

EL ANTUNECINO

Revista de Educación, Ciencia, Tecnología, Cultura, Crítica y Creación
del Instituto de Educación Superior Tecnológico Público

Santiago Antúnez de Mayolo

Palían - Huancayo



*Conjunto de Huaylarsh. Pedro González, 2014. Maguey y pasta policromada,
25 x 33 x 20 cm. Colección particular, Santa Fe, NM., EE.UU.*

LA IMAGINERÍA WANKA DE LOS GONZÁLEZ

Pedro González Paucar*



Que difícil se me hace escribir sobre mi arte. Iniciaré indicando que suelen llamarme imaginero,¹ santero, artista popular, escultor, pintor y son, generalmente los funcionarios públicos quienes me encasillan como «artesano». Suponen que este oficio lo incorporamos hace poco, imitando a otros maestros. Se desconoce que en la Colonia, aquí en el Valle del Mantaro, se gestó una escuela artística, que si bien no tuvo la trascendencia de las de Ayacucho y Cusco, se hizo cargo de satisfacer la demanda de obras de arte en ese momento; siendo el arte de mi familia testigo de esa sobrevivencia tradicional, transmitida por generaciones ininterrumpidamente desde aquellos tiempos.

UN POCO DE HISTORIA

Tenemos referencia, desde antes de la llegada de los españoles que, se practicó una larga tradición de lo que se llama imagerie prehispánica (demostrada ampliamente por los cronistas y estudiosos); al contacto con maestros del arte español, permitió surgir la imagerie mestiza, con una nueva técnica y temática.

El primer dominico que llega en forma personal al Valle del Mantaro, es el fraile Vicente Velarde, que arribó con Pizarro en 1533 y permaneció todo el año 1534, recorriendo la zona y «extirpando idolatrías» a su manera. Pero el verdadero adoctrinamiento comienza con la llegada de los frailes dominicos a partir de 1542 bajo la gestión de la encomendera Inés Muñoz, quien se preocupa y en seguida manda edificar «los templos de Chupaca, Sicaya, Huancayo y Chongos Bajo» en base del trabajo colectivo del *ayne* y la *mita* (Aquilino Castro, 2005:79-87).

Los templos para que tengan resplandor se implementaron y decoraron con retablos, imágenes y lienzos, muchos de ellos mandados traer desde España. Pero frente a la demanda se comenzó a elaborar aquí, recurriendo a la mano de obra de los indios, particularmente en el oficio de la talla de madera. Porque las imágenes cumplían un rol, eran útiles, tenían poder sobre los indígenas, era un material didáctico que facilitaba a la catequesis y con ello, consolidaba la conquista.

Lo que no estamos seguros, es si algún antecesor familiar

participó en la obra de las iglesias grandes, pero tenemos la certeza que alguno de ellos lo hizo en la construcción de la capilla de mi pueblo: «Santa Bárbara de Aza», anexo del distrito de El Tambo en la provincia de Huancayo. Existen indicios que se construyó a inicios del siglo XVII, y que la obra se hizo forzando a la población a «jalar» adobes, tallar maderas de aliso, forjar clavos, rejas, etc. Producto de esa labor-aprendizaje más de una familia adquirió un «oficio», entre ellas, la mía. La obra fue dirigida por los dominicos que consideraban a Aza un centro poblado estimable, necesario de catequizar e importante para el consabido tributo.

La capilla de Aza, era muy modesta y de fachada asimétrica, de una sola torre. Ocupaba la parte este de la plaza. Al lado derecho existía un taller de obraje y al otro, el cementerio. El interior vislumbra por su estilo barroco, lleno de retablos tallados y cubiertos en pan de oro. Según el inventario realizado el 25 de octubre de 1962 con ocasión de su demolición, contaba con 44 imágenes de diferentes tamaños y varios lienzos. A la capilla nueva solo retornaron 17 imágenes; las demás, desaparecieron.

El siglo XVIII, sin duda, representó el apogeo para los talleres de la imagerie —entiéndase escultores, pintores y retablistas—. La demanda de obras por parte de la iglesia, conventos y familias pudientes llegaron a su máxima expresión. Los talleres eran obligados a organizarse para cumplir las nuevas exigencias, incorporando más aprendices —ampliando sus ambientes—, dándose tiempo para perfeccionar su arte y desplegar más oficios complementarios como bordadores, «adornantes», mascareros, músicos, entre otros. El taller de mi familia seguramente se benefició también de esta demanda.

Pero al desmoronarse el sistema virreinal en 1821, la vida en el Perú será distinta y el arte está obligado a adaptarse a las nuevas condiciones. Los tiempos en la política de construcción de iglesias y monopolización de la producción artística con celo medieval, pasaron. Es cierto que no se trató de una oposición de culturas antagónicas como en tiempos de la llegada de los españoles, sino tan solo de un cambio de sistema político, pero muchos talleres la vieron negra, cerrando sus puertas y los pocos que sobrevivieron fueron marcados por la decadencia. Son tiempos para otros temas: históricos, nacionales o literarios, tiempos de exigencia en la técnica académica. Pero también, son tiempos de retos, de demostrar valor en un mercado abierto.

Para el pequeño taller de mi familia, donde la producción estuvo marcada por el ámbito de su entorno cultural campesino, no dependiente de «papá iglesia», el cambio debió superarse fácilmente y quizás incluso ni se percibió, simplemente

¹El término *imaginero* se emplea generalmente para denominar a los artistas que realizan figuras pequeñas y el término *santero* a los que realizan santos de gran tamaño. En Ayacucho suelen denominar *pintores* a los imagineros y *escultores* a los talladores de piedra de Huamanga y a los santeros. Sin embargo, José María Arguedas llama *escultor* a Joaquín López Antay y Josué Sánchez Cerrón usa ese mismo término para referirse a mi abuelo en el artículo que le dedica en el décimo quinto número de la Revista *Síntesis*, titulado: «Don Abilio González, escultor popular».

porque el taller se refugió en aquello en lo que sí había demanda: la *Cruz de Mayo*, el *Tayta Shanti*, las máscaras, los bordados, los *nacimientos*, volcando su mayor dedicación a la restauración, las llamadas «composturas», siendo la elaboración de imágenes o santos cada vez menos frecuentes. La formación multifacética jugó un rol importante aquí, permitiendo encontrar alternativas.

Para fines del siglo XIX, los famosos *nacimientos* dan gran impulso a una vertiente de producción propia. Al elaborar «pastores que adoran», sutilmente se incorporan otros personajes, como danzantes y músicos, los cuales despiertan interés en el público. Pronto, estas «figuras» se independizan de los *nacimientos*, y son solicitados por separado para cumplir una función eminentemente decorativa, un fenómeno que posiblemente también se dio en paralelo en los centros de tradición de la imaginería: Cusco y Ayacucho. Son tiempos de gran demanda. La familia sale a ofrecer su arte a la creciente y próspera Feria Dominical que se desarrolla en la Calle Real de la ciudad de Huancayo, la demanda está garantizada, incluso hay pedidos al por mayor provenientes de Jauja, La Oroya y Cerro de Pasco.

Aproximadamente por el año 1935, el taller de la familia se divide en dos grandes especialidades. Por un lado, Juvenal González Blancas se hace cargo de los bordados y «adornos» llevando su taller y centro de operaciones a Umuto; por el otro, mi abuelo Abilio González prosigue con la pintura, escultura y restauración en su pueblo natal Aza.

En 1930, se instala en Huancayo don Gerardo Prado, connotado imaginero de reconocida trayectoria en Ayacucho, cuya presencia ha llevado a confusión a muchos estudiosos que por esta causa se han apresurado a suponer y afirmar que la imaginería Wanka proviene de Ayacucho.

Según dicen, don Gerardo Prado vino atraído por la próspera Feria Dominical, instalando su taller en la ciudad, produciendo «figurines» de alta calidad e intercalando esta actividad con la restauración y la enseñanza. Con mi abuelo mantuvo una relación de buena amistad y respeto mutuo, disponiendo sus puestos juntos en la feria, visitándose indistintamente a sus talleres e intercambiando frecuentemente pareceres y conocimientos técnicos, que sin duda, fueron importantes e influyentes en la obra de ambos. Don Gerardo laboró por más de 15 años, hasta que un día abandonó su arte, según refiere mi abuelo: «por su avanzada edad», para volcarse solo a producir «alcancías de yeso», rodeándose de numerosos aprendices que hasta la fecha siguen produciendo.

Sin embargo, mi abuelo, Pedro Abilio González Flores (1912-2006) la figura emblemática del arte popular, el que impregnó de perfección, creatividad y el sello de arte del imaginero. En 1996 recibió la más alta distinción nacional, fue nombrado: «Gran Maestro de la Artesanía Peruana». Sus obras se encuentran en colecciones particulares y en los más importantes museos especializados en la tradición popular del mundo.

MI APRENDIZAJE

El taller de mi abuelo era su misma casa, situada en el pueblo de Aza, a pocos pasos de la de mi padre; ahí vivía y trabajaba, rodeado de vegetación, de eucaliptos pegados a los cercos de piedra y de las flores para «curar el susto», cultivadas por mi abuela Matilde en el jardín. El portón azul de madera siempre estaba abierto cuando se trabajaba, el patio empedrado servía para «secar» las figuras al sol. El corredor era en sí el taller, cabían las tres mesas de trabajo: el de mi abuelo Abilio y de mis tíos Felipe y Germán; cerca de la puerta alcanzaba todavía espacio para mi abuela, que por las tardes hacia atados de flores y hierbas para llevar al día siguiente al mercado. Mi padre, Julián, era un obrero de la fábrica textil de Huancayo y solo en ocasiones trabajaba en el taller.

El corredor era todo un goce para la vista: decenas de figuras a medio pintar, una pequeña mesa conteniendo latitas de colores, un cajón con trozos de maguey; en un rincón máscaras con «ojos de vidrio» recién pintados; una batea con pasta de yeso fresco para modelar encima del batán, junto a la esquina del corredor, apoyándose en la pared una cruz grande de tres metros —de la mano del tatarabuelo Berna—, siempre atada con flores frescas por mi abuela. Los tres maestros trabajaban en sus respectivas mesas y nunca hacían las mismas cosas a la vez para no dificultarse con los materiales.

Desde niños, mi hermano Javier y yo pasábamos la mayor parte del tiempo al lado de mi abuelo, contemplando su trabajo, atraídos por las «figuras», sintiendo el deseo de jugar con ellas; pero ahí estaba él, atento para decir: «¡no son para tocar!»; lo cual me recuerda a mi amigo suizo, Hugo Zumbühl, quien motivado por ese deseo insatisfecho escribió un artículo sobre mi abuelo en la década de los ochenta, titulado: «*Juguetes para no jugar*».

Al final del corredor estaba el cuarto sin ventanas que servía de almacén. Era todo un pequeño mundo de sorpresas: bolsas de yeso, ocres en latas, óleos, atados de carrizo, botellas de aceite linaza, maguey listo para tallar, herramientas (serruchos, azuela, gubias, alicates,...); y, al lado derecho, el lado más oscuro, sobre el poyo de adobe, la sección de los cajones que contenían telas, plumajes, pelos, máscaras, etc. Al fondo, dos maderos que servían de repisas sostenían santos de diversos tamaños, muchos de ellos «composturas» y también obra de los tíos, cubiertas con papel para que no se empolvasen. Por ahí, se subía por una escalera al cuarto del segundo piso, donde se guardaban como tesoros en dos baúles, los disfraces de «Chutu», «Jananay», «Chonguina», entre otros. Al costado, en varios cajones de madera, se colocaban cuerpos de tallados en aliso de formato grande y a medio hacer, conjuntamente con grandes moldes de yeso, que nunca supe qué figura se podía obtener, pues, mi abuelo cuidaba con una reverencia casi religiosa por ser de su padre Gregorio y de su bisabuelo Berna, los cuales nunca sacó para mostrarnos y menos para hacer uso.

En ese ambiente, pronto nos hicimos útiles en el taller: lavábamos la olla de engrudo, preparábamos el «blanqueo» (imprimante), hervíamos la cola de carpintero. Pero fue mi tío Felipe quien me dio la oportunidad —motivado por recibir ayuda— que comenzar a pintar tablitas, cortar cartones para los sombreros, modelar rostros, «raspar» (tallar) el maguey y usar el pincel. Así fuimos aprendiendo a descubrir y a dominar los secretos del arte. Cuando tuve siete años —antes de recibir mis lecciones de lectura y escritura— elaboré un picaflor de maguey con pico de espina, mi siguiente obra fue una linda paisana preparando picarones; mi hermano Javier se atrevió hacer una vivandera ofreciendo frutas. No recuerdo cuantos días nos llevó trabajar, pero tuvimos la paciencia que nos pedía el abuelo, de repetir tantas veces como fuera necesario. Solo recurrimos a la ayuda de *Papacha* Abilio para que se encargase de «abrirle los ojos» con el pincel fino. Pero la satisfacción fue grande, recibimos elogios del abuelo delante de los tíos y de la abuela. Dándonos palmadas en la espalda, nos dijo: «ya son buenos pintores que van a continuar mi mano». Fue nuestra consagración.

Desde entonces, a lo largo de cuatro décadas, no dejamos de producir arte. El arte es nuestra vida, nuestra respiración. Incluso nos revierte satisfacción de sustentarnos, desde aquella propina que recibimos en los inicios. A estas alturas puedo decir y reconocer las dos vertientes de mi formación, por un lado está mi abuelo, con su taller que me brindó los secretos del arte y mucho de los saberes del mundo andino; por el otro, de integrar y laborar cerca de dos décadas con la Asociación de Artesanos «Kamaq Maki» que integró a más de 200 familias de Lima (Yauyos), Junín y Huancavelica, al lado del asesor Hugo

Zumbühl, asumiendo desde el comienzo la responsabilidad cultural y la dirección del primer Museo de Arte Popular en nuestra región.

¿IMAGINERÍA?

Según los especialistas la imagería es el tallado y pintado de imágenes para el culto. Sin duda, mis obras cada vez son menos destinados para el culto, en la mayoría prevalece lo artístico inspirado en el quehacer del campesino de la región. En una exposición en un museo especializado en EE.UU., me catalogaron en «folk art» (arte del pueblo), en la especialidad de «escultura policromada», creo que es la más atinada.

Nuestras obras tienen como fuente de inspiración la misma vivencia del campesino: danzas, músicos, vivanderos, juegos, artesanos, enamoramiento, matrimonio, procesión, muerte; vivencias con las cuales más de un cliente campesino se identifica hasta ahora.

La «imagería» en sí es la aplicación de varias técnicas: el tallado del madero magüey, el modelado en pasta de yeso para los rostros y otros detalles, el drapeado con tela encolada para darle pliegues al vestido y finalmente el pintado, aplicación de colores a base de ocre y tierras. Por consiguiente, el dominio de estas técnicas nos permiten volcar con mucha facilidad a otras líneas plásticas, como el dibujo a lápiz y tinta, la acuarela, el grabado y el óleo.

EL MAGÜEY

El magüey es el madero que utilizamos como soporte básico para nuestras esculturas. Seco es liviano y suave para tallar desprendiendo la corteza. Al magüey en *wanka limay* (hablar Huanca), se le conoce como *aala ilu*. Crece en tierra fértil o árida, los campesinos lo plantan generalmente al borde de sus chacras para que sirva de cerco. En tiempo seco, como es julio y agosto, donde las plantas pierden su verdor, el magüey se mantiene desafiante y fresco. Nosotros cortamos el magüey cuando la corteza se halla completamente seca, la parte más ancha se destina para elaborar máscaras.

Una de las características de nuestras obras es la utilización del magüey. Hubo una etapa de búsqueda y experimentación, pero retornamos convencidos de la gran valía del magüey por muchas razones, entre ellas porque en el Perú prehispánico fue sumamente útil, usándose en la construcción de techos, rejas, como pieza elemental en la *kallwa* (telar de cintura), para elaborar máscaras (danzantes y funerarias) y confeccionar instrumentos musicales (cornetas y tambores). Su fibra, en la confección de tejidos; en la alimentación y la medicina, (jarabes y mieles), entre otros. Debido a su vasta utilidad el jesuita José de Acosta lo calificó de «árbol de las maravillas». Pero existe todavía una razón más relevante y poderosa: según información de Lorenzo Huertas (1981:82), el magüey fue un «árbol sagrado», se le rendía culto, por eso ahora se entiende, al construir una imagen religiosa con madero del magüey se da el sincretismo de dos dioses en una escultura, la española en el exterior y la andina en el interior. De esta manera, la incorporación del magüey, es el primer aporte andino a la imagería

española, según lo menciona Teresa Gisbert (1972:74), esto se dio hacia 1584 al elaborar una efigie de la Virgen María.

Actualmente, en nuestras obras hacemos que el magüey resalte, salga de lo oculto, del interior hacia el exterior y se muestre con toda su naturalidad, en armonía con la textura de la tela encolada, el yeso en pasta y la pintura; toda una innovación reconocida, dándonos un sello propio.

MERCADO

Mi familia, en el taller recibía los pedidos de cruces, imágenes y restauraciones; en cambio, acudía a la Feria Dominical para ofrecer sus figurines, ¿desde cuándo?, posiblemente desde mediados del siglo XIX. Por información de mi abuelo, se sabe que desde niño acompañó a su padre Gregorio González (1862-1938) para ofrecerlos en la feria. Mi abuelo dispuso un puesto en la Feria Dominical que le permitió contactarse con turistas y amantes del arte. A partir de 1978 hasta 1995 es «Kamaq Maki», su asociación que se encarga de promocionar sus obras y ofrecerlas en el exterior. Debido a la demanda y pedidos, decidieron abandonar sus puestos en 1984.

DECADENCIA DE LA FERIA

El cierre del Ferrocarril Central en 1999 para el servicio diario de pasajeros, a mi parecer, marca el punto de decadencia de la Feria Dominical de Huancayo. Los turistas dejaron de asistir, muchos artistas que dependían casi exclusivamente de la feria se vieron obligados a abandonarla y establecerse en la Capital, el Cusco o el extranjero. Ahora la feria languidece, ya no es representativo de la producción artística del valle, es un simple remedo de feria de la otrora reconocida Capital Ferial del Perú, sin que alguna autoridad haga algo por mejorar y también, reponer el servicio del ferrocarril patrimonio de todos los peruanos.

Como se sabe, los turistas que acudían al Valle

del Mantaro mayormente eran europeos (con poder adquisitivo y nivel cultural) atraídos fundamentalmente por dos aspectos: por el ferrocarril que era y es toda una maravilla considerada como una de las obras de ingeniería ferroviaria, a la vez, en ese tiempo la más alta del mundo y la otra, por la Feria Dominical, un mercado completo, particularmente en la venta de objetos de arte del valle, considerada en algún momento como de mayor producción de arte popular del Perú (Arguedas, 1956:242-245). El cierre del ferrocarril (como parte de la ola entreguista fujimorista al servicio exclusivo de la gran minería) nos quita el derecho del servicio a las personas; también nos interrumpe el circuito turístico, la más importante del Perú: Lima, Huancayo, Huamanga, Cusco, Puno, La Paz, Arequipa y Lima. Aún recuerdo la década del 80 en que los turistas por la mañanita de los lunes, acudían apresurados a la Estación del Ferrocarril Central de la Ciudad Incontrastable para dirigirse a la Capital. Ahora eso es historia.

***Bernardo Pedro González Paucar.** Artista Imaginero de Fama Internacional.



Procesión de Mamacha Cocharcas. Pedro González, 2014. Magüey y pasta policromada, 55 x 40 x 60 cm. Colección particular de Nantong, China.