

## El arte popular en la ciudad del Cuzco y la identidad regional

journal or publication title	国立民族学博物館調査報告
volume	18
page range	149-157
year	2000-12-05
URL	<a href="http://doi.org/10.15021/00002161">http://doi.org/10.15021/00002161</a>

## **El arte popular en la ciudad del Cuzco y la identidad regional**

*Tatsuhiko Fujii*

Uno de los temas más debatidos en el estudio del arte popular es su relación con la identidad regional y si la suma de estas producciones constituye un arte nacional. La vigencia de este debate nos llevó a estudiar los retablos ayacuchanos (Fujii 1998), cuya importancia como expresión de identidad ha crecido lo suficiente como para que incluso algunos kioscos de venta de periódicos tengan ahora la forma de retablos, con los colores y motivos característicos de esta pieza de artesanía. El impacto de su difusión llevó a la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga a crear el Museo de Arte Popular, cuya exposición principal está formada por las obras de don Joaquín López Antay, quien fuera ganador del Premio Nacional de Cultura, distinción bastante desusada para una artista popular. En el artículo mencionado, trato de alguna manera del camino que llevó el arte ayacuchano para lograr el nivel de representatividad alcanzado. A continuación utilizaré los datos obtenidos en el trabajo de campo realizado en el Cuzco en el año 1998 para tratar los mismos tópicos, pero en un área de tradición cultural completamente diferente.<sup>1)</sup>

### **El barrio de San Blas**

Cualquier recorrido turístico de la ciudad del Cuzco nos llevará a la calle de Hatun Rumiyoq, donde la piedra con muchos ángulos nos da una prueba más del trabajo de mampostería de los arquitectos incaicos. Parte de los visitantes solían subir la cuesta de San Blas para fotografiar el púlpito de la iglesia parroquial que se considera una de las joyas del arte barroco. Pero el recorrido se prolonga ahora hacia el Norte, cruzando la calle Tullumayo para conocer y comprar las obras de lo que se considera el “barrio de los artistas” (Nieto 1999) (Foto. 11). Estas variantes en la dirección del recorrido de los turistas son indicativas de procesos importantes al interior de la comunidad de artesanos, algunos de los cuales tienen una antigüedad muy corta (los diez años últimos), pero que en su conjunto nos acercan a la relación investigada en Ayacucho: arte popular e identidad regional.

Si nos guiamos por la tradición oral, los orígenes del barrio no parecen sugerir que sus atractivos modernos se remonten a épocas muy anteriores: “Antiguamente este barrio era considerado como suburbio de la ciudad del Cuzco. Por la cuesta bajaba un riachuelo, que brotaba de un manantial. Nunca faltaba agua. Servía para regar los andenes de los alrededores, tenía una fuente de agua. En el tiempo del incanato se dice que había pertenecido a la panaca de Sinchi Roca, cuando vinieron los españoles les

reordenaron el paisaje urbano. Las casonas existen allí, todas ellas datan de la época colonial. Esta parte del barrio fue ocupada por los jesuitas. Luego de una epidemia en la que murió mucha gente, esta parte de la ciudad sufrió una decadencia terrible. [Debido a la delincuencia] había que pagar [cupos] para mantener la casa a salvo. Había algunos artesanos, inclusive escultores o imagineros, pero no muchos”. Éste fue el testimonio de una familia residente en el barrio desde varias décadas atrás.

Otros vecinos aumentaron detalles a la versión recogida: “En la época incaica lo llamaban Toqocachi,<sup>2)</sup> había más andenes que viviendas. Cuando vinieron los españoles vieron que esta zona tenía un microclima que hacía posible cultivar el maíz o la papa. Había mucha papa. Los españoles fundaron aquí una parroquia y le dieron el nombre de San Blas (Foto. 12), poniendo el lugar bajo la advocación de este santo. Entonces comenzaron a construir sus casas. En sus inicios San Blas fue un barrio muy importante. Lo que queda es más bien una localidad mixta. Frente a las parroquias de Belén, de Santiago, de Santa Ana y de San Cristóbal, tenemos a San Blas como parroquia periférica, con mestizos e indios. Parece que la gente de la periferia del Cuzco, y en general de otras partes de la Colonia ocuparon este barrio con bastante frecuencia. Es muy posible que aquí vivieron más artesanos que en el centro de la ciudad”.

Esta entrevista refleja una cierta percepción del desarrollo urbanístico de la ciudad del Cuzco. Nos presenta a San Blas como una de las partes más consolidadas de la ciudad, muy conectada con el centro, ya que dista apenas unas cuadras de la plaza de armas. Si esto hubiese sido cierto, su ubicación habría favorecido a los artesanos que radican allí, dado que los acercaba a los potenciales clientes que eran miembros de la clase alta. Lo mismo puede decirse de talladores o pintores coloniales, vivir en San Blas los colocaba a corta distancia de los templos y casas señoriales, cuyos dueños o administradores requerían de sus servicios. Los pueblos (ahora barrios) como San Sebastián o San Jerónimo que también tuvieron artistas notables entre sus vecinos, estaban relativamente lejos del centro (cinco o más kilómetros) y sólo prestigios muy notorios de contados escultores o pintores pudieron permitirse vivir fuera de las inmediaciones de la plaza mayor. El centro colonial llegaba hasta las parroquias de San Francisco y Santa Clara, recién en épocas republicanas se consolidaron otros barrios como Nueva Alta y Nueva Baja. En la época colonial, los españoles no se interesaron por las áreas periféricas y en declive (Azevedo 1992:47). Durante la República se aceleró el proceso de crecimiento y urbanización de la ciudad, involucrando también el barrio de San Blas. Ello contribuyó al desarrollo de la actividad artesanal y al nacimiento de pequeños comercios (Municipalidad del Qosqo 1993:20).

En los años sesenta coincidieron en el lugar cuatro artistas notables: Rojas, Mendivil, Mérida y Olave. Algunos de ellos ya gozaban de cierta fama, pero los cuatro alcanzarían renombre en los años siguientes. En los años setenta ya habían establecido su prestigio y el barrio ya era conocido por sus artesanías (Tord 1977:68).

La confluencia de intereses en San Blas (comerciales y turísticos) despertó la preocupación de la municipalidad por mejorar las condiciones para facilitar la presencia del visitante. Para ello se firmó un convenio con una entidad americana y Prom Perú para limpiar y embellecer (“puesta en valor” en el lenguaje burocrático) el barrio, cuyas calles y en general todos sus espacios físicos estaban sucios y deteriorados.<sup>3)</sup>

Las acciones en esta línea fueron alentadas por el alcalde Daniel Estrada que logró despertar en los vecinos el suficiente entusiasmo para hacer atractivos sus hogares y los establecimientos comerciales, sumando a ello la reparación de pistas, aceras y postes de alumbrado eléctrico que posibilitaron una mayor afluencia de público y extender las horas de visita a los centros artesanales. Para consolidar estas ventajas se hicieron faenas públicas con apoyo de la municipalidad y de Prom Perú. El interés era mantener viva la necesidad de embellecer San Blas, de acuerdo con esto se pusieron maceteros de geranios en las fachadas, se hizo un concurso de pintura, se dieron clases a la policía para detener la creciente ola de delincuencia, se creó una guardia urbana con silbatos para prevenir a la población, etc. (Municipalidad de Qosqo 1993).

Este conjunto de estrategias devolvió al barrio el brillo que pudo haber tenido en la época colonial, donde creemos que concentró al primer grupo de artesanos, escultores e imagineros (Gutiérrez 1987:57) (Foto. 13). Esto también fue cierto a inicios del siglo XX cuando los indigenistas cuzqueños lo describieron diciendo que “San Blas era un barrio muy particular en el Cuzco, además de su hermoso púlpito, era el lugar de los pájaros y los artistas. Los artesanos, orfebres y ceramistas vivían en su mayoría en San Blas” (Varcárcel 1981:18, 31).<sup>2)</sup>

## **El arte popular en la ciudad del Cuzco**

La llegada de los cuatro artesanos que mencionamos líneas arriba tenía en sus familiares y allegados los antecedentes artísticos suficientes para entender sus tempranas vocaciones. La madre de Hilario Mendivil, doña Luisa Velasco Góngora era una artesana especialista en muñecas. Don Fabián Palomino, tío de Antonio Olave quien es de Pisac, fue conocido como escultor. Mérida había nacido en San Cristóbal, empezó como carpintero, como sus familiares, pero desde adolescente se mudó a San Blas. Su caso es parecido a Santiago Rojas, paucartambino, que también era hijo de un carpintero-imaginero y que se mudó a San Blas desde los años sesenta, ya no vive allí, pero todavía mantiene su taller en San Blas. Finalmente, otro artista llamado Jesús La Torre (imaginero-pintor) se casó con una hija de don Gregorio Béjar, escultor de reconocida fama y por varios años compartió con él su vivienda. La Torre es a la vez un re- conocido conservador de imágenes sagradas.

El talento de los maestros fue reconocido por el Instituto Americano de Arte, en especial a los más representativos de las tradiciones consideradas como más viejas. Hay que decir que su arte tiene características muy independientes: Mendivil hacía muñecas con cuello largo y estilizado (Foto. 14), Mérida destacó por sus figurillas de barro, a las que se denominó de tipo “grotesco”, con manos y pies de gran tamaño, desproporcionado en el total de la imagen. Olave es conocido por sus imágenes del “Niño Manuelito”, versión cuzqueña de Jesús en su infancia, muy celebrado durante el gobierno del general Velasco en la década del setenta. Olave también hace cerámica de “tipo incaico” con decoraciones de colores naturales que tienen gran aceptación.

Se ha escrito mucho sobre los maestros mencionados (Rau y Rau (eds.)1989, Barrionuevo s.f.). Nos interesó la situación referida a Mérida que llegó a nosotros a través del Sr. Hugo Béjar, un pintor cusquenño y hijo de don Gregorio Béjar. Nos

relató que siendo miembro del Instituto Americano del Arte sugirió a Mérida que hiciera algo semejante al Guernica de Picasso. El consejo hizo reflexionar al artista cuya obra iba a tomar cuerpo en la época del general Velasco Alvarado. Como se sabe, los asesores del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada crearon en el gobierno de Velasco un entorno ideológico que tenía como prototipo heroico a José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, pero que a su lado agrupaba otros personajes históricos, como Micaela Bastidas, Miguel Grau, Francisco Bolognesi, etc., que pasaron a integrar una iconografía que recibió el apoyo oficial. Mérida asumió como suya esta tendencia, siendo además influido por el pintor expresionista cuzqueño Abel Jiménez. Así por ejemplo, en su obra aparece una madre con el vientre entre rejas que está abriendo con sus manos. Obviamente los cuadros y esculturas de esta época tratan de transmitir la idea del inicio de una nueva era que concluye un período de opresión. Pero Mérida también llevó el tema al presente usando la figura de personajes relacionados políticamente con Velasco. Y luego, en la misma técnica, empieza a hacer figuras caricaturescas de los personajes del Cuzco. Así sucedió con el Dr. Velasco Aragón, intelectual de renombre en esos años.

A la fecha, la mayoría de los viejos maestros han fallecido, pero sus hijos o hijas mantienen sus talleres con mucho empeño, siguiendo las formas y estilos que hicieron famosos a sus progenitores. En general han expandido sus espacios y se han convertido en galerías-tiendas para atraer a los turistas (Foto. 15).

## **El Instituto Americano del Arte (IAA)**

El IAA fue fundado el 5 de octubre de 1937. Se creó con ocasión del Congreso de Americanistas de Buenos Aires. El Perú fue representado por el Dr. Uriel García, catedrático de la Universidad San Antonio de Abad del Cuzco, conocido intelectual indigenista, autor del libro *El nuevo indio*. En sus páginas propone que el Perú había vivido bajo la influencia española, siendo colonizado física y mentalmente, sus intelectuales buscaban su fuente de inspiración en las canteras de Occidente, olvidándose de la riqueza cultural del país.

A Uriel García y Luis E. Varcárcel se les sumaron un grupo de profesores de la Universidad del Cuzco que percibió la situación de los indígenas como de total injusticia y comenzaron a abogar por ellos y centrar sus investigaciones y alegatos en las raíces andinas. García, que había ganado audiencia en Buenos Aires, a su regreso decidió crear el IAA dado que había logrado el acuerdo del Congreso de Americanistas para que se fundase en cada uno de los países americanos. Naturalmente, decidió instalarlo en el Cuzco.

Los propósitos del IAA fueron, en sus inicios, volver hacia las raíces andinas, desentrañar el pasado cuzqueño, rescatar el patrimonio cultural, impedir la deprecación de los monumentos y (lo que hoy sería materia controvertida) convertir al Cuzco en una ciudad por donde transiten automóviles, dado que, a juicio de sus contemporáneos, la ciudad había sido concebida sólo para transporte peatonal o de llamas. Otro de los propósitos era evitar el saqueo de las iglesias, que eran despojadas de sus obras de arte. Finalmente, en lo que concierne a este artículo, tuvieron el

propósito firme de revalorizar el arte popular con la intención que se considere a los artesanos como artistas del mundo.

### *Socios*

El IAA se sostiene gracias a las cuotas mensuales que sus socios pagan. No recibe apoyo estatal, pero está abierto a donativos de instituciones privadas y públicas. Es así como puede disponer del local del museo que alberga sus colecciones. Fue cedido sin costo por la municipalidad del Cuzco que es la dueña del local y que no ha puesto límite temporal a esta cesión, lo que les permite realizar sus actividades regulares. El número de socios en 1998 era de treinta y ocho, que en su mayoría son intelectuales cuzqueños. Rojas, Mendivil, Mérida y Olave, de San Blas, han sido miembros de esta institución. Sin embargo, como se puede apreciar, la participación es pobre, lo que no puede achacarse a la cuota, dado que es mínima.

### *Clases de artesanía*

En el local del IAA se imparten clases de artesanía con la participación de autores reconocidos, Hilario Mendivil y Mérida han sido profesores de estos cursos. Las autoridades del IAA se esfuerzan para que su institución sea difusora de las artes populares. Para decirlo en sus propias palabras: “Hemos invitado a los jóvenes, a los muchachos para que vengan, para que reciban clases y personas como éstas les han dado clases. Incluso en los colegios también se han dado clases [de artesanía]. [Lo hacemos] como un medio para permitir la revalorización del arte cuzqueño, rescatar aquello que se está perdiendo, promover a la nueva juventud para que tengan un medio de vida, un medio de trabajo. Muchas de las personas que han asistido [...] ahora son artesanos que trabajan por su cuenta.”

### *El museo*

El IAA difunde el arte cuzqueño a través de su museo que de acuerdo con sus autoridades ha servido para que los expositores escalen el primer peldaño hacia la fama. Tal fue el caso de la familia Mendivil, que divulgó su obra en Cuzco, después en todo el Perú, para luego trascender al extranjero. Otros artistas han dejado testimonios de su paso por el museo, como Santiago Rojas de cuya colección de bailarinas de Paucartambo el museo conserva una buena cantidad de ejemplares. También se puede apreciar allí muestras de trabajo de Mérida en su reconocida estilo grotesco.

También se han acercado artistas nuevos al museo a dejar sus piezas, las han regalado con la esperanza que su exhibición haga posible que sean reconocidos por la colectividad. El IAA tiene la sensación que su museo es una especie de santuario de la fama por lo que el museo otorga un pergamino a los autores exhibidos en sus salas, y esto es motivo de orgullo.

## **Santurantikuy**

Literalmente significa venta de santos. Se trata de los muñecos que se usan para adornar los pesebres navideños el 24 de diciembre de todos los años (Foto. 16).

Pasadas las fiestas, los “santos” podían ser vendidos en la feria que tenía lugar esa fecha y cuyo origen se remonta a la colonia. Para los artesanos de San Blas era la gran ocasión de colocar el fruto de su trabajo. Según Luis E. Varcárcel: “Se trataba de representar los notables del Cuzco de la época que adoraban al Niño manteniendo una costumbre realmente española. Hasta épocas recientes, figurillas semejantes se vendían en el Santurantikuy...” (Varcárcel 1981:999).

El ingreso de estos “santos” al museo se ha fechado aproximadamente en el año 1940. En ese año el IAA decidió que dichas piezas calificaban para ser parte de sus colecciones. La posibilidad de ver exhibidas sus obras enorgulleció a los autores que se sintieron parte del museo del IAA. Como se dijo, a ellos se les otorgaba pergaminos certificando que eran parte de la muestra. Esta muestra de afecto se interrumpió durante cuatro años, cuando el IAA tuvo problemas con el alcalde del Cuzco que quiso dar otros usos a ese espacio. La municipalidad empezó a remodelar el edificio, le quitó el techo al local del IAA y las lluvias malograron muchas de sus piezas. Este litigio detuvo la labor del museo, pero ahora ha renacido con nuevos bríos. Un nuevo alcalde ha dejado sin efecto las medidas del anterior.

Si se pasa revista a los logros del IAA, uno de los más significativos ha sido la reinterpretación del Día del Indio, fiesta nacional que se celebraba el 24 de junio. En sesión realizada en el IAA, y a iniciativa de don Humberto Vidal se le transformó en el Día del Cuzco, cuya fiesta principal sería el Inti Raymi. También allí se sumó una feria de artesanía como parte de las celebraciones (Aguirre 1994:75).

Otras instituciones, como el Banco Central de Reserva han tomado la posta en la tarea de promover la artesanía, en los años sesenta organizó un concurso de artesanía a nivel interamericano. Se hizo en el convento de San Francisco, usando sus amplios ambientes y su atrio que es muy espacioso. Llegaron artesanos de Argentina, Bolivia, Chile y Ecuador, y las obras exhibidas fueron de primera calidad. Pero esto fue posible porque el Banco asumió los gastos, en general la economía artística no permite estos lujos.

## **El arte popular cuzqueño y la identidad regional**

Aunque no podemos asegurar que el barrio de San Blas tuvo una vecindad de artesanos, es posible que tal cosa fuera cierta a inicios de la República. Esta identificación no se hacía fuera de los ámbitos del circuito intelectual o amantes del arte, como quienes componían el IAA. Su denominación como barrio de artistas es muy moderna y es posible que esté relacionada con la intervención de la municipalidad del Cuzco bajo la dirección del alcalde Daniel Estrada. El nombre “barrio de artistas” aparece en el informe preparado a raíz del embellecimiento llevado a cabo a iniciativa edil (Municipalidad del Qosqo 1993:28).

Tampoco hay que olvidar la presencia de Prom Perú que integró a San Blas como parte de los tesoros turísticos del Cuzco. Prom Perú observó con interés que la localidad reunía muestras de arte colonial y contemporáneo que la hacían atractiva. Fue así como finalmente el apelativo de artistas echó raíces en el barrio.

Para terminar, volvamos ahora sobre el arte popular y la identidad regional cuzqueña. Si revisamos la producción, veremos que en general predomina la imaginería, es decir la talla o pintura de imágenes. En este caso hay que resaltar que constituyen en los inicios una línea de productos al costado de la labor de quienes restauraban las imágenes pintadas o esculpidas de los templos o de los altares familiares. No son, pues, utilitarios. Recuérdese lo que dicen los propios artesanos: “trabajamos todo el año para vender en Santurantikuy, la mayoría de las cosas que se revenden están relacionadas con el nacimiento”. En estas imágenes no se ven reflejadas las tendencias ideológicas que predominan en la ciudad, tal es el caso del incaísmo, esta corriente pretende revalorizar los logros del Tahuantinsuyu. Si nos fijamos solamente en las imágenes populares, nos daría la impresión que estamos tratando con un pueblo muy católico.

El éxito de este desarrollo artístico, no parece haber despertado entre los cuzqueños el interés por coleccionarlos o tenerlos como iconos familiares. Casi se puede decir que se los encuentra con mayor frecuencia en los hogares o colecciones limeñas y en el extranjero. Si esto es así, en realidad los lazos del arte popular con su identidad cuzqueña son débiles. Recuérdese que los avances en San Blas como Barrio, se debieron a una abierta intervención de las autoridades locales y nacionales.

Esta débil relación entre la artesanía y la identidad regional cuzqueña contrasta notablemente con lo que descubrimos en Ayacucho. A Huamanga (la capital del departamento) se le considera “la capital de la artesanía peruana” (Repetto 1997:9). Los objetos producidos allí son variados: cajones o retablos, tallas en piedra de Huamanga, baúles, cordobanes, platería, tejidos de lana, etc. En general se trata de objetos que eran piezas utilitarias en el sistema de comercio que circulaba en mulas. La producción de los mismos cubría necesidades específicas y no sólo atendían a razones suntuarias o de culto. Más adelante, al perder tales funciones se convirtieron en objetos turísticos o su arte languideció.

La producción cuzqueña, en cambio, se apoyó desde un principio en su carácter artístico y si bien hubo demanda de él en el Cuzco por la elite urbana, en realidad se sostiene desde hace muchos años con la demanda de los visitantes nacionales o extranjeros.

Su carácter es netamente urbano, y aunque expresan valores o personajes campesinos, es muy claro que los artistas populares llegan a estos temas a través de una reflexión ideológica o de reminiscencias personales, pero el objeto mismo no proviene de una necesidad compartida, antes o ahora, por los cuzqueños. Ésta es la principal diferencia, a nuestro entender, entre los artesanos cuzqueños y los ayacuchanos, y la razón por la que entre la artesanía del Cuzco y la identidad regional existan sólo débiles lazos.

## Notas

1) La investigación ha sido parte del proyecto “El estudio etnológico de la modernización en los Andes: La formación de la cultura nacional y la identidad regional en el Perú” financiado por el Ministerio de la Educación del Japón. Los datos



han sido ofrecidos por los mismos artistas de San Blas y otros residentes de ese barrio. Sobre el Instituto Americano de Arte del Cuzco, se ha entrevistado detalladamente al Sr. Miguel Humberto Milla, el presidente de dicho instituto. Agradezco a todas estas personas.

2) En las crónicas figura como Tococache (Sarmiento de Gamboa 1960 [1572]:253) o Totocache (Acosta 1954 [1590]:201).

3) La suiedad de la ciudad del Cuzco no era sólo el barrio de San Blas sino toda la ciudad en general (Azevedo 1992:60-61).

4) Dice Valcárcel después de contar los oficios artesanales, “Un buen número de artesanos, pintores y escultores fabricaban imágenes para iglesias y nacimientos” (Valcárcel 1981:38).

## Bibliografía

Acosta, José de

1954 [1590] Historia natural y moral de Indias. En F. Mateos (ed.), *Obras del P. José de Acosta*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas.

Azevedo, Paulo O. D. de

1992 *Cuzco. Ciudad histórica: continuidad y cambio*. Lima: Ediciones Peisa.

Barrionuevo, Alfonsina

s.f. *Artistas populares del Perú*. Lima: Editorial SAGASA.

Calvo, Rossano

1995 *Qosqo: Sociedad e ideología –siglo XX–*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.

Fujii, Tatsuhiko

1998 Del arte regional al arte nacional: El caso de los retablos ayacuchanos. En L. Millones, H. Tomoeda y T. Fujii (eds.), *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*, Senri Ethnological Report 9, pp.161-173. Osaka: National Museum of Ethnology.

Gutiérrez, Ramón

1987 *Arquitectura virreinal en Cuzco y su región*. Cuzco: Editorial Universitaria.

Max Aguirre, C. G.

1994 El Inti Raymi: Cincuenta años de su evocación y su significado. En Municipalidad del Qosqo (ed.), *Cincuenta años de Inti Raymi*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo. pp.55-90.

Municipalidad del Qosqo

- 1993 *Qosqo-Perú: Intervención urbana en el Barrio de Thoqo Kachi (San Blas) de la ciudad histórica del Qosqo*. Cuzco: Municipalidad del Qosqo.

Nieto Degregori, Luis

- 1999 San Blas: The artists quarter. *Perú El Dorado* 13:108-115.

Rau, Hans Jürgen (ed.)

- 1986 *Familia Mendivil: Soli deo Gloria*. Dreieich, Alemania: Edition Rau.

Repetto, Luis

- 1997 El museo de arte popular Joaquín López Antay. *Huamangensis*, Revista de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. año III, no.3:9-115.

Sarmiento de Gamboa, Juan

- 1960[1572] *Historia índica*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas.

Tord, Luis Enrique

- 1977 *Crónicas del Cuzco*. Lima: Delfos Ediciones.

