto, esta pintura fue atribuida a Hilario Mendivil, sin embargo, Francisco Stastny, en su libro sobre *Las Artes Populares del Perú*, nos lo presenta hecho por Alejandro Villalobos que por error debió decir Julio Villalobos. Esta equivocación se da porque en el título de un artículo sobre este artista, escrito por Roberto Villegas, aparecía mal impreso el nombre. En todo caso es posible que el pendón del Museo de Arte saliera del Taller de Mendivil en donde también se hacían pinturas y en la que trabajaron Villalobos y otras personas.

Otro tipo de pinturas a las que se dedicó Villalobos fueron las bandas con la representación del Corpus Christi. Una de estas obras pertenece a la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana y es una banda que mide 8.4 metros de largo y 59.8 cm. de alto. Se representa una de las fiestas religiosas más fastuosas en todo el país y la que ocupa un lugar preponderante en el calendario festivo de la ciudad del

Cusco. El origen europeo de esta festividad se remonta hacia el siglo XIII y en los Andes se implanta después de 1533 y se oficializa en el Cusco en 1572 con la finalidad de reemplazar una festividad “pagana” de los indígenas, el inti raymi, que se llevaba a cabo por la misma fecha. *Corpus Christi* significa “cuerpo de Cristo”. Con esta fiesta se celebra la institución de la Eucaristía.

La fiesta del Corpus Christi en Cusco es muy importante en el

calendario festivo del mes de junio y los preparativos se dan inicio con semanas y meses de anticipación. Los mayordomos o carguyoq son los encargados de que se realice la fiesta, cubriendo los gastos de las misas, la nueva vestimenta de la Virgen o Santo Patrón, el contrato de los músicos, la comida, los recordatorios, etc.

Un día antes de la fecha principal salen en procesión las imágenes de Vírgenes y Santos



*Banda con la representación del Corpus Christi (Detalle: San Sebastián/Santiago). Pintura sobre tocuyo. Julio Villalobos Miranda y otros anónimos. Cusco. Siglo XX. Colección Museo Nacional de de la Cultura Peruana.*

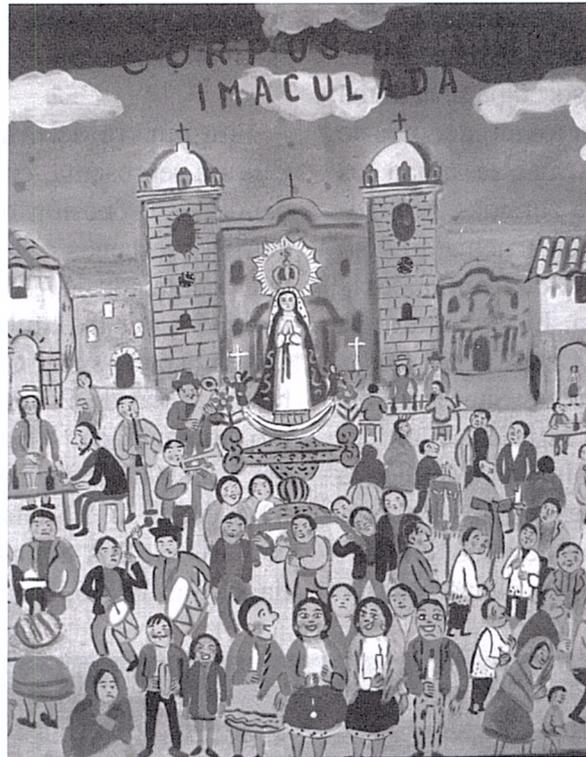
Patrones, con dirección a la Catedral para quedarse ahí hasta el día siguiente. A esta etapa se la llama “entrada”. Por los alrededores de la Plaza de Armas se sitúan los vendedores de comidas tradicionales como el chiri uchu (ají frío) y se bebe en grandes cantidades la chicha de jora. El día central se realiza en la Catedral las misas para los diferentes Santos y Vírgenes. Luego se inicia la procesión del Santísimo y enseguida la de las imágenes religiosas acompañadas por sus devotos, sus bandas de músicos y danzantes. De

acuerdo a un orden establecido salen en procesión.

La pintura del Museo de la Cultura representa, en una larga banda, la Procesión del Corpus Christi y escenas costumbristas, que cuenta con 18 escenas, diferenciadas por los títulos que llevan en la parte superior: Costumbrista, Altar de Corpus, Santísimo, Inmaculada, Virgen de Belén, Virgen Purificada, Virgen Natividad, San José, Santa Ana, Santa Bárbara, San Sebastián, Santiago, San Pedro, San Cristóbal,



*Corpus de la Virgen de Belén. Pintura sobre tela. Cusco. Siglo XX. Colección Privada.*



*Corpus de la Virgen Inmaculada. Pintura sobre tela. Cusco. Siglo XX.  
Colección Privada.*

San Blas, San Jerónimo, San Antonio, Lunes Santo. En alguna inscripción puede notarse el quechuañol, propio de los quechua hablantes, que podría pasar como una falta gramatical. En la parte superior de la banda y por debajo de los títulos, recorre horizontalmente una orla floral

que recuerda a las flores de las puertas de los retablos ayacuchanos.

El recorrido visual es de derecha a izquierda, siguiendo la dirección de las diferentes procesiones. Rodean a las imágenes religiosas los cargadores,

devotos vestidos con trajes de ciudad, las mujeres piadosas cubiertas con velo, fieles portando banderines religiosos y cirios, curas, monaguillos sosteniendo estandartes, bandas de músicos, campesinos de extracción indígena vestidos a la usanza tradicional, vendedoras de chicha de jora con los famosos “caporales” (grandes vasos de vidrio parecidos en su forma al kero), músicos de quena, violín y pampa piano, parejas bailando marinera y huayno, altares portátiles del Corpus, autoridades y militares, diversos personajes típicos, sucesos anecdóticos y todo lo que acontece en torno a esta festividad. Destaca la presencia del venerado Señor de los Temblores.

Entre las características formales de la obra se observa el uso de colores espesos, puros y mezclados, además de aguadas en zonas específicas. Se aprecia que Villalobos dejó iniciada la primera parte de la pintura, a manera de modelo, para los otros ayudantes y pintó algunas zonas importantes de la obra. Es por esta razón que se descubre plenamente la

mano de Villalobos con sus característicos personajes de rostros expresivos y hasta caricaturescos, de cuerpos alargados, al parecer tomados del imaginario popular urbano de las historietas. Sus trazos son seguros y con mayor movimiento, a diferencia de los otros ayudantes de pintura, donde la línea es más rígida. Para evidenciar muchedumbre, el pintor ha optado por representar, en superposición de niveles, las cabezas completas de los personajes o partes de ellas y en algunos casos solo se ven simples manchas de color. El fondo es neutro, del color de la tela, pues interesa representar la procesión, aunque en la escena costumbrista se representa un fondo de cerros y una casa con techo a dos aguas. Los Santos y las Vírgenes se representan con sus atributos. Algunos personajes son pintados más grandes que otros para indicar cierta jerarquía dentro del grupo social, diferencia entre un indígena y un ciudadano.

La representación de los personajes se caracterizan por tener delineados sus contornos en

color negro, marrón o del color de su propio traje y otras veces se encuentran sin ser contorneados. Los rostros de la mayoría de personajes no se representan con detalles realistas sino que las cejas, los ojos y la nariz son simples líneas de color negro, mientras la boca es roja. Este tratamiento de los rostros se presenta en la muchedumbre de fieles, músicos y demás personajes terrenales, pero no así con los rostros de las imágenes religiosas, que son minuciosos también en el diseño del traje y el anda. Otro detalle del rostro de casi todos los personajes es la presencia de chapas coloradas. Hay personajes que dan la espalda al espectador de la obra y otros que se representan en el borde inferior de la pintura tan solo la mitad superior del cuerpo o el busto, por lo general de mujeres piadosas. En cambio, hay personajes que miran de frente al espectador. Para evidenciar muchedumbre, el pintor ha optado por representar en superposición de niveles las cabezas completas de los personajes o partes de ellas y en algunos casos solo se ven simples manchas de color.

La pintura del Museo de la Cultura fue adquirida hacia el año 1964, lo cual indica su fecha de elaboración aproximada. Es una banda de tela tocuyo sin capa de preparación, pintado con témperas, pintura plateada y purpurina para el dorado. Se ha empleado el lápiz para el dibujo de los motivos representados.

El procedimiento de elaboración de este tipo de obras, dentro del taller de Mendivil, es el siguiente: se estira la tela sobre una mesa de trabajo, sujeta con tachuelas; luego, cuando la tela presenta muy separadas las tramas, se cubre con una capa de imprimación de tiza y cola de carpintero (obtenida de cueros hervidos de res) y como mordiente o aglutinante se emplea limón, azufre y orines maduro de varios días. Una vez preparada la tela, Villalobos, contratado por Hilario como dibujante, se encarga de diseñar el esquema compositivo mediante un lápiz, mientras que los otros ayudantes intervienen en el proceso del pintado. De ahí que se reconocen en la obra diferentes formas de pintar. El dibujo sirve

de guía al momento de componer la obra, pero no se sigue fielmente el diseño trazado al momento de aplicar los colores. Siendo Villalobos el encargado de las figuras principales y de dar los acabados o en su defecto rectificar los errores. Este pintor al demostrar mucha destreza en el manejo de la pintura fue dispuesto para dirigir las labores de pintura dentro del taller, teniendo como su principal seguidor al joven Pablo Julio Mendívil.

Estas bandas eran solicitadas por las capillas de la zona para cubrir sus paredes, por ello tenían grandes dimensiones y se enmarcaban con varillas de madera.

Otra obra en la que participa el artista es la pintura que posee el Museo de Arte de San Marcos, que data aproximadamente de la década del 50 o 60 y que representa en una larga banda la Proce-sión del Corpus Christi y ceremonias tradicionales, separadas en 14 escenas, tituladas y coronadas por una orla de flores. Stastny atribuye esta pieza a Hilario y

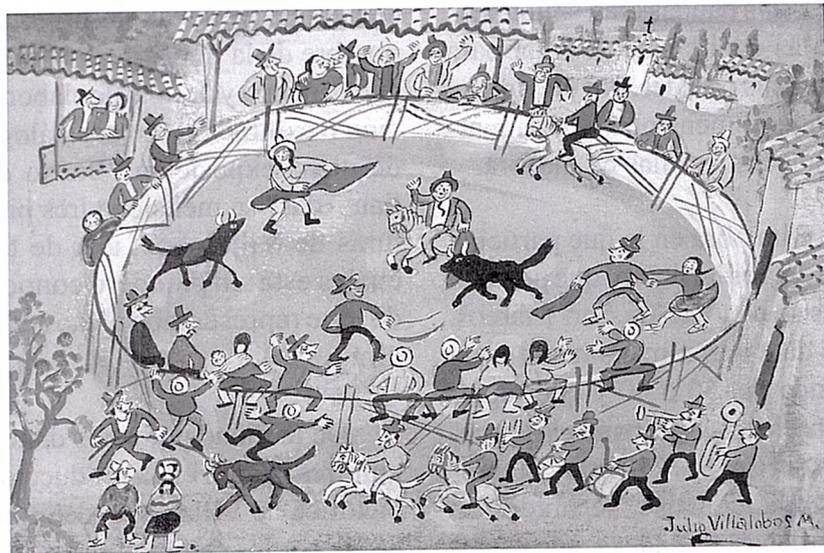
Pablo Mendívil, que a nuestro parecer es más bien un trabajo grupal, en el que Villalobos imprimió su personalidad junto a otros anónimos.

Julio Villalobos también pintó banderas de carácter religioso y encontramos dos de sus obras en el Museo de Arte de San Marcos que fueron expuestas en la Galería del Banco Continental en 1978. Se trata de la representación del Glorioso Patrón San Blas y de Nuestra Señora de Belén, ambos están pintados a la ténpera sobre tela y llevan inscritas el nombre de la imagen, de la entidad bancaria y del año de elaboración o exhibición. En el catálogo de dicha exposición "Barrio de San Blas" se menciona tres pinturas de Villalobos, una de las cuales está sin paradero conocido, que representaba a San Jerónimo.

De lo dicho podemos distinguir tres etapas en la producción pictórica de Villalobos, determinadas por los cambios en las formas, uso de materiales y técnicas: antes de su encuentro con Alicia

Bustamante, en el taller de Hilario Mendivil o bajo influencia de Alicia y cuando sale del anonimato. Esta última etapa corresponde a la época cuando se da a conocer por primera vez, en 1973, en la exposición llamada INKARRI, organizada en Lima. Por estas fechas aparece un afiche publicado por el SINAMOS, con una escena del Corpus y firmado por Villalobos. Después de dar a conocer sus obras los estudiosos del arte popular y los coleccionistas se interesaron por ellas. A

partir de ahí, comenzó a exponer en distintas galerías incorporando otras temáticas a pedido de la nueva clientela: corridas serranas, desfiles militares, bautizos, corta pelo, etc. Así mismo, continúa con los motivos procesionales, recurriendo constantemente a tomar procesiones individuales de cada Santo que aparece en el Corpus. De este conjunto de obras, encontramos en el Museo de la Cultura dos pinturas representando una corrida de toros y la fiesta de las cruces.



*Corrida de toros. Pintura sobre tela. Julio Villalobos Miranda. Cusco. Siglo XX. Colección Museo Nacional de de la Cultura Peruana.*

## LAPRESENCIA AMAZÓNICA EN LA PINTURA POPULAR

La Amazonía es un área de estudio bastante interesante y que recién está siendo investigada en todos los aspectos, pero aún falta ahondar en el plano de la expresión artística. Cabe señalar las importantes exposiciones que se han realizado en los últimos años y que han contribuido a la difusión del arte amazónico: “El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas” (2000), “Una ventana hacia el infinito: arte Shipibo-Conibo” (2002), “La serpiente de agua” (2002), “Amazonía al descubierto. Dueños, costumbres y visiones” (2005), “La visión de Comuillama. Historia, cuentos y mitología del pueblo Witoto” (2006), etc.

En la Amazonía, existe también toda una tradición de pintura sobre cuero, cerámica, madera y vestimenta hecha de tela de algodón o fibra vegetal. Así tenemos, entre las más conocidas, las obras de los Shipibos y de los Boras.

Entre los Shipibo-Conibos, sus objetos culturales e incluso su cuerpo, presentan característicos motivos geométricos pintados, que dan cuenta de su cosmovisión, como la serpiente cósmica, la cruz y los ríos. Con la demanda de souvenir amazónicos por parte de los turistas, la población local aprovecha en producir cuadros decorativos.

En este contexto, de revaloración de las culturas amazónicas, surgen pintores como Roldán Pinedo y Elena Valera, pareja de esposos que fueron impulsados en la producción pictórica por el Dr. Pablo Macera. La temática principal de sus obras son la fauna y flora, cosmovisión amazónica y visiones de la ayahuasca, actividades de caza, pesca y elaboración de artesanías tradicionales, imágenes visuales pintadas sobre tocuyo teñido con tinte vegetal obtenida de la caoba y que le da una coloración marrón rojizo. Estos pintores mantienen la técnica ancestral de la pintura Shipibo-Conibo, ya no geométrica sino con representaciones figurativas, aunque conservando



*Shoto. Pintura sobre tela. Roldán Pinedo y Elena Valera. Shipibo-Conibo. Siglo XX (fines del 90). Colección Sirley Rios.*

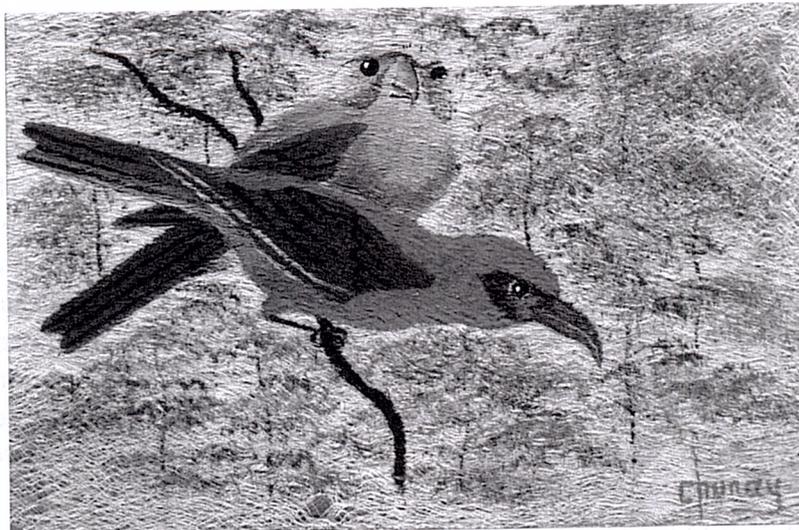
parte de motivos geométricos, en pequeños recuadros ubicados en los extremos inferiores del cuadro, con el nombre indígena de los autores. Para pintar usan las tierras de color y los tintes vegetales. En ese sentido, combinan los materiales tradicionales con nuevos formatos y modos de expresión figurativa, que facilita la lectura visual a todo tipo de espectador.

En la pintura del grupo étnico Bora se emplea como soporte la llanchama, que es una tela elaborada de la corteza del árbol llamado ojé, que es chancada y estirada. Obtienen colores diversos de ciertos vegetales: el rojo del Achiote, el negro y el azul del Huito o Pichuguayo, el amarillo del Guisador y el blanco del Barro Blanco Greda. Los motivos generalmente geométricos son simbólicos, que hacen referencia

a la cosmovisión de esos grupos étnico amazónicos. Con la introducción de escuelas y la llegada de turistas y estudiosos han variado muchas de sus costumbres y creencias, lo cual se ve reflejado en su expresión artística. Ahora se tienen pinturas decorativas de formato rectangular o cuadrangular, con diseños figurativos de la fauna y vegetación amazónica, así como de ceremonias, costumbres, vida cotidiana, fiestas, etc.

Precisamente, el Museo de Arte de San Marcos tiene dos

pinturas sobre llanchama de la década 70 u 80 del siglo XX: uno con la representación de personajes esquemáticos y otro de animales (otorongo, mariposa y oruga). Estas presentan un estilo plano con una acentuación de la forma, delineadas en color oscuro y sin manejo de la perspectiva convencional occidental, que demuestran su encanto por su naturalidad y espontaneidad. En el Museo de la Cultura se encuentran una túnica y un tapete de llanchama, pintados con representación de



*Aves. Pintura sobre llanchama. Víctor Churay. Bora. Siglo XX (fines del 90).  
Colección Sirley Ríos.*



*Mono. Pintura sobre llanchama. Víctor Churay. Bora. Siglo XX (fines del 90).  
Colección Sirley Rios.*

viviendas y cazadores, cuyo fechado aproximado sería de la década 20 o 30 del siglo pasado. Últimamente, han surgido pintores autodidactas reconocidos, tal es el caso del Bora Víctor Churay, quien pintaba variada temática referida a su lugar de procedencia. En sus obras se observan ya cierta perspectiva y manejo de claroscuros, lo que le da profundidad a sus creaciones.

Con esta aproximación a la pintura popular, tratamos de llamar la atención acerca de la importancia de este tipo de expresiones plásticas, de rescatar del olvido pintores destacados en su momento y de dar a conocer la necesidad de emprender estudios más profundos al respecto. ■

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

BARRIONUEVO, Alfonsina.

1985 Artistas Populares del Perú. Lima, Editorial SAGSA.

GUTIÉRREZ, Julio G.

1941 "El pendón y el cartel". En: **Waman Puma**. Cusco, vol. V, Nro. 2, noviembre, pp. 12, 15 -16.

MACERA, Pablo.

1979 Pintores Populares Andinos. Lima, Editorial del libro del Banco de los Andes.

MENDIZABAL P., Emilio (y) W. T. LOSACK.

1957 "Una contribución al arte tradicional peruano". En: **Folklore Americano**. Lima, Nro. 5, Año V, pp. 74-139.

NAVARRO DEL AGUILA, Víctor.

1949 "Contribución al estudio de la picantería cuzqueña". En: **Boletín de la Sociedad Científica del Cuzco**. Cuzco, Nro. 1, 23 de junio, ppp. 24-39.

NOLTE, Josefa.

1991 "Quellcay. Arte y vida de Sarhua". **Comunidades campesinas andinas**. Lima, Terra Nouva.

1992 "Pintura Popular". En Artesanía peruana. Orígenes y evolución. Lima, editorial ALLPA., capítulo VIII, pp. 209-219.

STASTNY, Francisco.

1981 Las Artes Populares del Perú. Madrid, Alianza Editorial.

VILLEGAS, Roberto.

1974 “Alejandro Villalobos, el pendonero cusqueño”. En: **La Prensa**, suplemento cultural, Lima, 22 de diciembre, año 1, Nro. 45, pp. 31-32.

1984 “La procesión del Corpus Christi en Cusco: Julio Villalobos y su arte popular”. En: **Boletín de Lima**. Lima, Nro 34, julio, pp. 33-36.

