Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Tradición y recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez (1980-2000)

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Magaly Patricia LABÁN SALGUERO

ASESOR

Martha Irene BARRIGA TELLO DE HOPKINS

Lima, Perú

2016



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Labán, M. (2016). *Tradición y recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez (1980-2000)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

1020

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

440

A los diecisiete días del mes de agosto de dos mil dieciséis, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas (Presidente), Dra. Martha Barriga Tello (Asesora), Mg. Luis Ramírez León (Informante), Mg. Patricia Victorio Cánovas (Informante) y Mg. Octavio Santa Cruz Urquieta (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Tradición y recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez (1980-2000)**, presentada por la señorita **Magaly Patricia Labán Salguero** Bachiller en Arte para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte** a la señorita **Magaly Patricia Labán Salguero**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12:20 horas.

Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas
Presidente
Profesor Principal T.C.

Dra. Martha Barriga Tello
Asesora
Profesora Principal D. E.

Mg. Luis Ramírez León
Informante
Profesor Auxiliar T.C.

Mg. Patricia Victorio Cánovas
Informante
Profesora Asociada T.C.

Mg. Octavio Santa Cruz Urquieta
Miembro
Profesor Principal T.C.

A mis padres y hermanos,

en especial a mi madre María Jesús Salguero Contreras,

por su bondad, paciencia y comprensión.

Agradecimientos:

A mi asesora la Dra. Martha Irene Barriga Tello, por su orientación y valiosas sugerencias, así como recomendaciones metodológicas en la realización de la presente tesis, desde su inicio en el 2009 en el curso de Seminario de Tesis I, hasta la versión final presentada.

Esta investigación ha sido posible gracias a la gentileza de la familia Jiménez Quispe por sus testimonios, en especial: a Mabilón Jimenéz y su esposa Gladys, a Claudio por facilitarme material bibliográfico, a Abilio Jiménez por permitir el registro fotográfico de piezas de la colección de su padre Nicario.

A Claudio Mendoza curador del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero, por permitirme el acceso a las fichas técnicas de retablos y cajas de imaginero, así como el registro fotográfico de obras de las colecciones Luza y Jiménez.

A Estela Miranda, quien en el 2010 era conservadora del Museo de la Cultura Peruana, por su amabilidad y haberme facilitado un registro de las obras del museo.

A Mari Solari por su amabilidad y permitirnos el registro de retablos y cajas de imaginero de su colección.

A los fotógrafos Eva Teresa Bless y Josué Cahua, les expreso mi gratitud por su apoyo en la investigación.

A mi padre Onésimo Labán y a mi hermano Alejandro por su comprensión y haberme fabricado un cajón de luz, para poder realizar dibujos a partir de fotografías de diversos retablos y cajas de imaginero. A mi hermana María Elizabeth por su apoyo.

A las siguientes personas, por su tiempo y colaboración.

Eleudora Jiménez Quispe y su esposo Félix.
Amalia Quispe Sulcaraymi.
Nicario Jiménez Quispe.
Edilberto Jiménez Quispe.
Julio Urbano Rojas.
Alfredo López Morales.
Kate Cabezas (Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Sr. Paliza (Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Claver Lupu (Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero)
Guillermo Ayala (fotógrafo)

A las siguientes instituciones:

Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
Museo de Arte Popular Joaquín López Antay (Huamanga)
Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.
Museo de la Cultura Peruana.
Museo de Arte de la Universidad Mayor de San Marcos.
Museo del Banco Central de Reserva (BCR)

Índice

Introducción…….p.7-40

Capítulo I

Los "retablos": altares portátiles, cajas de imaginero (missas) y el retablo ayacuchano.

1.1 Reflexiones sobre Arte popular …….p. 41-51

1.2 Antecedentes Históricos ……..p. 52-81

1.2.1 Los orígenes del arte popular: La evangelización y el arte……p. 52-77

1.2.2 Del ocaso virreinal al nacimiento del arte popular peruano……...p. 77-81

1.2.3 El Premio de Cultura de 1975……...-p. 81-88

1.3 Clasificación de los "retablos"……...p. 88- 92

1.3.1 Tipos de "retablos"…….p. 92-110

1.3.2 Las cajas de imaginero de Chucuito……...p. 110-118

1.3.3 Los Sanmarkos- Sanlucas……...p. 118-131

1.4 Antecedentes históricos de las cajas de imaginero……p. 131-139

1.5 El retablo ayacuchano……...p. 139-142

Capítulo II

El retablo: épocas, temas y estilos

2.1 Los discípulos del Taller de Manuela Momediano de López……p. 143-148

2.2. El Retablo ayacuchano: épocas, estilos y temas ……p. 148-170

2.3 Los retablos y sanmarkos de las familias Núñez y Baldeón…….....p. 171-175

2.4 Los retablos de la familia Urbano Rojas: don Jesús y don Julio……p. 175-187

2.5 Proceso creativo en los retablos …….p. 187- 199

Capítulo III

Tradición y recreación en los retablos narrativos de la Familia Jiménez.

3. 1 Historia de la Familia Jiménez……..p. 200 -215

3.2 Florentino Jiménez Toma y el inicio de un nuevo estilo…….....p. 215- 242

Capítulo IV

Diseño, temas y motivos en los retablos de los Jiménez (1980-2000)

4.1 La tradición de retablos de la familia Jiménez……..p. 243-246
4.2 Proceso Creativo en los retablos de los Jiménez……..p. 246-248
4.3 Los retablos, cruces y flores de los Jiménez…….....p. 248-258
4.4 Temas y motivos en la tradición Jiménez…….p. 259-288

Capítulo V

Análisis de los retablos narrativos

5.1 Los retablos narrativos: de la leyenda o el mito, a la obra de arte……p.289-290
5.2 Retablo Cuento *del zorro y el cóndor* de Florentino Jiménez..……p. 291- 304
5.2.1 Versiones del cuento el cóndor y el zorro: Analisis de los motivos de Propp……...p. 304-325
5.2.2 Análisis del retablo *Cuento del zorro y el cóndor*……*p. 325-335*
5.3 Retablo *Virgen de la Abundancia* de Mabilón Jiménez……..….p. 335-356
5.3.1 Versiones del Divino Muchuy Waraka….....p.357- 371
5.3.2 Análisis del retablo *Virgen de la Abundancia*…….....p.371-378
5.4 *Virgen de la Asunción* de Claudio Jiménez……p.379-401
5.4.1 Analisis del retablo Virgen de la Asunción……p. 401-414
5.5. Consideraciones finales……...p. 415-417

Conclusiones…….p.418-420

Bibliografía……p. 421-440

Anexos

Introducción

Las figuras aparecen mágicamente de las manos de los artistas, sus formas recuerdan las del barroco, llenas de movimiento, religiosidad y vida. Están blancas en espera del toque del pincel que les proporciona los matices y realzará sus formas.

Campesinos, animales, santos, ángeles y demonios viven en los retablos ayacuchanos. Al abrirse las portezuelas de flores multicolores, dejan ver un mundo donde las figuras bailan, trabajan, sufren y festejan. Las formas son modeladas con sumo cuidado, el artista trabaja con esmero, paciencia, delicadeza y rapidez. Después de años de ejercicio, su técnica es depurada y sus acabados finos. El aprendizaje de los artistas comienza generalmente en la infancia o en la adolescencia ayudando en diversas tareas en el taller familiar.

La presente tesis de Maestría titulada *Tradición y recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez 1980-2000*, es un trabajo de investigación que estudia los aportes de la familia Jiménez al retablo ayacuchano, la tradición familiar formada por don Florentino Jiménez Toma y seguida por sus hijos, a partir del estudio de la tradición del retablo como forma artística ayacuchana.

Don Florentino nació en Alcamenca en 1935, se casó con doña Amalia Quispe, y tuvieron 7 hijos: Nicario, Claudio, Edilberto, Odón, Eleudora, Mabilón y Neil, todos trabajaron

con su padre, y cada uno se formó bajo sus enseñanzas desarrollando diversas formas y motivos. En abril del 2005, don Florentino partió a la eternidad, dejando una estela de discípulos y una huella imborrable en el arte peruano. Sus hijos, herederos de la tradición, siguen diseñando e imaginando temas, representaciones y recreando su realidad. Los hermanos Jiménez Quispe constituyen un cambio y una renovación temática y conceptual del retablo ayacuchano. En la actualidad los retablos de los Jiménez están en diversos museos y colecciones.

La obra de don Florentino y sus hijos sigue viva, se recrea y reinventa, también es imitada, su difusión es parte de su éxito, los discípulos de los Jiménez mantienen elementos de sus maestros. Cada uno de los hijos de Florentino y Amalia aportó al taller familiar y presentó ideas e innovaciones, ahora ellos son maestros y tienen un estilo personal. Nicario trabaja rascacielos y la migración; Edilberto muestra el dolor, la violencia y la vida en los Andes; Claudio se debate entre las imágenes religiosas y la crónica social; Mabilón muestra Vírgenes, santos y seres mágicos de los Andes; Eleudora elabora retablos religiosos y costumbristas.

Claudio acompañó en su infancia a su padre en su peregrinaje como imaginero por las punas de Víctor Fajardo; en su juventud estudió en la Escuela de Bellas Artes de Huamanga, formación que cambió su mirada y trasformó su obra. De sus manos salieron retablos de bellas formas y expresivos rostros entre la religiosidad, el sincretismo y la crónica documental.

Edilberto estudió antropología y recorrió los poblados ayacuchanos investigando las costumbres y tradiciones de los pueblos. Su obra, signada por la violencia, convierte los retablos en fragmentos de la memoria política, donde las flores desaparecen para mostrar testimonios.

Mabilón nació en Huamanga, pero su cosmovisión está impregnada de las historias que contaba su madre. Su obra *Virgen de la Abundancia*, es la recreación de la festividad celebrada en Alcamenca, su mundo híbrido y sincrético muestra fiestas, sirenas, Vírgenes y santos. La actividad de los Jiménez se inscribe en una larga tradición.

El retablo ayacuchano cuenta historias sagradas y profanas, historias de tiempos recientes o de un pasado remoto, tejidas de leyendas, y recreadas por los artistas que las imaginan, las sueñan, creándolas en pasta y modelando las figuras que surgen de sus creativas manos. Surge en la década de 1940, cuando Alicia Bustamante le solicita al imaginero huamanguino Joaquín López Antay la creación de nuevas escenas en los sanmarkos, que a partir de entonces recibe la denominación de retablo.

El antiguo espacio ritual del sanmarkos, que estaba configurado visualmente por dos pisos y los santos patronos del ganado, es trasformado en escenas como corrida de toros, cárcel de Huancavelica y marinera serrana. El retablo mantiene del sanmarkos la caja y a los santos patronos acompañando escenas costumbristas.

Don Joaquín trasformó la caja de imaginero ayacuchana, o sanmarkos, en una cajón de maravillas con un universo de personajes como el danzante de tijeras, los devotos de la Semana Santa huamanguina, el trono de Cristo resucitado; las escenas costumbristas invadieron el retablo para quedarse para siempre junto a las flores multicolores de sus puertas, don Joaquín López creó un mundo diminuto de personajes profanos. Florentino Jiménez inició el género de los retablos históricos en la década de 1970, y en la década de 1980 convirtió el retablo en un cajón de memorias del pasado histórico y de la coyuntura político –social, sin abandonar los elementos de la religiosidad cristiana.

Para la década de 1970 existían dos tradiciones importantes en los retablos ayacuchanos, los de la tradición López y la de los hermanos Urbano, siendo los pilares de estas

tradiciones Joaquín López Antay y Jesús Urbano Rojas. En esta década surgen los retablos de la familia Jiménez y la figura de Florentino Jiménez, quien crea un estilo de matices histórico sociales que buscó apartarse de las dos tradiciones previas.

El otorgamiento del Premio de Cultura en la categoría de arte al imaginero Joaquín López, tiene repercusiones a nivel teórico en los investigadores y en los imagineros. Los investigadores intentan teorizar el fenómeno del arte popular, existiendo una reflexión en torno a sus expresiones y orígenes. El imaginero o escultor que ahora recibe la denominación de artista popular, reflexiona en torno a su labor como creador y se produce un distanciamiento con el término artesano.

En las décadas de 1980 y 1990, la familia Jiménez constituyó, en Ayacucho y en Lima, una importante tradición de retablos que osciló entre los de contenido político y los de temas narrativos de contenido mágico- religioso donde santos, Vírgenes, y la figura de Cristo configuran un mundo sincrético.

Los Jiménez han desarrollado una nueva escuela, su aporte es vital en la creación de un nuevo lenguaje artístico en los retablos contemporáneos. Son los creadores de retablos narrativos, que utilizan las batientes de las puertas que así se han transformado en cajas para albergar escenas y contar historias. La recreación del formato tradicional, la inserción de escenas anacrónicas del sanmarkos y los préstamos formales y estilísticos de cajas de imaginero, en un contexto nuevo y contemporáneo, da a la tradición de retablos de la familia Jiménez un matiz que los aleja de lo antropológico y los acerca a lo artístico.

En estos retablos vemos religiosidad sincrética, cosmovisión y creación artística, atrás queda el conflicto entre arte culto y arte popular, los Jiménez se asumen como creadores y siguen un proceso creativo donde es fundamental la investigación documental, la idea y los bocetos como pasos previos para la obra de arte.

Algunos de estos retablos son de ejecución primorosa, estimados por una clientela pudiente nacional o extranjera que espera una obra de arte, una pieza de colección con firma de artista.

La investigación de la tesis surge ante la necesidad de establecer los principales elementos de la tradición del retablo y el proceso de recreación del retablo ayacuchano realizado por la familia Jiménez y cómo se vincula con su proceso creativo y con la autoconciencia artística.

Se justifica la investigación debido a la falta de estudios del retablo ayacuchano como objeto artístico en proceso de recreación, solo ha sido estudiado como objeto etnográfico o antropológico, no existiendo estudios sobre su variación estética, ni de su diseño.

Por lo tanto es necesaria una investigación que analice los elementos estructurales, plásticos y estéticos, como parte de un proceso de recreación que lo valide como objeto artístico u obra de arte.

Se ha estudiado los retablos de la familia Jiménez relacionándolos con lo ritual, lo mágico religioso, lo antropológico y la coyuntura político -social, pero no como objetos artísticos susceptibles de ser obras de arte, en virtud de sus méritos formales y estéticos.

La hipótesis que guía el trabajo es comprobar que la tradición e innovación del retablo ayacuchano realizado por la familia Jiménez tiene como elementos principales los temas histórico sociales y mágico religiosos andinos, las formas de las cajas de imaginero y la autoconciencia artística de sus creadores.

Para ello se estudiará la tradición y la recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez de 1980 -2000, y la variación de los temas, las formas y los diseños de los retablos narrativos de 1980 -2000. Se identificará los aportes formales y temáticos de

Florentino Jiménez, Claudio y Mabilón Jiménez Quispe, a la tradición de retablos narrativos y analizará los referentes formales y estilísticos de las cajas de imaginero que migraron al retablo ayacuchano de la familia Jiménez de 1980 -2000, para establecer el proceso creativo seguido por la familia en la realización de los retablos ayacuchanos narrativos, la importancia de la autoconciencia artística y el proceso creativo que se produce.

Este estudio comprende aspectos como: tradición y recreación, temas mágico religiosos andinos, las formas de las cajas de imaginero y la autoconciencia artística en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez y su proceso creativo.

Los diversos estudios sobre el retablo ayacuchano y objetos similares (cajas de imaginero, sanmarkos, capillitas, retablos portátiles) se han desarrollado principalmente en el Perú, Bolivia, y Argentina. Tenemos conocimiento de dos aportes fuera de América Latina, uno en Italia y otro en Norteamérica. En el Perú, José María Arguedas (1958) en *El arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga,* investigó el retablo ayacuchano y le otorgó valor como documento etnográfico, reconociendo la obra de Joaquín López Antay.

Emilio Mendizábal (1963) en el ensayo: "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas", estudia las cajas de imaginero y los sanmarkos, analiza la función del sanmarcos como objeto ritual utilizado en la herranza del ganado. Mendizábal diferencia el retablo ayacuchano de función decorativa, del sanmarkos huamanguino de función ritual. Este es un texto fundamental por el exhaustivo nivel de la investigación.

Pablo Macera (1979), en el ensayo "Los retablos andinos de Don Joaquín López Antay", describe la tradición del retablo y del sanmarkos, además de esclarecer la tradición de

López, como heredero del taller familiar materno, de doña Manuela Momediano, taller que formó a otros imagineros, como los Baldeón.

Mario Razzeto (1980) publica *Don Joaquín, testimonio de un Artista Popular Andino*, a través del relato de Joaquín López Antay. Ofrece anécdotas de su vida y la labor de un escultor[1]. Además, concluye según el testimonio de López, que él presentaba una autoconciencia artística que es reforzada por el otorgamiento del Premio de Cultura de 1975.

Francisco Stastny (1981) en *Las artes populares del Perú*, dedica uno de los capítulos al retablo ayacuchano y a las cajas de imaginero de Chucuito, y sostiene la hipótesis que la decoración floral es una referencia al cielo florido. (Stastny 1981: 153) En este estudio se menciona a Florentino Jiménez Toma como uno de los innovadores de la tradición. Para Stastny, las variaciones del arte popular ocasionarían la modificación de las formas, las mejor adaptadas se impondrían para recrear la tradición. El autor es el primero en identificar las asociaciones sincréticas en las escenas, y enunciar el principio de disyunción.

Felícita Prada y María Vergara (1984) en *Retablo Ayacuchano*[2], mencionan a los Jiménez como innovadores de la tradición, acuñando el término "retablos testimoniales" para los de contenido social. Las autoras realizan un estudio del retablo desde la perspectiva de los bienes de capital. Usando el método marxista se aborda la relación del mercado y el consumidor. Son las primeras que denominan retablos testimoniales a la variedad de

[1] Escultor es el término que utiliza Joaquín López para designar su oficio, sería un término semejante a imaginero o retablista, y así lo declara Mario Razzeto.

[2] Libro publicado por el Seminario de Historia Rural Andina -Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Presentado originalmente por las autoras en 1977, como tesis para optar el Bachillerato en Antropología Social, en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

retablos históricos de Florentino Jiménez Toma, innovación que se convierte en tradición familiar.

Edilberto Huertas (1987) publica *Vida y Obra de Florentino Jiménez*, una biografía basada en una serie de entrevistas al gran maestro de la artesanía don Florentino Jiménez. Aquí se menciona la obra de los Jiménez Quispe, incidiendo en los hijos mayores de Florentino: Heriberto, Nicario y Claudio. Incluye fotografías y datos que han sido útiles para conocer las etapas iniciales de la familia Jiménez.

Ernesto Toledo (2003) en *Retablos de Ayacucho: Testimonio de violencia*, analiza los retablos testimoniales de la Familia Jiménez, estudiando a Florentino Jiménez Toma, Edilberto Jiménez y Claudio Jiménez. Toledo relaciona la obra de Edilberto con las canciones tradicionales de gran difusión en los Andes.

María Ulfe (2004), publica "El arte del retablo ayacuchano: religiosidad y práctica cultural emergente." La autora analiza los retablos de la familia Jiménez como mantenedora de símbolos y propiciadora de trasformaciones.

De la misma autora (2009) es "Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos", artículo que muestra las supervivencias de lo indígena y sus trasformaciones. Ulfe, por su formación en antropología, está enfocada en los retablos de la violencia política y de contenido social, y su análisis inserta al retablo dentro de la etnografía y el arte campesino. Nuevamente, en *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos* (2011) analiza la relación entre retablo y violencia política, el retablo como testimonio de una época, y cajón de memorias de los acontecimientos que enlutaron Huamanga en las décadas de 1980 a 1990.

Stefania Sebastianis (2002) en *Erranze plastiche: antropologia e storia del retablo andino*[3] investiga la representación plástica de la herranza, además analiza las supervivencias de cultos sincréticos en los retablos de la familia Jiménez. Sebastianis, siguiendo a Macera, prefiere la denominación de retablo andino, en lugar de retablo ayacuchano.

De Carol Damian y Steve Stein (2005) es *Popular art and social change in the retablos of Nicario Jiménez Quispe*, un estudio que analiza las obras de Nicario Jiménez insertadas en la globalización y dirigidas al mercado norteamericano, en el que aplican un enfoque antropológico.

Juan Golte y Ramón Pajuelo (2012) publicaron *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez*, sobre la violencia política. Golte y Pajuelo son los compiladores de una serie de artículos dedicados a los retablos de contenido social de la década de 1970, y a los retablos de la violencia creados de 1980 al 2007. Este texto, editado por el Instituto de Estudios Peruanos, muestra un catálogo razonado y los bocetos de Edilberto Jiménez.

Bases teóricas:

La tradición se hace creativa si el artista es realmente un creador. (Gombrich) [4]

Tradición:

[3] La traducción seria: *Herranzas plásticas: antropología e historia del retablo andino.*

[4] En el artículo "Tradición y Creatividad" expuesto en 1982 por E. H Gombrich y traducido por Carlos Montes Serrano para ser publicado en *Anales de Arquitectura.* Universidad de Valladolid, nº 2, 1990, pp. 36-49.

Según el diccionario DRAE (Diccionario de la Real Academia Española), la palabra tradición viene del lat.traditĭo, -ōnis, teniendo diversas accesiones:

> 1. f. Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación.
>
> 2. f. Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo.
>
> 3. f. Doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos.
>
> 4. f. En varias religiones, cada una de las enseñanzas o doctrinas transmitidas oralmente o por escrito desde los tiempos antiguos, o el conjunto de ellas.
>
> 5. f. Conjunto de rasgos propios de unos géneros o unas formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años. La tradición del bodegón en la pintura española.
>
> 6. f. Elaboración literaria de narraciones orales, fiestas o costumbres propias de un pueblo. Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma.
>
> 7. f. Der. Entrega a alguien de algo. Tradición de una cosa vendida.
>
> 8. f. Ecd. Conjunto de los textos, conservados o no, que a lo largo del tiempo han transmitido una determinada obra. La tradición del Libro de Buen Amor está formada por pocos manuscritos.

La palabra Tradición viene del Verbo Tradere (entregar), analizando la primera acepción del diccionario del DRAE, sería:

1. Tradición: trasmitir o entregar doctrinas, ritos, costumbres, de generación en generación, es decir es una construcción social de un grupo humano. Se trasmite de padres a hijos, de maestros a discípulos. La Tradición como saber trasmitido crearía así escuelas y estilos.

La tradición nos plantea la idea de un devenir de conocimientos compartidos por un conjunto de personas con ideas y creencias comunes. Estas creencias religiosas, mágico –religiosas o míticas, son parte de la idiosincrasia de los pueblos.

Al trasmitir doctrinas, ritos y costumbres, y si lo relacionamos con el arte popular, entendemos que el arte popular trasmite también saberes o conocimientos. Es un saber

hacer basado en una tradición artesanal que presupone una concepción religiosa, mítica, que también se trasmite junto, con la pericia técnica y las formas, de artistas a discípulos. Las formas y las técnicas no son solo receptáculos de conocimientos y/o "bellas" conformaciones, sino también llevan la impronta de su origen y el momento histórico que les dio el ser.

La segunda acepción referida al término es:

2. Tradición como noticia de un hecho antiguo trasmitida por generaciones, es decir, en la tradición es importante la antigüedad del hecho, la tradición implica la herencia de generaciones. Así entendida, la tradición está relacionada con el saber ancestral o familiar, sería entonces un legado.

En consecuencia, un acontecimiento muy reciente no sería una tradición porque requiere el paso del tiempo y su trasmisión, es decir que varias personas compartan este sistema de creencias o formas artísticas y/o religiosas.

La tradición se va construyendo en el tiempo, siendo un elemento de la cultura viva, que es compartida por un grupo humano. La tradición nos menciona la idea de entregar un conocimiento, un saber hacer (técnica), junto con valores inmateriales del ser humano.

La tradición es la entrega de ritos religiosos y paganos, de saberes ancestrales y saberes familiares que pueden tener siglos o décadas, ser construidos por muchos hombres o tener la impronta de un creador que crea una tradición, basado en la actualización o recreación de la tradición en la cual se formó.

Tradición y técnica son conceptos relacionados con la trasferencia familiar, se aprenden en el seno de la familia de padres a hijos, de abuelos a nietos, de maestros a discípulos.

El discípulo o aprendiz ávido de conocimiento, es el receptor de la tradición.

La tercera acepción se relaciona con:

3. Tradición: Como doctrina y costumbre, sería un conjunto de elementos o saberes que están arraigados en una colectividad siendo parte de la cultura inmaterial de los pueblos, la cual es trasmitida de padres a hijos. Esta definición se acerca al folklore, porque el hecho folklórico se da en un momento histórico dentro de una cultura que comparte códigos, signos y símbolos, es parte de una convención social aceptada, que es susceptible de cambiar en el devenir del tiempo.

La cuarta acepción referida al término es:

4. Tradición como conjunto de creencias y prácticas religiosas, ritos y saberes mágicos que tienen por función la comunicación con lo divino o la divinidad. También estos conocimientos o prácticas tienen por función la propiciación mágica y la fecundidad de la naturaleza.

Aquí la tradición se mezcla con la religión, la magia y el mito, la metafísica, las doctrinas y los saberes herméticos y ritos iniciáticos, donde los elegidos tienen comunicación con lo divino, sea esto: un dios, un elemento natural o un espíritu. La práctica de lo tradicional utilizaría elementos asociados al rito ya sea: cristiano, musulmán, indiano o de otra naturaleza.

El rito puede relacionarse a la religión, a prácticas rituales ancestrales de reverencia, a fuerzas mágicas telúricas o celestiales. El rito mágico, es el que busca controlar espíritus menores encarnados en elementos naturales.

La quinta acepción es:

5. Tradición ligada con lo artístico como generadora de estilos y escuelas.

La palabra tradición es polisémica. El artista popular y el artista, mantienen formas, ambos proceden de una tradición, ambos buscan conservan algunos elementos, saberes y técnicas pero, a la vez, intentan producir obras diferentes que sus antecesores.

Elementos de la tradición: La tradición comprende diversas instancias.

- Emisor (maestro): Artista o artesano que enseña su legado o tradición a aprendices o discípulos
- Receptor (discípulo): Es el aprendiz de un legado, de una tradición que mantiene y conserva, siguiendo las formas o esquemas propuestos por el maestro.
- Legado: Lo que se trasmite en la tradición se da en la acción de trasmitir y recibir.
- Legado: material (formas, usos, colores)
- Objeto: Elemento tradicional parte de una tradición familiar o ancestral
- Legado inmaterial: saberes, conocimientos, creencias, costumbres
- Acción de trasmitir (se relaciona al emisor)
- Acción de recibir (se relaciona al receptor)

Pero este proceso se trasmuta en el tiempo, el receptor o discípulo luego será el maestro (emisor), generándose una rueda incesante de transferencias y apropiaciones. Esto legitima la tradición y la mantiene como cultura viva. Cuando los hacedores y hombres que crearon la tradición desaparecen sin dejar discípulos y la tradición se olvida, se convierte en un objeto museable, digno de mostrarse por sus rareza o cualidades estéticas, artísticas o folklóricas.

La función puede perderse, pero no las formas que le dieron el ser a los objetos o elementos tradicionales que pueden pasar como configuraciones o atributos cuando su contexto ha variado, perdiendo su función original.

Tradición y recreación el arte popular tradicional

Tradición se relaciona a las siguientes nociones: lo inalterable, saberes y prácticas ancestrales, magia, mito y religión. La cultura, el modo de ver el mundo, el folklore y las artes populares y las Bellas Artes. También la música, la danza y el canto.

Así, la tradición está asociada a la forma en que los individuos conectan los diversos elementos y realizan una configuración del mundo. En las culturas animistas, el conocimiento se basa en el pensamiento mítico o mágico, es este pensamiento el que ordena el mundo.

En las sociedades agrícolas del Perú antiguo la astrología se mezcló con el conocimiento de los astros y el ciclo de las cosechas, los seres mágicos poblaron la imaginación de los hombres, tras una piedra vieron el poder mágico de un duende, illa o divinidad. Ritualizaron el mundo, en donde cada porción de naturaleza estaba dedicada a un ser poderoso. Obtener el favor de estos entes o seres mágicos era una forma de asegurar la sobrevivencia.

Dioses y seres mágicos poblaron los Andes antes de la llegada de los españoles, deidades que volaban y guardan los frutos, celosos guardianes de los secretos de la naturaleza al que solo los iniciados podían tener acceso. El rito iniciático supone el acercamiento del hombre a la contemplación de la deidad, y así participar de su poder mágico. La tradición andina se alimenta de lo mágico y lo ritual, de la cultura de las elites provincianas o campesinas, donde el mito y la magia son formas de conocimiento anteriores al pensamiento científico.

El folklore, se asocia a lo tradicional en que es una forma de conocimiento que se trasmite de padres a hijos, de maestros a discípulos, no es solo un saber hacer, sino elementos ritualistas.

Pero ¿el retablo es una creación mágico – religiosa? Las formas y figuras de la caja de imaginero sanmarkos son rituales y mágicas, al pasar al retablo llevan implícitas elementos rituales, pero la función del retablo no es ritual. Contiene elementos mágico-religiosos como las figuras de Santiago a caballo, o San Antonio con el Niño, más las formas están desperdigadas acompañando escenas costumbristas y no configuran un universo visual andino. Suponemos que un poblador altoandino de la década de 1940, se sorprendería de ver las figuritas del sanmarkos en otra configuración u ordenamiento.

El escultor creaba las piezas a pedido, nunca las realizaba sin tener encargo. La transformación de los elementos visuales responde al cambio de público, la clase media limeña deseaba costumbres, formas nuevas e innovadoras, es ella la que pide nuevas escenas, la que solicita un nuevo universo de formas y escenas al escultor o retablista.

El escultor escucha a su nueva clientela que le solicita algo inusual, impensable, pero comprende y satisface el deseo de esta clase social. Aún más, produce innovaciones insospechadas, formas diversas, alejadas del patrón del sanmarkos ayacuchano. El escultor se libera de los límites impuestos por la tradición para recrear libremente las formas, los temas y los tamaños de las cajas, creando a mediados del siglo XX la tradición de los retablos ayacuchanos.

El sanmarkos se había repetido de manera inalterable desde mediados del siglo XIX, y en Huamanga comenzaba a mermar su confección a inicios del siglo XX. Debido a la crisis del arriaje, no habían cambiado los productores, ni los compradores solo los intermediarios, que distribuían el producto. Como las estructuras mentales del campesinado altoandino aún se mantenían, se sabe que en las punas ayacuchanas el sanmarkos no se extinguió. Florentino Jiménez menciona que realizaba sanmarkos a pedido y arreglaba piezas antiguas. En pleno siglo XXI tenemos noticias que se siguen

fabricando en Víctor Fajardo, y que existen muchos sanmarkos en uso en las punas de Cuzco a Ayacucho. [5]

La tradición implica el conocimiento de un saber hacer, y la acción de trasmitir, pero cuando no se forma nuevos artistas, las artes populares empiezan a desaparecer. La muerte del arte popular era una amenaza, un signo nefasto en Huamanga. La antigua ciudad virreinal, tan reputada por sus diversas artesanías y oficios, caía en el olvido. El hermetismo de los artistas y el celo profesional que limitaba el aprendizaje produjo que las artesanías entraran en una crisis.

En "Los artistas populares se resisten a morir", nota de prensa aparecida en el *Dominical* de *El Comercio* el 30 de julio de 1967 se menciona:

> En una encuesta rápida contamos 9 retablistas, 7 talladores de piedra de Huamanga, 11 hojalateros, 5 cereros, 14 tejedores y 4 peleteros…(…) Esta crisis los afecta a todos y amenaza extinguir las famosas artes populares ayacuchanas…Por otra parte los maestros trabajan solos, sin dejar sucesión artística, celosos de lo que saben. A veces los secretos de su arte murieron con ellos .Muy pocos tienen aprendices. (Baella 1967:28)

Algunos maestros no tenían discípulos o eran muy celosos con sus técnicas, por ese motivo habían pocos artesanos activos en 1967. También existía una crisis en las artesanías que amenazaba el desarrollo del arte popular, por ese motivo Jesús Urbano, seguido por otros maestros, abre una escuela de artesanía.[6]

Esta escuela de artesanía intenta conservar la tradición para que no desaparezca por la falta de productores, entendiendo que solo la trasmisión de sus saberes a otros discípulos podría lograr que se conservara viva la tradición. El Estado, desde el primer gobierno de Belaúnde, tenía escuelas de capacitación artesanal o CEOS. En la década del 1970 existieron diversos centros de capacitación artesanal.

---

[5] Entrevistas a artistas, ancianos y anticuarios en Ayacucho, Arequipa y Cuzco.

[6] La escuela de artesanía se abrió en abril de 1966 según declaración de Julio Urbano en el artículo periodístico "Julio Urbano. Espíritu creador", con sus retablos perenniza las costumbres de los pueblos andinos, en *Variedades* p. 4, 1 de diciembre del 2008, pero en otro artículo titulado "De discípulo a maestro. Jesús, Mesías del arte peruano", Jesús Urbano menciona la fecha de 1963.

La muerte de un maestro sin discípulos, como en el caso del abuelo de don Joaquín, don Esteban Antay que fabricaba el qollqe libro[7] (Razzeto 1982: 45) era una tragedia, la ruptura abrupta de una tradición, la pérdida de saberes ancestrales. Esto suscita la preocupación de los hermanos Urbano y de otros artesanos.

En *Don Joaquín, Testimonio de un artista popular andino (1982)*, el escritor Mario Razzeto recopila las memorias de don Joaquín López Antay. López recuerda su proceso de aprendizaje, con su abuela doña Manuela, y es enfático en indicar que solo aprendió de ella, no de los operarios.

> Mi abuela primero me enseño a hacer yeso…aprendí a moler yeso .Después a cernir. Para cernir se usa un costalillo, de esos en que venden harina…Ese yeso se mezcla después con la papa. La papa se hierve bien y se muele, mezclando con el yeso, en el batán. Hasta ahora tengo el batán que heredé de mi abuela, aquí mezclo todavía mi pasta. (Razzeto 1982:52)

Los materiales usados por don Joaquín son los que utilizaba doña Manuela Momediano, y el proceso de elaboración de la masa o argamasa se trasmitía junto con las competencias técnicas y el proceso de producción. En la década de 1970, Mardonio López utiliza harina y yeso para la pasta. La receta tradicional cambia y los procesos también. Don Joaquín dice: "Mi abuelita Manuela me enseño a hacer moldes, a moldear. "Así vas a hacer," me decía tomaba un poco de pasta y lo metía en el molde, cubriéndolo despacito para que la pasta tapase todas las arrugas del molde."(Razzeto 1982:54). El proceso del moldeado de la pieza y su posterior desmoldado, implica una enseñanza técnica rigurosa. La técnica, el saber hacer, se trasmite de maestros a discípulos. Tapar todas las arrugas del molde, daría una pieza bien formada.

El uso de los materiales e insumos es vital para un buen acabado. No existían pinceles finos en los Andes, entonces el artista fabricó sus pinceles. El uso de los pinceles

[7] Láminas de plata o de oro, que se aplican sobre las flores de cera utilizada en Semana Santa. Razzeto 1982 s/n en el glosario.

comerciales se da más en las generaciones jóvenes. Los artistas aún mantienen la fabricación del pincel de pelo de gato[8], como los hermanos Mabilón y Claudio Jimenéz. Don Joaquín dice:

> Para pintar uso pinceles. A veces compró, a veces me los hago yo mismo, fácil, con pelo de gato, con plumita de gallina. También sirve el pelo de vizcacha, pero ya no tengo. El pelo lo corto, lo amarro con un palito y ya está. Con eso pinto ya. Después brochas, para blanquear los cajones. (Razzeto1982:78)

El proceso de trabajo implica el uso de pinceles de pelo de gato, pinceles comerciales y brochas, según sea la necesidad del artista. Don Joaquín comenta: "Tengo mis propias herramientas. Algunas las he heredado; otras son compradas. Por ejemplo, el batán y los moldes (varios de ellos, muchos) eran de mi abuela Manuela; ella me los dejó."(Razzeto 1982:78). En 1981, los moldes[9] de doña Manuela están en poder de don Joaquín, algunos moldes los conserva Alfredo López Morales, nieto de don Joaquín.

"Entonces (don Joaquín) durante su aprendizaje destacó en forma rápida .Tan es así que Doña Manuela de edad avanzada le dejo el taller a cargo." (Sabogal: 1979) Don Joaquín hereda los materiales de doña Manuela y preserva la tradición, guardando con celo los objetos dados por su maestra.

> Y cuando se retiró le dejo todas sus herramientas. Entre ellos tiene el batán para moler el yeso y la repisa para guardar pinturas. Y las pinturas, dice que molían. Y algunos moldes hasta ahora lo tiene, yo le he robado un molde, una reliquia. Esto ha sucedido en 1928. Así ha sido Don Joaquín pues. (Sabogal: 1979)[10].

La muerte de Manuela Momediano sucedió en 1958, "tuvo su taller en la calle "Cinco Esquinas", le dijo a José María Arguedas: "Era religiosa, honrada, conocida, buena" y

[8] El pincel de pelo de gato es de textura suave, Claudio Jiménez nos enseñó algunos. En su casa-taller abundan los gatos, el artista nos confirmó que cría gatos por su suave pelaje, el pelo de gato es ideal para buenos pinceles. Entrevista en Febrero de 2015.

[9] En 1981, durante las entrevistas de Mario Razzeto, Don Joaquín conservaba los moldes. Alfredo López, nos comentó que guardaba algunos moldes de su abuelo y de la bisabuela. Entrevista a Alfredo López Morales en Huamanga, agosto de 2010.

[10] José Sabogal Wiesse en el artículo "Como resulto retablista Don Joaquín", en el diario *Correo* p. 14, 12 de Agosto de 1979, relato de Ignacio López, primogénito de Don Joaquín.

agregó en qechwa: “Hanaq pachapin kunanga tiakusan, tranquila”. Ahora está sentada en la gloria, tranquila”.”(Barrionuevo 1988:149)

El nieto recuerda a su querida maestra. Los calificativos de religiosa, honrada y buena, son a nuestro parecer los adjetivos de mayor prestigio dados a una mujer en la sierra. En la sociedad huamanguina, una mujer ejemplar sería religiosa y buena, siendo Huamanga una ciudad con resabios virreinales y sus habitantes dotados de una gran devoción. Don Joaquín la imagina en la gloria de Dios, en el Hanan Pacha donde moran los bienaventurados.

Mario Razzetto recoge el testimonio de don Joaquín con respecto al origen de algunos temas de los retablos. Fue Alicia Bustamante quien contribuyó al proceso de hibridación y folclorización.

> La señorita Alicia siempre me compró retablos. Pero no le gustaban los que yo hacía. Me encargaba otros, como ella quería. Y yo le hacía. “Quiero cárcel de Huancavelica”, me decía, y yo le hacía. “Quiero jarana”, decía y yo le hacía. He hecho bastantes retablos para la señorita Alicia. Ella me decía: “Hazme corrida de toros “, y yo le hacía. Después le he hecho peleas de gallos, trillas, el recojo de tunas. El que más le gusto fue la cárcel de Huancavelica. (Razzetto 1982:147)

En las palabras de López se siente una cierta nostalgia por la tradición del sanmarkos, la compradora solicita el tema, y el imaginero lo realiza. En la frase “no le gustaba los que yo hacía”, López es consciente del gusto de Alicia Bustamante, y comprende que ella desea un producto único, algo diferente. De las palabras de don Joaquín, se infiere que la joven coleccionista no entiende el mundo ritual del sanmarkos.

La transformación y renovación es parte del arte popular, al ser cultura viva se producen los procesos de: aculturación, apropiación y reinterpretación que no lo invalidan como creación sino que lo hacen susceptible de nuevas recreaciones.

El artesano ahora tiene dos opciones: seguir la tradición o innovar, pero la elección depende a qué público se dirige y en qué contexto produce: rural, urbano o de exportación.

¿Cuánto le está permitido a un artista innovar sin perder la esencia? ¿Cuál es el límite entre "tradición" y modernidad? ¿Cuándo las formas estéticas modernas no invalidan o crean nuevos objetos? Los nuevos objetos en algunos casos son tributarios de formas arcaizantes y casi olvidadas, los especímenes antiguos se tornan en cantera de formas y motivos.

Ante las preguntas y dudas, debe indagarse sobre el origen de algunas de las manufacturas.

La variación del arte popular es un proceso largo comenzado a mediados del siglo XX. A partir de la década de 1940 los indigenistas realizan exposiciones de arte popular y las artes populares empiezan a comercializarse en bazares de artesanía y ferias.

En las décadas de 1960-1970 se evidencia el proceso de cambio iniciado en l940. Ese proceso, que a fines de los 80 y 90 empezó a manifestarse en toda su complejidad, muestra que el arte popular y el folclore cambian, se masifican, reinventan e innovan en un proceso producido por la existencia de talleres en Lima. Aunque pierden el carácter ritual, mantienen elementos religiosos cristianos andinos.

La pérdida del significado ritual se debe a su inserción en un nuevo contexto y a usuarios con diversas idiosincrasias. Así, las obras son sacadas del mundo campesino o rural, donde eran piezas utilitarias y rituales, a un mercado de la clase media limeña. Las carreteras y la modernidad traen nuevos materiales, nuevos procesos, otro público y con ello la variación del arte popular.

Ningún arte es eterno e invariable en el tiempo, nace en un contexto histórico, se desarrolla llega a su cenit o apogeo, luego viene la decadencia y la desaparición, pero las formas pueden volver a aparecer y renacen bajo otra configuración o significación.

Eso le pasó a los imagineros huamanguinos, el arte popular de 1940 alcanza su máximo apogeo en 1950 y 1960. En la década de 1970, da señales de crisis y empiezan a morir

algunas formas, pero a fines de 1970 el arte popular se trasforma y revitaliza. Las formas vuelven renovadas, los temas se diversifican y los artistas empiezan a utilizar diversos materiales, una etapa había acabado y se daba un renacimiento.

La década de 1980 fue fructifica, llena de innovaciones y talleres, en medio de la violencia de la guerra interna y el terror. Los artistas encuentran valor a su creación y trasforman el arte popular en un escenario que mostraba todo su dolor, todo el sufrimiento que padecieron.

Desde 1990 e inicios del siglo XXI, la innovación se convierte en una búsqueda constante, dentro de un mercado altamente competitivo, con estándares de calidad internacionales. La influencia de diversas instituciones y las capacitaciones técnico productivas, con el fin de "mejorar" la calidad de la artesanía, cambia la visión del llamado artesano y aparecen denominaciones como neo-artesanía y neo-artesano.

Esta supuesta mejora, cambia los materiales y algunos procesos. Los artistas se capacitan, conocen diversos procedimientos y empiezan a diferenciar su producción en arte y artesanía. La trasformación del arte popular se da dentro de la apertura del Perú a los mercados internacionales y la globalización. El contexto histórico, los nuevos clientes, y el éxodo de los artistas a Lima propician el surgimiento de talleres artesanales en San Juan de Lurigancho y el barrio artesanal en Lurín. La violencia los obligó a dejar sus amadas tierras, lejos quedan sus pueblos y sus ritos, pero no son olvidados, las tradiciones y sus fiestas son recreadas con nuevos colores, de sus manos creadoras surgen infinidad de formas y diseños que se revitalizan, algunas se banalizan y otras se transforman pero se mantienen vivas. El creador es un artista, se siente artista porque plasma sus sentimientos, sus vivencias, sus tradiciones y sueños.

Las tablas de Sarhua dejan de pintarse con tintes naturales y se empieza a pintar con pintura industrial y cambian su configuración. Originalmente, las tablas de Sarhua eran

vigas destinadas al soporte de las casas, cuando una persona construía su casa, el padrino de los esposos mandaba realizar la viga (tabla de Sarhua), que era de grandes dimensiones. Las tablas originales eran de maguey, ahora pueden tener otros soportes.

En la década de 1970 se fraccionan las vigas y surgen así las tablas de Sarhua de pequeños formatos, que inundaron el mercado y se trasformaron en el tiempo.

Volviendo al caso de los retablos ayacuchanos, hacia 1950 aparecen diversos temas en los retablos. Según algunos autores, de esta época datan: La ultima cena, Nacimiento o Natividad del Niño Jesús, Bautizo de Jesucristo, la Bajada del Espíritu Santo. (Prada, Vergara 1984: 125)

Los retablos se convierten en piezas de colección y son sometidos a una gran demanda en el mercado nacional e internacional. La estandarización, la producción por docenas o cientos trae como consecuencia la proliferación de talleres y la innovación por la competencia en el mercado. En *Ayacucho, la comarca del pulsa amaru*, Alfonsina Barrionuevo dice:

> El artista lo toma con perdón de los santos patronos que ya no tienen ganado que proteger y comienzan a depositar allí las tradiciones de su pueblo con fidelidad testimonial. El retablo tiene otro mercado. Ya no es la mesa litúrgica donde comulgan las creencias de dos mundos, sino que sale a las ferias artesanales, que van tomando incremento y por este camino a los bazares que los ofrecen al turismo como una de las primicias artísticas de tierra adentro. (Barrionuevo 1988:143)

En 1988, Barrionuevo utiliza el término artista en vez de artesano, además diferencia el retablo del sanmarkos. El cajón síntesis del mundo andino, mesa y objeto ritual mágico – religioso se deja de producir en Huamanga, pero en las punas de Coracora y en Alcamenca aún sigue presidiendo la marca del ganado. Los santos patronos no abandonaron el sanmarkos, las imágenes de dos mundos permanecen en la mente del ganadero. Los santos patronos aun protegen los animales del pastor alto andino, aunque casi no se confeccionen en Huamanga.

El retablo se convierte en un registro visual, en una crónica etnográfica, los artistas "comienzan a depositar allí las tradiciones de su pueblo con fidelidad testimonial". (Barrionuevo 1988:143) El artista captura el instante, imprime en su mente la imagen y luego la evoca, como testimonio de su tiempo, de su raza y de las costumbres de su pueblo. Los artistas y coleccionistas limeños solicitan retablos costumbristas, ahora el imaginero se enfrenta a un cambio, producir una escena costumbrista modelando las figuras y las acciones. (Urbano, Macera 1992:86) Los moldes siguen en uso, pero debe recrear una festividad o una costumbre con fidelidad y veracidad. Estas estampas costumbristas lo convierten en un observador perspicaz y atento de su entorno. Para crear debe observar y evocar; la imaginación y la inventiva se convierten en parte de su proceso creativo.

Sobre el cambio del retablo ayacuchano en el siglo XXI, Julio Urbano manifiesta reconocer la buena hechura y estética, pero sugiere la correcta representación de la Semana Santa. Primero la procesión de la Virgen Dolores[11] (La Dolorosa), Viernes Santo: procesión del Santo Sepulcro (devotos con ropas oscuras–luto), Domingo de Pascua (Domingo de Resurrección), procesión del Señor de la Resurrección y los devotos con vestimenta adecuada. La idea de don Julio es mantener la veracidad y los elementos fidedignos de la Semana Santa, considera que la variación debe respetar los parámetros de la temática convencional, sin desnaturalizar las formas y los temas en la búsqueda de generar atención. [12] (Julio Urbano, junio de 2011)

Un artista da el siguiente testimonio sobre la representación de la Semana Santa en el siglo XXI.

[11] La procesión de la Virgen de los Dolores, se da el viernes, previo al Domingo de Ramos. En Huamanga recibe el nombre de Viernes de Dolores.

[12] Al respecto Julio Urbano nos comentó que en un Nacimiento (Natividad de Jesús) un imaginero colocó una figura de un hombre defecando, esto no guarda relación con la narración sagrada, lo cual sería una innovación accidental y carente del respaldo de la tradición católica. Para nosotros don Julio entiende que se desnaturaliza por faltar a la verdad en la representación costumbrista o sagrada. (Entrevista a Julio Urbano, julio de 2011) Según nos comentó Alejandrina Ayme (esposa de Nicario Jiménez) cuándo se come en exceso las tunas produce obstrucción, lo cual se representa como una escena en la cosecha de tunas.

> …sabes hermano, discúlpeme una pequeña observación le dije, el trabajo está bien pero hay un error en la vestimenta le dije, usted ha ido alguna vez a la procesión, la Semana Santa comienza con la procesión de Magdalena, la vestimenta es oscura, […] falta vestimenta de color y miraba no más su trabajo. Después pasamos abajo a ver el Domingo de Ramos, multicolor, ahí sí la vestimenta es multicolor, bajamos a…este, el Señor Sepulcro, la vestimenta es oscura, Jesús Nazareno también en la procesión es vestimenta oscura, Domingo de Pascua de Resurrección sí es multicolor", y se dio cuenta y quedó agradecido, dijo "la próxima ya voy a corregirlo".[13] (Arias, Peralta 2013:151)

El maestro recomienda sutilmente a los jóvenes artistas que se mantenga la representación verídica de las escenas de la Semana Santa. Durante la procesión de la Dolorosa y el Señor del Santo Sepulcro, los devotos visten traje oscuro, y no multicolor. Dios ha muerto y todos acongojados asisten con ropas negras, señal de duelo. Los maestros antiguos[14] intentan que la representación sea verídica, conforme a la tradición huamanguina. Algunos colocan trajes multicolores, aun cuando la tradición huamanguina es de trajes oscuros.

Don Julio recomienda a los artistas tener dos líneas de producción: una para sobrevivir (artesanía –souvenir), y otra de trabajos artísticos. (Julio Urbano, julio de 2011). Sobre los trabajos artísticos[15] enfatiza que requieren un mayor proceso de elaboración por ser hechos a mano, sin molde. Las figuras están modeladas y representan costumbres y motivos. Mejor acabado implica mayor precio y la firma del autor. Es importante el reconocimiento y la representación verosímil, "¿De dónde es?" se convierte para don Julio en una pregunta importante. Esta crónica visual, o registro etnográfico, significó el nacimiento del retablo costumbrista, pero solo a condición de que el artista acepte este proceso de hibridación y variación de formas y motivos.

Hibrido y ecléctico aparece el objeto de arte popular tradicional, creado como pieza de colección que reclama su sitio como obra de arte. Hechura de artistas que, tras innovar,

[13] Informante EArA2, retablista.
[14] Los maestros antiguos es una expresión de Julio Urbano, para referirse a los artistas de la primera generación. De ellos solo tenemos certeza que sobrevive don Julio Urbano.
[15] Entrevista a Julio Urbano en Julio de 2011.

mantienen la esencia creando nuevas tradiciones que son seguidas por discípulos, hijos y nietos.

Creemos que el "arte popular[16]"aun responde a los intereses de las clases a quienes es ofrecido. Además, así como los retablos testimoniales y mnemotécnicos, son testimonios de vida, no solo un objeto decorativo. Aún el retablo de función decorativa lleva impregnada la idea y concepto de su creador, que lo diseña y ejecuta con sumo primor y, merced a sus bellas formas y temática, merece el rango de obra de arte.

Sostiene Gombrich que la tradición se hace creativa cuando el artista es un creador. (Gombrich1990: s/n[17]) Esta premisa confiere a la tradición un hálito de vida que procede del artista. La tradición es un conjunto de normas que se deben mantener inalterables en el tiempo o, igualmente, es un organismo de la cultura viva que se crea, se trasforma, en un juego de apropiaciones y reinvenciones, manteniendo su esencia.

La tradición mantiene saberes ancestrales, practicas, técnicas, formas y diseños, pero también puede recrear formas anacrónicas, iconografías de tiempos pasados y temas poco convencionales, tradición y recreación son los dos rostros de una misma moneda.

La tradición es un saber trasmitido de generación en generación, de padres a hijos o de maestros a discípulos, como los cuentos y leyendas de la tradición oral, de las que se encuentran diversas versiones. En Huamanga se conoce la historia del Divino Honderito, denominado también como el Muchuy[18] waraca, es la leyenda de un pequeño Niño Jesús que con su waraka aleja la hambruna. En varios pueblos de las punas ayacuchanas existen relatos similares, en Alcamenca el Niño porta su waraca dorada siendo el ahuyentador del hambre y la escasez, tema que es plasmado en un bello retablo de Mabilón Jiménez.

---

[16] No estamos de acuerdo con el término arte popular, por considerar que solo debería llamarse arte, sin embargo se mantendrá en este trabajo por constituir el tema para un trabajo posterior.

[17] El texto no presenta numeración, pero los párrafos son numerados, párrafo 19.

[18] Muchuy es hambruna, escasez.

Los temas influenciados por el pensamiento mágico –religioso andino y la iconografía proveniente de las cajas de imaginero y la autoconciencia artística, generan temas modernos y contemporáneos creando una nueva tradición familiar en los retablos ayacuchanos, como la de carácter narrativo de los Jiménez.

Si la tradición fuera un baúl cerrado, el conocimiento no sería conocido ni trasmitido, permanecería inalterable. Para que la tradición esté viva, requiere su inserción en la sociedad, la cultura y los valores de la época. Es una herencia creada por hombres que, en su momento, fueron contra la tradición establecida para recrearla.

Gombrich, en el artículo "Tradición y Creatividad", sostiene que el artesano aprende la técnica, no solo copia, puede crear variaciones, tiene creatividad, y algunos artesanos excepcionales llegan al límite de su tradición. El límite o culminación de una tradición es el nacimiento de una nueva que bebe de las fuentes de la anterior, para recrearla. La creación no surge de la nada, es parte de un proceso por el cual tradición y recreación caminan juntas en el devenir del tiempo. (Gombrich1990: s/n[19])

La culminación de una tradición, el más alto nivel que llega el artista popular en una tradición, sería la creación de una nueva propuesta basada en las formas anteriores, pero que conforman un producto u objeto distinto del original, una obra de arte.

Creación y recreación son temas ya saldados en el arte del siglo XXI. Tanto la creación como la recreación parten de un proceso dinámico, ambos crean formas, tradiciones y tienen seguidores. A fines del siglo XX, movimientos como el neo manierismo plantea la apropiación del imaginario barroco y renacentista, y esto es visto como una recreación, e incluso como innovación en las artes visuales.

[19] La idea es del párrafo N° 30, con la cual concluye el artículo.

En el contexto de la postmodernidad, en la época del neo (neo-pop, neo-manierismo, neo-expresionismo, neo-barroco), la originalidad total es una utopía. La creación basada en formas del pasado es válida, y aún formas anacrónicas de siglos pretéritos vuelven a tener aceptación y se recrean con los mismos o diferentes significados.

La apropiación o préstamo formal no es una copia, es una obra original y creativa. La copia de estampas, grabados o pintura sirve como un referente, otorga la apariencia o el modelo formal. Es el artista quien decide la composición, los colores y los personajes.

La iconografía está presente en las imágenes, que sirven al artista para crear nuevos temas. El arte vuelve a sus orígenes. Florentino Jiménez en su ancianidad retorna a las flores y formas de sus sanmarkos, missas, cruces y estampas. El taller Jiménez crea prototipos, que son seguidos por los Jiménez Quispe y sus discípulos.

Alfonso Castrillón en "¿Arte Popular o Artesanía?"[20], teoriza sobre el prototipo, lo define como un producto cultural. "Aunque el prototipo haya sido inventado por un solo hombre, es un producto elaborado, modificado y desarrollado por generaciones de hombres que lo han convertido en un producto anónimo". (Castrillón 2001: 149-150) Afirma que el prototipo tuvo un autor, luego las generaciones lo enriquecieron y se volvió anónimo, pero encierra en sus formas y técnicas la esencia de un grupo humano, de un tiempo.

La técnica, el oficio, los materiales son vitales, no solo para los artesanos, sino también para los artistas; los cambios en las técnicas y los procedimientos acarrean cambios en los estilos.

La tradición mantiene cierto saber hacer, con materiales y técnicas que se aprenden en los talleres y se trasmiten de maestros a discípulos. Anteriormente, las figuras del retablo ayacuchano se trabajaban con pasta de papa y anilinas, actualmente se realizan con una

[20] Publicado originalmente en *Historia y Cultura*10, pp. 15-21. Revista del Museo Nacional de Historia. Lima, marzo de 1977. La versión consultada está en el libro *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?,* compilación de los artículos de Alfonso Castrillón, 2001.

pasta de harina y pintura comercial. Los materiales cambiaron, el arte popular cambió, el público también es otro, pero el artista se mantiene fiel a su tradición, a la iniciada por hombres como Don Joaquín, Jesús Urbano y Florentino Jiménez. Es esta tradición a la que se denomina "tradición familiar". [21]

La tradición familiar es el estilo que marca una impronta en quienes pertenecen a una misma familia de creadores, aunque existen matices y estilos propios, entre los descendientes de un mismo tronco familiar.

La tradición se cree inmutable y en muchos casos antiquísima, pero muchas tradiciones en el arte popular devienen de inicios del siglo XX. Así, el retablo ayacuchano nace entre lo sagrado y lo costumbrista. Afirmamos que el retablo ayacuchano, desde su origen, no es un sanmarkos, aunque en algunos mantenga una relación formal e iconográfica.

El retablo se alimenta de las vivencias del artista y está dirigido a un público, sea este nacional o extranjero, que busca una pieza con valores estéticos. No es apreciado por su funcionalidad sino por sus valores formales y su simbolismo, lo que lo ha diferenciado del sanmarkos, que sí tiene una función ritual precisa.

El retablo de los Jiménez plantea una vuelta a los contenidos mágico religiosos pero su función es ahora decorativa. Los retablos, como el titulado *Cuento de animales,* presentan formalmente elementos de los sanmarkos pero en cuanto es una apropiación, no una copia, sino una recreación.

Florentino Jiménez siempre utilizó la narración en sus retablos, cambió su temática y la coyuntura social, pero él como artista no cambió, suyos son los colores, la simbología de

[21] En el *Museo de la Cultura Peruana* se dieron exposiciones de arte tradicional, donde se utilizó este concepto durante los años 2007-2008. En el 2008 la curadora Estela Miranda, empleó el término "tradición familiar" para referirse a la obra de Abilio Gonzáles, en la exposición "Abilio Gonzáles y sus herederos imagineros en el valle del Mantaro". Recuperado el 25 de Agosto 2012 en: http://guiacul.wordpress.com/2008/09/21/muestra-de-tradiciones-familiares-en-el-arte-popular-en-el-museo-nacional-de-la-cultura-peruana/.

sus retablos narrativos de puertas encajonadas que recrean mitos, Vírgenes e historias sagradas. Él fue la piedra angular de una tradición que sigue viva en sus hijos y discípulos.

Marco metodológico

Nuestro estudio comenzó con la investigación bibliográfica (revisión del estado de la cuestión) se consultó fuentes directas e indirectas, luego se dio la visita a museos y colecciones privadas, después entrevistas a miembros de la familias López, Urbano y Jiménez.

El estudio de los retablos de la familia Jiménez plantea un acercamiento multidisciplinario, nos basamos en el método histórico crítico formalista, en los estudios pre- iconográfico e iconográfico de Panofsky, y en el estudio de los motivos del cuento folclórico de Propp.

Vladimir Propp, en *Morfología del Cuento*[22] (1981), realiza un estudio de los motivos del cuento maravilloso, lo valioso del estudio para nuestra investigación es la segmentación de la estructura narrativa del cuento en motivos. Propp analiza las relaciones que establecen los personajes, el autor estudia las acciones y sus consecuencias en la trama del cuento folclórico. Esto también se aplica en el estudio de los retablos de la familia Jiménez analizados en el V capitulo.

[22] La primera versión fue publicada en 1928, la traducción de Lourdes Ortiz del texto de Propp se basa en la edición francesa de 1970, que a su vez se basa en la 2da. edición rusa de 1968. La versión consultada es la 5ta edición de 1981.

Charles Bouleau en *Tramas: la geometría secreta de los pintores* (1997) nos marca un derrotero en el análisis de la trama estructural que sirve para la componer las escenas y los motivos de las obras analizadas.

Francisco Stastny (1981, 1998) plantea las dificultades metodológicas en la aplicación del método iconológico e iconográfico en el caso del barroco americano y el arte popular, debido a la esteriotipación de los personajes, los mecanismos de aculturación y resignificación simbólica. Por esto el análisis del contenido natural (pre iconográfico) nos parece fundamental en el arte popular tradicional peruano.

Peter Burke en "Iconografía e iconología" manifiesta que el análisis iconográfico o estudio del contenido convencional, indica conocer el tema iconográfico para reconocerlo. Debo ser parte de la convención para decodificarla, de lo contario solo llegaríamos al nivel superficial de la obra y no al mensaje o significado intrínseco. El nivel iconológico plantea una reconstrucción de las mentalidades, la cultura y las formas de representar, pero resulta complicado su aplicación en el arte popular, solo realizamos una aproximación, por la falta de fuentes, para analizar la cultura y la época. Por ello recurrimos a las fuentes de los campos de las ciencias históricas sociales, la teología y las notas de prensa.

Martha Barriga en "De los métodos y las áreas de investigación en Historia del Arte Peruano: Propuesta" (1992: 49-53) menciona la importancia del uso de las fuentes, la visita al archivo y las entrevistas o testimonios personales del artista para la reconstrucción de las condiciones de creación de las obras de arte y su formulación plástica. Para Barriga debe haber un balance entre el estudio de la forma artística y la obra como documento histórico de una época. Está idea nos parece valida, la forma y la

materialidad son importantísimas así como la intención del artista al momento de realización de la obra de arte.

En nuestra investigación hemos seguido los puntos sugeridos por la autora para la Historia del Arte. (Barriga 1992:54) Se definió el tema a investigar, se revisó el estado de la cuestión , se confronto las diversas fuentes para la reconstrucción del sustrato socio-cultural, luego se visitó museos y colecciones privadas en Lima y provincias del sur andino, con el objetivo de analizar las formas plásticas y tener una apreciación directa de los diversos "retablos" y objetos de comparación. La visualización de las obras en su tridimensionalidad y materialidad nos permiten un análisis más consistente, ya que la obra cuenta su propia historia a través de su configuración, color y distribución de los espacios.

Marco conceptual

En este estudio, el término arte popular se refiere a las manifestaciones que mantienen una tradición y generan objetos artísticos. Estas obras, o piezas, las consideramos obras de arte en virtud de sus méritos estéticos y formales, portadores de significados sincréticos y tradicionales.

En este trabajo diferenciamos al sanmarkos huamanguino o ayacuchano, del retablo ayacuchano, por ser dos objetos distintos y solo formalmente parecidos, teniendo diferencias en el plano simbólico y en sus funciones.

Para nosotros el retablo no es una caja de imaginero, ni un sanmarkos, es un objeto decorativo con valores estéticos, dirigido a la clase media limeña y urbana de las provincias, con escenas costumbristas, mágico religiosas, y sociales; por lo tanto, el termino sanmarkos se aplicará solo cuando la obra presente una configuración formal de caja de imaginero, o cuando tenga un uso ritual. Y el término retablo solamente se aplicará

a los objetos de función decorativa, independientemente del estrato socio-económico u origen del artista o del cliente.

No utilizaremos en esta investigación los términos: arte folklórico, arte campesino o arte indígena, por considerar que hacen referencia a una etnia, y plantean una visión antropológica del fenómeno artístico. Además, el retablo es un objeto laico aunque contenga escenas míticas o religiosas, porque su función es estética, testimonial, y su creador no necesariamente es de origen campesino.

El ámbito al que se aplicará la indagación son los artistas populares residentes en Lima y Huamanga entre ellos las familias: López, Urbano y Jiménez.

La metodología de la investigación es cualitativa con un enfoque narrativo. Las metodologías que se aplicarán son el de análisis formal, el estudio de los motivos de Propp y el enfoque histórico artístico y crítico formalista.

El corpus principal pertenece a los retablos de la colección Florentino Jiménez y a las obras: Virgen de la Abundancia (Retablo Mariano) y Virgen de la Asunción del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero y retablos y cruces de la colección privada de Nicario Jiménez. También se ha considerado un corpus secundario como los retablos y sanmarkos de la colección del Museo de la Cultura Peruana, así como los retablos y sanmarkos de la colección de Museo de Arte de San Marcos-colección de Arte popular y cajas de imaginero y retablos de la Colección de Mari Solari.

Esta investigación comprende. En el capítulo I titulado Los "retablos": altares portátiles, cajas de imaginero (missas) y el retablo ayacuchano, iniciamos el estudio con los antecedentes históricos: La evangelización del siglo XVI- XVIII que dio origen a cultos sincréticos; luego un estudio sobre los altares portátiles marianos modelos formales de las cajas de imaginero, también estudiaremos el nacimiento del arte popular en la época

republicana. Se ofrece una clasificación de los "retablos" para esclarecer y delimitar el concepto. Con este fin se analiza, las cajas de imaginero de Chucuito y los sanmarkos.

En el capítulo II titulado "El retablo: épocas, temas y estilos", se pretende mostrar su estructura tradicional y su variación. Asociamos el retablo a los estilos de los principales artistas populares, reconociendo la influencia de los talleres familiares y la firma de autor que es el origen de la variación estilística y formal por parte de los artistas. Se estudia la influencia del Premio de Cultura de 1975, entre los artistas populares que se asumen como creadores. Se analizará el surgimiento del retablo, y los imagineros de Huamanga en las décadas de 1940-1950, así como la construcción de los modelos formales de don Joaquín y los hermanos Jesús y Julio Urbano.

En el capítulo III "Tradición y recreación en los retablos narrativos de la Familia Jiménez"; se estudia los retablos de don Florentino Jiménez Toma y sus hijos, poniendo énfasis en la obra de Claudio, Edilberto y Mabilón; se analizará la variación temática, estilística y estética.

La producción de los Jiménez se da en la década del 70 hasta la actualidad, sus retablos presentan variaciones, evolución, innovaciones, recreaciones y apropiaciones que dan un campo de estudio que refleja el cambio del retablo de objeto etnográfico a documental y artístico.

En el capítulo IV "Diseño, temas y motivos en los retablos de los Jiménez (1980-2000)", se pretende mostrar la estructura tradicional y su variación en los retablos de la familia Jiménez, de la década de 1980-2000. Los prestamos formales de las cajas de imaginero y las reinterpretaciones de las leyendas, sucesos e historias sagradas por don Florentino y sus hijos.

En el capítulo V "Análisis de los retablos narrativos" se estudia formal y estilísticamente los retablos: *Virgen de la Abundancia* de Mabilón Jiménez, *Cuento del zorro y el cóndor* de Florentino Jiménez y *Virgen de la Asunción* de Claudio Jiménez. Se estudia los modelos formales y se analizará las historias y cuentos en la cual se basan algunas de las obras.

En cada oportunidad, las afirmaciones se acompañan de fotografías y dibujos que permitan corroborarlas. En el anexo se incluye ejemplares de diversas colecciones con la misma intención.

Quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Martha Barriga por constituirse en mi asesora de tesis, sus sugerencias y acertadas correcciones a los borradores de esta investigación han sido de gran valor.

Capítulo I: Los "retablos": altares portátiles, cajas de imaginero (missas) y el retablo ayacuchano.

1.1 Reflexiones sobre arte popular

Al analizar la obra de Sabogal Wiesse, eminente ingeniero agrónomo y sociólogo, encontramos que regresa al Perú durante el gobierno militar de Velasco Alvarado y trabaja para el SINAMOS (Sistema Nacional de apoyo a la movilización social) y luego para la Dirección General de Promoción y la Dirección General de Artesanía. En 1974 publica el libro *Artes populares y Artesanías en el Perú*.[23]

En 1982, sale la tercera edición de *Artes populares y Artesanía en el Perú*, en la cual expone algunas ideas.

En el capítulo "Algunas definiciones Útiles", Sabogal Wiesse menciona lo siguiente:

> Artesanía: la artesanía es una actividad manual de producción nativa, individual y familiar de bienes a través de los cuales se expresan los sentimientos, tradiciones, creencias y costumbres de un pueblo; esta característica hace de la artesanía portadora y perennizadora de la trayectoria histórica del arte popular. (Sabogal 1982:55)

Aquí se define la artesanía como manual y nativa, es decir, opuesta a la industrialización y a las grandes capitales, que expresa sentimientos y costumbres del pueblo y es mantenedora de creencias y saberes. Para la época que fue redactado este concepto, muy pocos artesanos vivían en las capitales sino en comunidades alejadas.

Para algunos autores, los artesanos en la década de 1970 eran de tres tipos: campesino artesano, artesano de villa y artesanos en las capitales. (Sabogal Wiesse 1982:15). Los

[23] En el prefacio del libro menciona el autor que el estudio comenzó el 22 de Abril de 1974.

artesanos en las capitales son los que trabajan para el turismo y hacen el llamado arte de aeropuertos, que es la trivialización del arte popular para la demanda turística.

También Sabogal Wiesse señala las características del trabajo artesanal[24]:

1. Trabajo personal o familiar
2. Predominio manual en la obra realizada
3. Ausencia de salario
4. Creación artística en la línea de tradicionalidad
5. Ausencia de producción en serie
6. Propiedad de los instrumentos de producción
7. Conocimientos trasmisibles por tradición oral o práctica
8. Activo fijo reducido (Sabogal Wiesse 1982:56)

Nos encontramos con ideas similares en la obra de Mirko Lauer, *Crítica de la Artesanía.* (1986) Lauer coincide con Sabogal en el hecho de que lo artesanal implica formas previas al capitalismo, donde no existe producción en serie y personal asalariado, es decir obreros, ya que es un trabajo familiar o individual. En el artículo "Artesanos, artesanía e industria", menciona el cambio de la artesanía a una producción industrial producto de la demanda turística, "Así, el antiguo gremio de los artesanos se divide cada vez más claramente en los obreros de la artesanía, los empresarios de la artesanía y los artistas del universo cultural andino."[25].

Los artistas del universo cultural andino serían entonces los artistas populares que mantuvieron su tradición y no cedieron totalmente a las presiones del mercado, socialmente mejor posicionados, ganadores de concursos nacionales y extranjeros, reconocidos como creadores y artistas, lo que valoriza mejor su obra en el mercado.

---

[24] Menciona el autor que estos conceptos son tomados de Orams –Sinamos (Oficina Central de un organismo público), fechado en Lima -1972. Eso quiere decir que son los elementos que seguía la política cultural del gobierno militar respecto de las artesanías.

[25] Tomado del artículo virtual "Artesanos, Artesanía e industria", p.13, 16 de Agosto de 2014, 22:10, http://idl-bnc.idrc.ca/dspace/bitstream/10625/23537/1/109404.pdf, la publicación periódica no consigna la fecha, suponemos que es de la década de 1970. En el pie de página se consigna que Lauer colaboró con el Proyecto STPI en Bogotá. El proyecto STPI se desarrolló en América Latina entre 1973-1976, primera etapa y en un segundo momento entre 1976-1979. Para más información sobre el proyecto consultar: https://idl-bnc.idrc.ca/dspace/bitstream/10625/21835/1/109634.pdf. 10 de marzo de 2015.

Francisco Stastny (1981) en *Las artes populares del Perú*, analiza la extensión del arte popular en:

- Objetos creados en el siglo XIX para las clases medias provincianas: cajas de imaginero de inicios del siglo XIX, tallas en piedra de Huamanga.
- Objetos para el campesino rural: cajón sanmarkos, illas, cruces.
- Objetos de origen selvático: chombo, quenes.
- Objetos artesanales creados para el turismo. (Stastny 1981:15)

El término arte popular es amplio, Stastny lo restringe a las prácticas ancestrales, ligadas a lo indígena, o al campesinado, haciéndolo extensivo al arte de las capas medias del siglo XIX.

Stastny, al referirse al creador, prefiere el término artista folk, haciendo una asociación interesante artista – folclore. El artista folk pertenece a la cultura de la periferia, de los estratos mestizos o campesinos y opuestos al arte hegemónico.

El arte folk, al igual que el arte etnográfico, es tradicional, anónimo y popular (Stastny 1981:18), fuera del sistema capitalista, y no entendido como una mercancía. Stastny discrepa con la pertinencia del término arte popular, usando el de arte folklórico, mientras que el término arte etnográfico se asume como arte indígena.

Son diferentes el arte folklórico y el arte popular tradicionalista, llamado ahora arte popular tradicional. El arte popular tradicional mantiene formas, técnicas y saberes tradicionales pero está dirigido a un público diferente del original. El artista popular tradicional mantiene las formas, las reformula, pero cambia los conceptos y los significados, recreando formas y elementos simbólicos sincréticos y mestizos. (Stastny 1981:18)

Los artistas populares son los creadores de tradiciones familiares que siguen una misma línea formal estilística, e iconográfica, ellos han trasformado el arte popular creando

nuevos formatos e introduciendo nuevas escenas, y en algunos casos han actualizado antiguas formas y creado prototipos.

En Ayacucho, la Escuela Superior de Formación Artística[26] Felipe Guamán Poma de Ayala ha formado a los hijos de los artistas populares que fueron los creadores de las tradiciones familiares. Ellos han recibido clases de artes plásticas, aprendieron las técnicas y procedimientos del arte académico y lo vincularon con su propio mundo andino. A estos artistas populares Sabogal Wiesse los denomina artesanos artísticos con una producción de artesanía artística, que se distingue por su alusión al arte académico. Nosotros los llamamos artistas.

Al realizar sus creaciones mantienen los cánones del arte occidental, formalmente sus obras presentan nociones de profundidad espacial, intento de perspectiva lineal, luz y sombra, modelado y movimiento en las figuras; además, conservan las formas y temas de las tradiciones familiares. Ellos son agentes de trasformación y cambio, de renovación estilística, técnica y, además, asumen su producción como un objeto artístico, y presentan evidencia de una marcada autoconciencia artística.

Varios de estos artistas son hijos o nietos de los artistas populares tradicionales, mantienen su tradición familiar, ya que entienden que es su legado, pero buscan distinguir su producción y tener un estilo personal dentro de las formas de la tradición. Además, firman sus trabajos, tienen acercamientos al arte oficial y se distinguen por sus acabados finos y preciosistas.

A partir del Renacimiento empieza la oposición entre arte y artesanía, entre artista y artesano; el arte ligado al mecenazgo de la burguesía florentina reafirmó el poder de una

[26] ESFA: Escuela Superior de Formación Artística, es la denominación para las Escuelas de Bellas Artes regionales. Las más destacadas son las escuelas de Ayacucho, Cuzco y San Pedro de Cajas (Tarma).

élite; con la creación de las escuelas de Bellas Artes se hizo más evidente la distancia entre artes mayores y menores. (Mujica 2008:19) Las llamadas artes menores, a la sombra de las Bellas Artes, empiezan progresivamente su reivindicación a fines del siglo XIX. En el Perú será con el Indigenismo pictórico que comenzará lentamente a ser considerado como arte nacional.

La búsqueda de un arte nacional peruano coincide con una búsqueda de la identidad americana, por un arte americano, a casi cien años de la independencia.

Los indigenistas ven en el arte popular los remanentes del arte antiguo peruano, anterior a la conquista, y a las formas españolas o europeas. Creemos nosotros que la necesidad de la autoafirmación de una estética propia americana es el motivo principal para la inserción del arte popular como arte nacional. A partir del Indigenismo se dio la variación del arte popular, el paso de arte campesino o rural a arte folklórico y luego a arte nacional. Al respecto Tatsuhiko Fujii, en el ensayo "Del arte folklórico al arte nacional: El caso de retablo ayacuchano"[27] menciona:

> Cuando don Joaquín López Antay recibió el premio nacional de la cultura, el retablo de Huamanga se convirtió de un simple arte popular regional al arte nacional. Pero, ¿por qué el retablo, habiendo tantas otras artes populares? Una razón sería que el retablo de Huamanga ha sido considerado como el ejemplo típico del arte mestizo. (Tatsuhiko 1998: 164)

El retablo ayacuchano después del Premio de Cultura se convierte en arte nacional, en un producto de bandera y comienza su masificación y trivialización pero, si es verdad que las formas se repiten también surgen temas y formas nuevos. Tatsuhiko explica que el carácter mestizo del retablo fue un motivo para el otorgamiento del premio, luego menciona que los retablos de Jesús Urbano y Florentino Jiménez comparten un rasgo en

[27] L. Millones, H. Tomoeda & T.Fujii (eds.) (1998). *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*. Senri Ethnological Reports 9. pp.161-173, 27 de Enero de 2015, 20:40 h, http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1218/1/SER09_009.pdf. El ensayo es parte del mencionado texto.

común, este sería su carácter narrativo que resume su mundo mágico – religioso mestizo. (Tatsuhiko 1998:165)

Las trasformaciones del arte popular se iniciaron a mediados del siglo XX, las innovaciones surgieron de individuos creativos que se debatieron entre la tradición y la recreación de formas, estilos y temas; artistas como don Joaquín López, Hilario Mendivil, y Florentino Jiménez fueron los creadores de las tradiciones familiares.

El rango de artista, asumido por varios imagineros y escultores fue una conquista ardua y polémica, aunque inconclusa en pleno siglo XXI, pues se sigue reflexionando sobre esto:

Gabriela Germaná en el catálogo *Grandes Maestros del Arte Peruano*, exposición que se presentó en la galería Miro Quesada de Miraflores, reflexiona sobre los conceptos artísticos de: arte / artesanía artística /artesanía. Estos conceptos definen toda una ideología, si es arte se da una reivindicación; si se define como artesanía artística muestra que el arte popular busca validarse utilizando el arte oficial. Y si es artesanía, los objetos artesanales serían formas plásticas del ámbito rural, siendo utilitarias y ligadas a lo ritual.

La noción de artesanía expresa, para un sector conservador, la idea de un maestro que repite formas y temas, sin introducir variaciones, y al cual se le niega la creación de formas nuevas. Pero esto no es del todo cierto, el artesano no solo mantiene formas sino también introduce ligeras variaciones, en algunos casos el cambio es radical y se crea un prototipo. El análisis de Germaná es lúcido y basado en el método semántico. Los pares antagónicos u oposición binaria, nos muestran dos polos radicales, en donde la definición de términos acarrea una complejidad estructural, social y cultural en el imaginario colectivo. Germaná, incide en el tópico artista/artesano, artista urbano/artista popular y, a través de la curaduría de la muestra, reflexiona sobre las dicotomías surgidas en la polémica del Premio de Cultura en la categoría de arte de 1975.

Para autores como Sabogal Wiesse en la década de 1980 los artesanos artísticos o artistas artesanos y los artistas folklóricos, son artistas reconocidos y aclamados por los medios, las galerías y el sistema artístico, pero aun no aceptados por el arte oficial.

> Entre los artesanos artísticos y folkloristas existen algunos que han devenido en verdaderos artistas, la opinión pública los ha consagrado después de ardua lucha, los intermediarios o dueños de los medios de difusión les han abierto campo y ya lo son. Viven de su arte y tienen el reconocimiento general[28]. (Sabogal Wiesse 1982:20-21)

Sabogal Wiesse es el primero en notar que la producción había cambiado, que el artista popular era creador y recreador de tradiciones y formas, que era reconocido por el público y alcanzado el lugar de artista, es el medio, la sociedad, la que valida al creador popular dándole la categoría de artista. Sabogal Wiesse menciona en el punto siete del artículo "Artesanías: Hechos y Falacias": "El artesano artista vernacular es ante todo un artista, un verdadero creador" (Rengifo 1989:139). Sabogal Wiesse le confiere al artesano el rango de artista y creador, y ve en él a un verdadero creador, no solo mantenedor de la tradición.

El Premio de Cultura de 1975 otorgado a Don Joaquín López por su contribución a la plástica nacional, reivindicó la labor del creador "popular", ahora llamado artista popular tradicional, que empezó a llamarse simplemente artista.

La pareja artista tradicional /artista moderno se opone en que uno mantiene la tradición mientras que otro innova, pero esto no es exacto. En *Arte e iconografía del Perú,* Ramón Mujica señala que: "La originalidad total es, siempre, una evocación de los orígenes y la relación entre lo nuevo y lo viejo –entre el modelo tradicional y la creatividad individual–

[28]*Artes Populares y Artesanía en el Perú*, 3°edición corregida, 1982-Lima, Dirección General de Promoción y Dirección General de Artesanía. La primera edición fue en 1974. Antes del Premio de Cultura de 1975.

toma diversas formas de expresión tanto en los artesanos como en los artistas."[29] (Mujica 2005: s/n)

Para que exista creación se necesita un precedente, ningún artista o artesano crea de la nada, sino en base a una tradición, siendo la tradición un referente y la creatividad individual un elemento del sujeto creador. El artista y el artesano autoafirman su imagen creando un estilo, este estilo introduce innovaciones y formas estilísticas que vienen a recrear un modelo antiguo (tradición primigenia), en un modelo nuevo (tradición nueva)

La dicotomía artista tradicional –artista moderno plantea una construcción anacrónica del arte tradicional y otorga al arte moderno el rasgo de vanguardista, pero esta oposición no es cierta, como tampoco la construcción artista urbano –artista tradicional, ya que muchos de los llamados artistas populares nacieron en las capitales de las provincias, y solo algunos en el campo o fuera de la ciudad. El siglo XXI, las condiciones del arte popular han cambiado, los tópicos del siglo XX se ven como desfasados y anacrónicos.

En la exposición *Manos Artesanas 20 miradas para un nuevo imaginario ciudadano* realizada en Mayo del 2006 en el Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, realizada bajo la curaduría del antropólogo Cesar Ramos Aldana, se plantea la idea de artista urbano –artista tradicional. Ramos congrega a veinte artistas urbanos y veinte artistas artesanos a trabajar en pares, un artista urbano junto a un artista artesano, para crear una obra. Fueron diez piezas, entre las que destacó "Kausachcanchicrajmi"

> "Kausachcanchicrajmi" (todavía estamos vivos) /Teodoro Ramírez – Jorge Miyagui. Un artista artesano dedicado a los retablos explora los límites de su

[29] Ramón Mujica realiza una reseña en *Hueso Humero* n°46 (junio 2005) a las obras publicadas por IDESI: Introducción *a la Iconografía Andina I, Muestrario de iconografía andino peruana referida a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno*. Lima, 2004; y al texto *Historia y tradición local de Ayacucho, Cusco y Puno*, Lima, 2004. 10 de Junio de 2011, 20:00 h, http://huesohumero.perucultural.org.pe/textos/46/4624.doc.

> formato de la mano de un artista urbano plasmando las historias que siempre fueron ignoradas. "Kausachcanchicrajmi" se nos presenta como un altar reflexivo donde uno no puede escapar a ver la entraña de nuestra destrucción. [30]

El retablista Teodoro Fernández trabaja con Jorge Miyagui[31]y reflexionan sobre la violencia en los Andes. La exposición curada por Ramos, y auto-gestionada por la CIAP[32] (Central Interegional de Artesanos del Perú) que reúne a diversas asociaciones de artesanos, creó una plataforma donde la distinción entre artista y artesano se disolvía. La exposición en el museo de Arte de San Marcos es un caso único de trabajo mancomunado entre dos tradiciones, la académica y la popular o vernacular.

Estos conceptos en torno a los cuales se reflexiona están en los ensayos y artículos nacionales y extranjeros, que muestran la dificultad en la designación de los creadores y de su arte; así como el estudio de su variación y recreación.

La variación de las formas es un elemento que preocupa a los estudiosos del arte popular, y aparece en la relación forma –función. Las formas son contenedoras de elementos rituales, connotan significados en una cosmovisión. Al variar de soporte, o ser recreadas y desarraigadas de su tradición original, las formas se vuelven decorativas y dejan su función original. Sobre esto Francisco Stastny en *Las Artes populares del Perú* dice:

> No todo es negativo…Las formas más vigorosas o mejor adaptadas al cambio se renovarán y desarrollarán variantes estilísticas en las cuales los artesanos, que ya no son propiamente folk ni populares, pueden hallar nuevos medios de expresión para exteriorizar su propio mundo hibrido y mestizo.(Stastny 1981:18)

En la variación de las formas, su evolución y su muerte, solo algunas permanecerán y se recrearán en diversos estilos y serán la expresión del artesano que reconfigura su mundo

[30] Obra de arte, con similitud a retablo y altar portátil, narra las memorias de las víctimas de la violencia política, fue realizado especialmente para la muestra *Manos Artesanas*, 28 de Enero de 2015, 20: 30 h, http://asociacion.ciap.org/article.php?lang=es&id_rubrique=62&id_article=127.

[31] Jorge Miyagui es un artista peruano reconocido por sus trabajos sobre la violencia política en la época de 1990, y seguidor de una estética pop peruana.

[32] CIAP, es una asociación de artesanos con procesos de modernización. Las familias López, Urbano y Jiménez, no pertenecen a esta asociación.

como un sujeto desarraigado y un creador, dentro de un universo personal híbrido y mestizo. Lo híbrido se presenta como categoría nueva que nos muestra la confluencia de diversas tradiciones e imaginarios, en personas situadas entre un mundo rural y un mundo citadino.

Mirko Lauer, en el artículo "Artesanos, Artesanía e Industria" [33], dice: "Por lo tanto es preciso reconocer que no todas las nuevas formas que han aparecido en el mercado estos últimos años son degeneraciones de las formas tradicionales: la creatividad popular se ha mantenido, y en muchos aspectos renovado…". Lauer coincide con Stastny en que el cambio de las formas también trae una renovación, en algunos casos positiva. Los artistas recrean las formas antiguas de manera exitosa, sin ser estas formas nuevas degeneraciones de las antiguas. Lo nuevo se plantea como renovación y creatividad.

Louise Millikan menciona lo siguiente:

> El artista popular comparte muchos aspectos con el artista contemporáneo del siglo XX. En ambos grupos de artistas se han desarrollado elementos personales de estilo y desinhibida inventiva dando creaciones de gran poder expresivo. El artista popular combina la habilidad técnica con la intuición artística[34]

Millikan reconoce en el artista popular nociones de inventiva, creatividad y autoconciencia artística, porque manifiesta un estilo personal, así como transgresiones a la tradición, llenas de inventiva y expresividad, lo compara al artista del siglo XX, encontrando aspectos en común, el artista popular tiene intuición artística, es decir es creativo.

---

[33]Artículo sin fecha, publicación periódica p. 13, 16 de agosto de 2014, 22:10 h, http://idl-bnc.idrc.ca/dspace/bitstream/10625/23537/1/109404.pdf

[34] Palabras de Louise Millikan el 6 de Enero de 1987 en el catálogo "Arte Popular Contemporáneo la Colección del Embajador Antonio Lulli- Avalos", exposición que se llevó en el Museo de O.E.A.

Creemos nosotros que un artista popular cuando se expresa a través de su obra como un creador, es un artista. En el artículo periodístico "Julio Gálvez Ramos. Bendecido por la piedra", Jesús Raymundo Taipe entrevista a Julio Gálvez, reconocido artista de la piedra de Huamanga, Gálvez dice: "En cualquier piedra puedo ver las figuras y las dibujo mentalmente antes de trabajarla. Me dice por dónde debo ir o en qué parte hay una figura. Algunos me dirán que estoy loco, pero siempre le hablo con cariño a la piedra, y ella me responde". (Raymundo 2009:4) Las palabras de Gálvez revelan que es la piedra el material donde está contenida la forma, siendo el escultor o tallador el encargado de que se manifieste, en estas palabras vemos que el escultor "popular" no se diferencia de un artista ya que imagina las formas que el material le sugiere.

El artesano, ahora artista, sigue un proceso creativo, cuida su tradición e introduce variantes, crea formas nuevas, recrea formas antiguas y guarda los secretos de su obra, tiene rasgos singulares y es identificable, se ha construido un nombre propio y genera la admiración de sus coetáneos.

El neo artesano o artista proclama su autonomía, es reconocido, una marca registrada, una patente; talleres como los de Urbano, Jiménez, y Mendivil tienen prestigio, son de calidad de exportación.

La relación arte y originalidad se empezó a imponer poco a poco. En la actualidad los retablistas hablan de tres tipos de producción: retablo en serie o artesanía (souvenir), retablo semi-artístico y retablo artístico o creación original[35].

[35] Entrevista al artista Edner Ataucusi en Huamanga, Agosto de 2010. Igual versión nos comentó Julio Urbano en Lima, Julio de 2011. Los Jiménez también manifiestan ideas similares.

1.2 Antecedentes Históricos:

1.2.1 Los orígenes del arte popular: La Evangelización y el arte

El culto católico llegó con la conquista, la nueva religión se debía enseñar a los nuevos súbditos que adoraban antiguos dioses telúricos y celestes; para difundir su misión evangelizadora los catequizadores de indios se valieron de los catecismos y de pequeños altares portátiles que acercaban la palabra de Dios a los recién conversos.

En *Iconografía y mitos indígenas en el arte,* se menciona que se asoció a Dios Padre con el sol. Mientras que en Europa la asociación era Cristo –sol de justicia, en tierras americanas "La identificación andina fue: Dios –igual al Sol. Como dice Ramos: Dios fecundador de María –como el sol fecundador de la tierra". (Gisbert 1980:30)

El sol como dador de vida, fuerza vital que produce y vivifica se identifica con Dios, y la Virgen María con la Tierra. La Virgen se trasforma en la retórica teológica de Ramos Gavilán en la santa tierra fecunda, esto recuerda el hortus conclusus medieval, María como jardín cerrado y fuente escondida. De hortus conclusus a Santa Tierra[36] es posible, y sirvió para buscar sustituir el culto a la Pachamama.

Los dioses andinos fueron desplazados por el Dios cristiano, la superposición de las deidades se dio a nivel simbólico, las órdenes religiosas intentaron sustituir los cultos idolátricos por versiones cristianizadas dándose paso a cultos sincréticos o versiones poco ortodoxas como Tunupa - Santo Tomas o San Bartolomé (Gisbert 1980:35), y se asoció a "María con la madre tierra".(Gisbert 1980:28)

[36] Marzal menciona un testimonio "Cierto campesino puneño me dijo: "la tierra es una virgen santa, que le dijo a Dios: Yo voy a alimentar a tus hijos. En el texto *Funciones religiosas del Mito en el mundo andino cuzqueño* pp. 16. Creemos que si María se asocia a la Pachamama, Cristo seria la semilla plantada en el santo huerto que es María.

En su misión evangelizadora los teólogos y doctrineros intentaron cristianizar la teogonía andina. Viracocha es calificado de dios creador; Illapa, según la *Nueva Crónica*[37] *y Buen Gobierno* de Guamán Poma, sería una trinidad:

> Tenían los yndios antigos conocimiento de que abía un solo Dios, tres personas. Desto decía ací: que el padre justiciero, yayan runa muchochic a; el hijo caritatibo, churin runa cuyapayac b; el menor hijo que daua y aumentaua salud y daua de comer y enbiaua agua del cielo para darnos de comer y sustento, sulca churin causay coc micoy coc runap allinninpac c. Al primero le llamaua[38]yayan yllapa [su padre, el rayo]; el segundo, chaupi churin yllapa [su hijo del medio, el rayo]; el quarto le llamaua sullca churin yllapa [su hijo menor, el rayo]. Questos dichos tres personas eran y creyýan que en el cielo era tan gran magestad y señor del cielo y de la tierra y ací le llamauan yllapa[39]. (Guamán Poma 2001: 55-56)

En las palabras de Guamán Poma se evidencia la prédica católica, el cronista intenta mostrar que el culto a Yllapa es semejante al culto cristiano, siendo los indígenas conocedores del concepto de trinidad, esta idea está en revisión, algunos autores consideran que existieron huacas trinas.[40] (Thérèse Bouysse 1997: 138)

Natalia Ortiz en "El conquistador infiel. Las formas de Santiago apóstol en los Andes centrales durante la colonia" sostiene:

> Guamán Poma afirma la existencia de tres divinidades, pero se olvida de una cuarta. O, mejor dicho, menciona la cuarta, pero se olvida de la tercera. Autores como Abdón Yaranga Valderrama (1979) afirman que Illapa era una divinidad trina, sin embargo, parece ser que se trataba de una cuatripartición queda la duda, si Yllapa era trino o cuatro dioses asociados, ya que Guamán Poma dice al cuarto, pero primero indica que son tres personas (Ortiz 2009:276)

---

[37] El manuscrito original de Guaman Poma se titula *Nueva corónica y buen gobierno*, aunque en la actualidad se conoce por Nueva crónica y buen gobierno. En el manuscrito original el apellido Guaman, no presenta acento.

[38] a: su progenitor, el que hace sufrir al hombre | b: su hijo, el que tiene compasión de los hombres | c: su hijo menor, el que da la vida y comida para el bien de la humanidad. 29 de Enero del 2015, 16:30 h, http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/55/es/text/.

[39] GKS 2232 4º: Guaman Poma, *Primer Nueva corónica y buen gobierno* (1615), en la biblioteca virtual Det Kongelige Bibliotek, número de registro de la digitalización: GKS 2232 4º, pp.55-56, 15 de agosto 2014, 19:20 h, http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/56/es/text/?open=id3085084.

[40] Artículo en Bouysse Cassagne, T. (Ed.) 1997. *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*. Éditions de l'IHEAL. p. 157-212. 22 de agosto de 2014, 20:30 h, http://books.openedition.org/iheal/812.

La autora explica que existieron wak´a trinas asociadas a la minería, serian tres piedras consideradas sagradas, esto se sustituyó por cultos cristianos a la Virgen de Copacabana o a la Cruz de Carabuco.

La idea de una deidad trina era semejante a la idea de la trinidad católica, pero algunos autores sostienen que esta idea es virreinal, producto de la evangelización en los Andes. (Ortiz 2009:276)

El agustino Calancha identifica a Tunupa con Santo Tomas y Guamán Poma de Ayala con San Bartolomé. Se buscaba las pruebas de una evangelización temprana de las Indias. El mito de Tunupa, del cual hay varias versiones, lo relaciona a Wiracocha, sería Tunupa un héroe civilizador y predicador, que los padres de la Iglesia relacionarían con el Dios cristiano.

Para Thérèse Bouysse-Cassagne en *De empédocles a tunupa: evangelización, hagiografía y mitos*[41], el mito de Tunupa es una construcción hagiográfica americana, el camino verde de Santo Tomas, semejante al camino de Santiago en España que muestra paralelismos y construye un discurso evangélico durante el siglo XVII.

> Lo que aparece aquí es que gran parte del marco constitutivo del mal llamado mito andino de Tunupa es en realidad una producción hagiográfica… Es decir que lo que hasta ahora se venía considerando como un genuino producto andino prehispánico, en razón del corte arcaico de las fuentes, y de una inscripción perfecta en el paisaje del Collao, es sin duda alguna andino, pero cristiano y colonial[42] (Bouysse-Cassagne 1997:67)

Thérèse Bouysse-Cassagne investiga el mito de Tunupa y demuestra que es una construcción andina virreinal ligada a los padres jesuitas y no un genuino mito andino pre cristiano, sino una construcción cristiana del siglo XVII.

Guaman Poma de Ayala, en su *Primer Nueva Córonica y Buen Gobierno*, tiene un dibujo donde se ve a Santiago apóstol, la Virgen y la Cruz de Carabuco con San Bartolomé[43]. Guaman Poma es un cronista huamanguino, que muestra en esta imagen los principales referentes de la predica cristiana: Santiago apóstol, la Virgen y la Cruz de Carabuco.

---

[41] Recuperado el 22 de agosto de 2014, 20:30 h, http://books.openedition.org/iheal/812?lang=es.

[42] Cita 67, de la versión digital del libro *De empédocles a tunupa: evangelización, hagiografía y mitos*. Recuperado el 22 de agosto de 2014,22:30 h, http://books.openedition.org/iheal/812?lang=es.

[43] Dibujo 255. *Fiestas solemnes: Santiago Mayor, Santa María de Peña de Francia y San Bartolomé, delante de la santa cruz de Carabuco*, 20 de agosto 2014, 20:30, http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/653/es/image/?open=id2690171

Las imágenes marianas se multiplican, siendo la Virgen de Copacabana una de las más antiguas, ella es representada en cuadros y altares portátiles como *vera efigie*; la cruz se impone en los Andes, y se muestra en el arte popular de diversas formas hasta nuestros días. En los sanmarkos antiguos, aparece en el remate y en el exterior de las puertas. La Virgen de Copacabana se difunde a través de réplicas e imágenes, siendo el modelo formal de diversas advocaciones marianas americanas.

Estas soluciones son sustituciones, y apropiaciones de la tradición andina, que construyen un discurso virreinal andino recreado con tradiciones europeas y americanas y un cristianismo andino que intenta integrar a los naturales y apartarlos de la idolatría. Pero, a su vez, los naturales también se apropian del discurso evangélico y lo integran a sus tradiciones y mitos en un proceso de aculturación y re-significación de iconos, símbolos y creencias.

En *Del paganismo a la santidad: La incorporación de los indios del Perú Al catolicismo1532-1750*, se sostiene que la primera evangelización es de 1532 a 1583, hasta el Tercer Concilio Límense. (Estenssoro 2003: 31) La predica de los padres de la Iglesia, antes del Tercer Concilio Límense, buscaba la conversión sin explicar los dogmas como la Trinidad y la Encarnación del Verbo. Se requería sustituir los cultos idolátricos por versiones cristianas, como se realizó en Europa. En los Andes, previo a la llegada europea, el culto más importante fue el culto al agua, a la tierra y luego a los astros. "Matienzo[44] y los dos primeros concilios exhortaron a los indios a que pidieran a Dios la lluvia." (Estenssoro 2003:172) Esto es significativo porque viendo la importancia de los rituales al agua en la vida del indígena se buscó una sustitución cristianizada manteniendo algunos elementos del rito indígena, pero posteriormente los extirpadores de idolatrías

[44] Matienzo fue un doctor en leyes que vivió en Chuquisaca en el siglo XVI.

destruyen todo vestigio y elementos que pudieran fomentar la idolatría, así como las nociones de la primera evangelización.

En 1585 se publicó el *Tercero Catecismo y Exposición de la doctrina cristiana por sermones para los predicadores de indios*. En el sermón XVIII [45]del Tercero Catecismo (1585) se recalca que el sol, la luna y las estrellas no son dioses sino criaturas hechas por Dios.

> 44 Dice: "¡No debes adorar a los (sic) huacas, a los huillcas ni a ninguna otra cosa como si fuera Dios!
> 45 Dice: "¡No debes adorar el sol, la luna, el lucero, las Pléyades ni las demás estrellas!" (Taylor 2003:83)

La doctrina refuta la idolatría y culto a las huacas. Cristo es la luz verdadera, mientras que los astros son luces fugaces e ilusorias; condena la idolatría al sol, la luna, las estrellas y el lucero, es decir a los seres celestes, siendo el Dios cristiano el único hacedor y creador, origen de toda luz.

El doctrinero opuso tenaz lucha a los dioses andinos que pasaron a ser los demonios o ángeles caídos. En el Tercero Catecismo también se menciona que la idolatría tenía su origen en los demonios[46](Taylor 2003:91) y sus ministros los hechiceros, el culto a los malkis y las huacas fue una práctica inca que concentraba un gran número de personas y recursos, mientras que las illas[47] eran cultos domésticos o privados.

La idea del demonio como simia de Dios, ser hibrido, informe y monstruoso como Leviatán, que engulle las almas de los condenados, causó temor en el indio. La sirena, imagen de la seducción que lleva a lo seres al pecado y los aleja del correcto camino

[45] Taylor en *El sol, la luna y las estrellas no son dioses* (2003*)* plantea una revisión del Sermón XVIII del Tercero Catecismo, analizando los métodos de evangelización del siglo XVI.

[46] En los puntos 119-124 se afirma que el demonio ha engañado a los naturales para que se condenen y vayan al infierno, p.91, las mismas ideas se exponen en la p. 93.

[47] La illa también se la relaciona al relámpago, al rayo, como una luz resplandeciente.

aparece en la imaginería cristiana asociada a la Virgen María, de quien es su antítesis, junto con ángeles músicos, en iglesias y en el arte popular hasta nuestros días.

Bernabé Cobo en *Historia del Nuevo Mundo* (tomo III ,capítulo XXIX, titulado *De la Piedra Bezar*) dice :"Llaman los indios del Perú á la Piedra Bezar, Illa, con la cual tenían en su gentilidad algunas supersticiones, de las cuales era una traerla siempre consigo, para hacerse ricos."(Cobo 1890: 278)[48]

En "Los santuarios de los Andes Centrales", la illa representa abundancia, es una protección contra la escasez y la infertilidad, los campesinos las guardaban con la idea de multiplicar sus ganados, de ahí su relación con la riqueza. (García 1998:65). En el tomo III, capítulo VII *De la adoración que dan al Trueno, á la Mar y á la Tierra,* Cobo ratifica "Llamaban al Trueno con tres nombres: el primero y principal era Chuquilla, que significa resplandor de oro; el segundo Catuilla, y el tercero Intiillapa" (Cobo 1892: 332)

Aquí se menciona que el origen de las illa está asociado al rayo, y la illa es una piedra bezoar o cálculo de la llama. Además, se asocia a lo resplandeciente que contiene luz. Los nombres de los dioses del rayo contienen la raíz illa, como parte de la denominación de la deidad. También Chuquilla es resplandor de oro, la idea de illa está asociada a lo dorado, lo resplandeciente, lo que contiene luz, es decir lo sagrado, lo que fecunda y fructifica.

Actualmente la illa[49]es un objeto mágico –ritual, una piedra que tiene la forma de un animal puede ser natural, pero normalmente se talla en piedra berenguela, usándose para propiciar la abundancia del ganado y protegerlo, la illa se pasa como herencia de padres a hijos. (García 1998:65)

---

[48] COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*; publicada por primera vez con notas y otras ilustraciones de Marcos Jiménez de la Espada entre 1890-1893. La primera parte es de 1890, la segunda de 1891 y la tercera parte es de 1892, Sociedad de Bibliófilos Andaluces Sevilla Imp. de E. Rasco, 12 de mayo de 2014, 20:30 h, en http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000044724. Libro en la Biblioteca Digital Hispánica.

[49] Las illas de forma de toro o ganado ovino datan del siglo XIX, son conocidas las illas-mesa y las illas-chacras. Las illas más antiguas tienen forma de auquénidos, y son de procedencia pre –hispánica.

En la evangelización, los doctrineros mostraron la parafernalia litúrgica, el esplendor de las procesiones y fiestas sacras católicas, utilizaron la música, la danza y los himnos para la conversión pero no afianzaron los dogmas de la fe entre los indios. Estamos de acuerdo en que la dificultad de explicar los dogmas católicos por su abstracción y el problema de la traducción de términos, obstaculizó la predica y el aprendizaje ortodoxo de la doctrina. Para Estenssoro, los bailes y danzas fueron fomentados por la Iglesia siguiendo el rito sevillano, "las danzas fueron espontáneamente introducidas en el interior de los templos como expresiones de devoción…hasta la segunda mitad del siglo XVIII.". (Estenssoro 2003:148) Según esto, las danzas eran aceptadas, pero suponemos que no eran las dedicadas a los antiguos dioses, sino nuevas versiones con elementos andinos y españoles, "El aprendizaje por medio del canto, con una doble función, mnemotécnica y devota, era un método corrientemente empleado en Castilla para los niños y campesinos adultos". (Estenssoro 2003:42) Si era un método usual, es posible su introducción en los programas de evangelización. Si las artes como la música y la danza fueron utilizadas para la conversión, el arte de la pintura y la imaginería fueron las que llevaron a la devoción a los naturales.

El padre Bracamonte, provincial de los jesuitas en el Perú, solicita a Evaristo Mercuriano (General de la Compañía de Jesús en Roma), la venida de artistas al Virreinato peruano. (Estabridis1996:19).La solicitud de Bracamonte es atendida y llega al Perú el artista manierista Bernardo Bitti.

El padre jesuita Bernardo Bitti, el pintor de la evangelización, llega a estas tierras dejando una estela de seguidores y aprendices. Bitti es pintor, pero también ejerce como imaginero y creador de retablos; utiliza el maguey, material nativo para la imaginería, innovando técnicamente.

Algunas cajas de imaginero del siglo XIX están hechas con maguey, los sanmarkos antiguos también eran de maguey, las técnicas de pintura como veladura sobre fondo de plata, y encarnaciones se mantuvieron en el arte popular.

Stastny, en *Las Artes Populares del Perú*, en el capítulo "Dimensión Histórica del Arte Popular", explica el principio de disyunción "Es ésta situación por la cual se origina un divorcio entre formas y contenidos al pasar ciertas modalidades artísticas y ciertos conceptos de una cultura a otra" (Stastny: 1981: 65)

El divorcio de forma y contenidos –significados, se da cuando se usa las formas sin asumir los significados, como cuando se usa las formas de la mitología griega para representar alegorías cristianas, pero la cultura-religión dominante incorpora formas y construye el significado. Así, las alegorías cristianas de figuras paganas no son idolátricas sino jeroglíficos y emblemas de la cristiandad.

"La disyunción funciona, entonces desligando los contenidos de sus formas y preservando ambos." (Stastny 1981:65) Stastny manifiesta que el principio de disyunción funciona modificando la relación significante (imagen) –significado, adquiriendo el significado contenidos sincréticos. "Es, pues evidente que el arte virreinal otorgó en la mayoría de casos el ropaje formal en que se presentan las obras populares, aunque los contenidos sean profundamente sincréticos". (Stastny 1981:69) Las formas del arte virreinal, sus técnicas y sus modelos formales de santos, Vírgenes y Cristos son las que tienen más prestigio en el imaginario campesino, y se insertan en el sistema mítico andino agrícola y ganadero, asumiendo características heterodoxas, que mostraría la presencia de disyunción, como las pinturas campesinas, las cajas de imaginero, las cajas de Chucuito, en algunos retablos ayacuchanos, y en diversos objetos de la devoción popular católica andina.

El ropaje formal lleva implícito un significado ortodoxo, siendo la forma –significado de la cultura oficial, pero en el Ande se reviste de contenidos nuevos y heterodoxos, como el ejemplo de la representación de Santiago.

> Santiago no es una máscara de Illapa en la cosmología; es algo nuevo, estructuralmente distinto a ambos orígenes que le dieron lugar. No es ya ni el Illapa precolombino, ni el santo español a caballo blanco. Y su expresión en una obra plástica refleja esa situación: depende para su plasmación del discurso formal europeo, pero se inserta en un discurso totalmente diferente al arte español, en lo que es el sistema mítico andino, el cual se manifiesta con toda claridad, con su división en niveles cósmicos y su figuración campestre, en los retablos y las pinturas campesinas cuzqueñas. (Stastny: 1981: 69)

Santiago en los Andes no es Illapa, pero tampoco es el Santiago –matamoros español, sino una construcción nueva, que se reviste de significados sincréticos y se convierte en un elemento de un cristianismo popular andino.

El sistema mítico andino está formado por mitos pre-cristianos reelaborados en el Virreinato, los remanentes de la evangelización, la cosmovisión pre cristiana y los cultos andinos sincréticos, esto es patente en los retablos y cajas de imaginero.

Los diversos significados de la imagen plástica se ven en la imaginería, en las canciones populares y en los himnos quechuas en los que se evidencia el uso de imágenes literarias sincréticas.

Francisco Stastny, en "Síntomas medievales del "Barroco americano" (1994) menciona el uso de estampas y formas arcaizantes en el adoctrinamiento de los naturales, para el autor las formas artísticas del siglo XVII estaban ancladas en la piedad medieval. La evangelización y los programas iconográficos de las iglesias peruanas eran tributarios de imágenes escatológicas e historias de los *Evangelios Apócrifos* y la *Leyenda Dorada*. Así el barroco americano difiere del europeo, ya que mantiene elementos ideológicos y plásticos del mundo medieval, además de asumir formas barrocas y manieristas. (Stastny 1998:22-25) Estó se evidencia en la fe del poblador andino y en las tradiciones populares.

La plástica planimetrica barroca del sur andino peruano plantea un espacio atemporal

donde escenas sucesivas se interrelaciones. Las fachadas barrocas de las iglesias ayacucahanas y puneñas presentan horror al vacio, esto muestran la forma de asimilación e interpretación de la imagen barroca en tierras peruanas.

Desde el primer Concilio Límense se alentaba la catequesis con música siendo el *Symbolo Catholico Indiano* (1598) de Fray Luis Jerónimo de Ore el más antiguo himnario. Aquí sí se mencionan varios himnos cosmológicos.

Fray Juan Pérez Bocanegra sacerdote franciscano escribe *Ritual Formulario e institución de curas* (1631) donde aparece el himno procesional Hanaq Pachap Kusikuynin[50]escrito en quechua en verso sáfico[51] de la edad de oro española y dedicado a la Virgen como fuente de abundancia agrícola , ella es un árbol florido de frutos. (Bruce Mannheim 2012: XXV)

En *Ritual Formulario e institución de curas* (2012) está el artículo "Leer a Juan Pérez de Bocanegra, su Ritual y Formulario y Hanan pachap kusikuynin"[52] de Bruce Mannheim que ofrece una traducción del himno en quechua y en castellano:

Hanaq pachap kusikuynin	[Alegría del cielo]
Hanaq pachap kusikuynin	Alegría del cielo
Waranqakta much¨ asqayki	Mil veces te adoro
Yupay ruru puquq malki	Árbol de frutos innumerables
Runakunap suyakuynin	Esperanza de la gente[53].

[50] *Hanaq Pachap Kusikuynin* significa *Alegría del Cielo*, fue recopilado en Andahuaylillas, es el primer himno polifónico de América.

[51] "En la poesía española, verso que consta de once sílabas, como el griego y latino, y cuyos acentos métricos estriban en la cuarta y la octava. Es más cadencioso y tiene mayor semejanza con el sáfico antiguo cuando su primera sílaba es larga.". Concepto de la web de la RAE, 8 de noviembre de 2015, 21:20 h, http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=qzW4qKP3kDXX2M6l1Sdc#verso_sáfico.

[52] Artículo inserto en la reedición del *Ritual formulario; e institución de curas, para administrar a los naturales de este reino los santos sacramentos del bautismo. Confirmación, eucaristía* y viático, *penitencia y matrimonio, con advertencias muy* necesarias. Fondo Editorial de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco, 2012, 15 de Noviembre de 2014, 20:30h, http://www.academia.edu/3203295/Leer_a_Juan_de_P%C3%A9rez_Bocanegra_su_Ritual_Formulario_y_Hanaq_pachap_kusikuynin.

[53] Traducción de la p. XXVI. Normalización del texto por Mannhein, 20 de diciembre del 2014, 20:00 h, http://www.academia.edu/3203295/Leer_a_Juan_de_Perez_Bocanegra_su_Ritual_Formulario_y_Hanaq_pachap_kusikuynin.

Este extenso himno en quechua está escrito conforme a la estructura métrica española, y con imágenes de la tradición europea mariana pero usando símiles andinos quechuas, así María es la constelación de las siete cabrillas o Pléyades, huerto cerrado, manantial de la vida (kawzaq pukyu), luna llena, ciudad de Dios, apoyo de los débiles, levantadora del día (p¨unchaw[54]) verdadero, aurora, paloma blanca y flor de hamanq'ay (azucena). La traducción de los epítetos marianos europeos por andinos, implica una catequesis basada en la semántica.

Bruce Mannheim (1999:15-65) en "El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional" estudia los diversos epítetos marianos, en la figura 3, epítetos, II Agricultura fecundidad, p.27 dice:

1.3	Yupay ruru puquq mallki	árbol de frutos innumerables
13.73	Ñukñu ruruq chunta mallki	palmera que da frutos tiernos
15.85	Wichq'aykusqa kusi muya	alegre huerto cerrado
10.57	Dios zizaq inkill wiwa	la que poliniza a Dios, jardinera
13.74	Runakunap munay kallcha	cosecha bella del pueblo (Runa)
19.111	Qhapaq mikuy aymuranqa	gran cosecha de comida
13.75	Pukay-pukay zumaq phallcha	bella flor phallcha rojisísima
14.82	hayrampu	hayrampu
6.36	Kawsaq pukyu	manantial de la vida
7.37	miraq suyu	dominio de la fertilidad

Los epítetos marianos son de raigambre europea como: palmera, árbol, huerto cerrado, manantial de la vida; estos provienen de la teología pero ahora se insertan en la piedad de los Andes y significan agricultura, fecundidad de los campos, cosecha. María es una flor de inconmensurable hermosura, bella entre las bellas. Se le denomina flor phallcha rojísima, la flor roja se asociaría a la pasión de su hijo y a la sangre derramada que fructifica en el huerto cerrado, dando cosecha bella al runa. María, jardinera divina que otorga los frutos al hombre.

19.	Quri qullqa, qulqi ch'away	Granero (qullqa) de oro, almacén de plata
110.	Tita yachaq, waqaychaqa Qhapaq mikuy aymuranqa	La que conoce misterios, almacén Gran cosecha de comida

[54] Punchao significa día, también se llama así al dios del sol. El termino día o sol verdadero da a entender que María guía a la verdadera luz (Jesucristo) y refuta la idolatría al sol y los astros, que son luces ilusorias.

Muchunqayta amachaway	En mi hambre sostenme
Allin kaypi zamachiway	En mi bienestar descánsame
Qispinqaypaq	Para mi salvación
	(Mainnheim 1999:25)

La Virgen como granero, almacén, cosecha de comida, abundancia, riqueza y fertilidad de los campos, la que socorre a los devotos en su hambre, dándole la salvación y el bienestar espiritual y corporal. Ella es abundancia agrícola, dadora de frutos que se opone al hambre y a la hambruna. Recuerda el mito de mamá Raiguana, según el cual la diosa Raiguana distribuye los frutos a los hombres luego de una gran hambruna, gracias a la intervención del ave yucyuc[55], esto basado en el testimonio de Hernando Chaupis Condor[56] del ayllo de Anarqui de San Pedro de Hacas, que rindió su manifestación el 23 de enero de 1657 al visitador de idolatrías Bernardo de Noboa. (Robles 2007:112)

> … disen que el dicho pajaro (sic) yucyuc rogo al pajarillo sacracha que en español se llama papamosca[57] llebase un puñado de pulgas y se las echase en los ojos de la madre Rayguana que estaba en el pueblo de Caina y mientras se rascaba la picadura de las pulgas soltaría al hijo conopa que tenia en sus brasos y entonces el pájaro yucyuc se lo hurtaria y habiéndole (sic) el dicho pájaro (sic) sacrachi (sic) echandole las pulgas solto (sic) el hijo y entonces bajo un águila (sic) y le arrebato (sic) y le rogo (sic) la madre Rayguana no se llavase (sic) su hijuelo que ella repartiria (sic) todas las comidas y assi (sic) repartio (sic) a los yndios serranos papas ocas olluco masuas quinua y a los yndios yungas mais yucas camote frisoles y por esta causa (sic) adoran a la madre Rayguana como a diosa y criadora de las comidas y al pájaro (sic) yucyuc como a caussa istrumental y por quien la madre Rayguana repartió comida... (Expediente Nº XI del legajo 6 del Archivo Arzobispal de Lima en Robles[58] 2007:111)

La relación de una diosa madre y su hijo con los alimentos se presenta en muchas culturas, pero el mito es interesante debido a la intervención de las aves, seres celestes que ayudan al ser humano. Se menciona el águila, y a las aves como intermediarias entre los seres terrestres y los dioses. La madre de los alimentos es la guardiana de los frutos, cereales, y semillas, esto se relaciona con la idea de la abundancia, la producción de los campos y

[55] El yucyuc es el zorzal.
[56] En testimonio es recogido dentro de las campañas de extirpación de idolatrías, el mencionado Hernando Chaupis Condor (sic) era sacerdote indígena, de 70 años de edad. (Robles 2007:112)
[57] Robles supone que está ave sería el colibrí o picaflor. (Robles 2007:112)
[58] Román Robles Mendoza es docente del Departamento de Antropología. UNMSM. Esto se consigna debajo del título.

la siembra. La Virgen Purificada de Canincunca reemplazó a una huaca, a la cual se le realizaban fiestas para celebrar los primeros brotes del maíz. (Tuestas 2010:43).

La capilla[59] de Canincunca, ubicada en el valle sur del Cuzco, data de inicios del siglo XVII, siendo una iglesia de una sola nave que sirvió para enseñar la doctrina a los naturales. La capilla presenta decoraciones florales, vegetales y de animales[60]. Entre los animales aparecen garzas y vizcachas[61].Las vizcachas son animales de las punas relacionados al apu que también se colocan en los cajones sanmarkos, en los Andes creen que la vizcacha es un animal devoto porque junta las palmas, dicen que reza al Señor.[62]

La huaca de Canincunca fue una deidad agrícola relacionada a la laguna Qoyllur Qocha (Estrella de agua), la Purificada también se relaciona con el agua, su fiesta coincide con los primeros brotes del maíz, siendo considerada la protectora de las cosechas. Cada 2 de febrero se congrega una multitud de devotos y se realiza una feria. (Tuesta 2010:43)

Canincunca era un lugar de intercambio de productos y comercialización en el Perú antiguo, en el Virreinato la fiesta de la Virgen congregaban devotos y comerciantes. Existía una feria a la cual asistían comerciantes del sur andino, actualmente la feria se desarrolla durante una semana. La capilla de Canincunca es del primer tercio del siglo XVII y el himno Hananq Pachap Cussicuinin fue publicado en 1631, por Pérez de Bocanegra párroco de Andahuaylillas.

Pérez de Bocanegra prodigó a los naturales el sustituto de la huaca, siendo la Virgen la dadora de los frutos y las cosechas. María, madre y fuente de abundancia, desplaza a las deidades agrícolas precristianas. En versiones ayacuchanas y cuzqueñas la Virgen de la

---

[59] Antiguo centro wari, ubicado cerca de la laguna de Urcos, Canincunca se encuentra situada en el valle sur en dirección Cuzco-Puno. La capilla consta de una sola nave, sus paredes internas están ricamente decoradas con pinturas murales y cintillos de pan de oro, también con flores, frutas y vegetales.

[60] *Catálogo de la ruta del Barroco Andino*, 17 de junio de 2015, 20:20 h http://rutadelbarrocoandino.com/wpcontent/uploads/2015/05/AF_RBAnew_catalogo2015_V18_RGB_WEB.pdf.

[61] Según el cuidador de la capilla de Canincunca, el Sr. Edi Samoc Huallpa. Entrevista realizada por Sonaly Tuesta para el programa *Costumbres*, episodio *Ella, la Purificada.*

[62] En una conversación con Mabilón Jiménez y su esposa Gladys, ella nos comentó que la vizcacha rezaba.

Candelaria se relaciona con las cosechas. Las huacas son lugares sagrados, deidades telúricas, y las illas objetos mágico-religiosos. La raíz illa se relaciona con la ganadería, la abundancia y lo resplandeciente, siendo utilizada en varios epítetos marianos, María es Chipchiykachaq qatachillay (La que brilla, qatachillay). (Mainnheim1999:22) Illa se puede traducir como resplandeciente, brillante, y qatachillay significa Pléyades. María Santísima es brillante, luz, y es identificada con las Pléyades.

Otros epítetos celestiales son:

K'anchaq rawraq, zuma killa	La que brilla, que enciende, hermosa luna
Chiqan p'unchawpa ziqaynin	levantadora del día (p'unchaw) verdadero

(Mannheim 1999:27)

P'unchaw significa día, sol; la Virgen precede al día –sol (Jesús), ella es la aurora que trae, guía o levanta la verdadera luz. Zuma Killa es hermosa luna, K'anchaq rawraq (la que brilla, que enciende) María resplandeciente como luna, brilla en el cielo, alumbrando a los devotos. Para Mannheim el himno *Hanan pachap* se basa en la melodía de la canción "¿Con que la lavaré?", canción popular española. (Mannhein 2012: XXI).

La constelación de las Pléyades, llamada en el mundo andino las siete cabrillas u Oncoymita, anuncia la buena cosecha y la abundancia. (Ramírez: 2012: 200) La oncoymita sería la enfermedad de las pléyades, eran los meses de la infertilidad, que es cuando se oculta las pléyades, pero cuando sale coincide con la abundancia y las lluvias y se realizaban ritos a la fertilidad; esto es mencionado en la época de la extirpación de idolatrías. Los ritos asociados a las Pléyades se dieron en paralelo al Corpus, como lo menciona Pierre Duviols (2003) en *Procesos y Visitas de idolatrías Cajatambo XVII*. Duviols refiere la confesión de Juan Guaraz:

> …por tiempo Corpus que es el Oncoy mita quando salen las siete cabrillas mochaban[63] todos los yndios de los dichos pueblos a las dichas estrellas y Guacas y les hacían ofrendas con cuies sebo coca y mollo plumas de Hasto Tucto y no lloviendo y abiendo malas sementeras boluian [a] hacer las mismas ofrendas todos dichos pueblos y lo mismo mismo biohacian quando hacían enfermedades y que esta adoración y culto era porque se aumentassa [sic]… (Duviols 2003: 268)

El himno *Hanan pachap kusikuynin* es del siglo XVII, y posterior a la extirpación de idolatrías. El compositor del himno mariano toma la imagen de las pléyades para gloria de María, esto demuestra su conocimiento del sistema mítico andino.

Los indios realizaban ceremonias a las pléyades para evitar las malas cosechas y la enfermedad, María es las pléyades y la propiciadora de que los frutos aumentasen.

Vargas Ugarte en *Historia del culto de María en Iberoamérica y sus imágenes y santuarios más celebrados* menciona que, según Garcilaso de la Vega, luego del milagro del Sunturhuasi los indios le dieron a la Virgen María varios nombres en quechua. (Vargas Ugarte 1947:72) Efectivamente, Garcilaso de la Vega en *Historia general del Perú o Comentarios Reales de los Incas,* señala los diferentes nombres dados a María Santísima.

> Dicen Mamanchic, que es Señora y madre nuestra, Coya, Reyna, Nusta, Princesa de Sangre Real. Zapay, única. Yurac Amánzay, Azucena blanca. Chasca, lucero del Alva, Citoccoyllor, estrella resplandeciente…Diospa Maman, madre de Dios[64]. Tambien dicen Pachacamacpa Maman, que es madre del hacedor y sustentador del universo.[65] (Garcilaso de la Vega 1800:188-189)

El uso de epítetos andinos marianos se da hasta nuestros días, y se encuentra en los himnos a la Virgen María. Ella recibe diversos nombres sacados de la realeza inca o dados a los astros; los asociados a estrella (citoccoyllur), o al lucero del alba (chasca) se asemejan a Stella Maris. Mientras que yurac (blanco) amancay, se asocia a azucena blanca, símbolo mariano de pureza, que en los Andes se traduce por flor de amancay (flor de hamanq'ay). (Mannheim 2012: XXVI)

---

[63] Mochaban se traduce como adoraban.
[64] Nusta es ñusta, lucero del alva es lucero del alba, amánzay es amancay.
[65] Tomo VII, Imprenta de Villalpando, Madrid -1800, recuperado de la Biblioteca Virtual de Andalucía, 20 de junio 2014, http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1015107

La Virgen de Cocharcas luce un ramo de rosas y flores de Amancay, ambos símbolos marianos, las rosas de la tradición europea y el amancay de la tradición andina. Varios de estos epítetos marianos son de la apologética europea, este himno usa las figuras andinas de los astros para loa de María.

> …la distancia entre María maris stella "María estrella del mar" y (13) Chipchykachaq qatachillay "Que brilla Pléyades", es corta. Pero, la configuración especifica de imágenes y epítetos en el himno tiene una clara extrañeza dentro de la tradición europea, evocando la fecundidad de la Virgen María, celebrándola como fuente de fertilidad agrícola, como tejedora de brocados, e identificándola sistemáticamente con los objetos celestiales de devoción femenina en los andes precolombinos: la luna, las Pléyades y la constelación de nube oscura de la llama y su cría… (Mannheim 2012: XXVI)

La Virgen María es revestida de atributos de imágenes andinas y europeas en concordancia a las letanías lauretanas y, conforme al discurso mariano del siglo XVII, el himno mariano se apropia de las imágenes celestiales y tendría la función de refutar la idolatría, siendo María la fuente de toda gracia, fuente de vida, árbol florido, fuente de fertilidad agrícola, es decir sustituye el culto a los astros, y el culto a la tierra. Los campesinos rogarían a María por las cosechas y la fertilidad.

En *La Literatura de Ideas en América Latina: Antología* (1987), se publica "La soledad cósmica en la poesía quechua"[66], donde Arguedas trascribe unos cuartetos del Apu Yaya Jesucristo[67], en versión del padre Jorge A. Lira (1955)

> Con el peso de mis culpas
> cayéndome, cayéndome, delirante
> solo en Ti confió
> salvador mío , padre mío.
> ¡Donde estais lágrimas de sangre!
> para llorar como los torrentes de las lluvias
> para penar por mis culpas
> para buscar a mi Redentor[68] (Arguedas 1987:96)

---

[66] Artículo publicado originalmente en la revista literaria peruana *Ideas, Artes y Letras*, Lima, julio-diciembre, 1961. La versión consultada es ARGUEDAS, José María. "La soledad cósmica en la poesía quechua" en Lucila Pagliai (ed.) *La Literatura de Ideas en América Latina: Antología*.

[67] *Apu Yaya Jesucristo* significa Poderoso Señor Jesucristo, un himno en quechua dedicado al Señor Crucificado. En nuestra visita a Ayacucho (Agosto del 2010) lo escuchamos en la liturgia católica.

[68] "Himnos Quechuas Católicos Cuzqueños", Recopilación de Jorge A. Lira y J.M.B. Farfán, en *Folklore Americano*, N° 3, 1955.

El Apu Yaya Jesucristo según Jorge A. Lira "es el himno oficial de la fe (india)" (Arguedas 1987:96), presumiblemente del siglo XIX y aun en uso; se canta en Huamanga en su versión ayacuchana, lo pudimos escuchar en la iglesia de la Merced.

El devoto implora, delirante, suplicante por el peso de sus culpas y pecados, la salvación. La sangre de Jesucristo es su redención, en ella está su fe. Indigno, humillado y lloroso se presenta ante Dios, al cual busca en su desesperación. La asociación lagrimas-lluvia-sangre es evidente y ofrece una visión interesante lagrimas-sangre (dolor-pasión), lluvia (vida).

Alan Durston en *Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cusco*, estudia los himnos quechuas católicos, encontrando que son de diferentes épocas, los más tempranos tipo 1 del siglo XVI – XVII (doctrinales con imágenes andinas como los de Ore y Bocanegra); el tipo 2 son del siglo XVIII y guardan parecido con el huayno y el yaraví, el devoto se presenta indigno y humillado culpándose de los padecimientos de Jesucristo y de la Virgen. Esta música sacra popular se registra en el siglo XIX, siendo aún interpretada en las procesiones y devociones andinas. (Durston 2010:153)

En 1955 en la revista *Folklore Americano*, José María Arguedas publica "Los himnos quechuas católicos cuzqueños", y menciona himnos a la Virgen María, al Niño Jesús y a Jesucristo[69].

El himno "Qollana María[70] lo cantan entre lágrimas las indias…" (Arguedas1955: 151), esto muestra la piedad y veneración mariana, trascribimos la traducción ofrecida por Arguedas:

Ccollanan Maria	Excelsa María
Tota canchacc coyllur	Estrella que alumbra la noche
Ñanta chinacachispa	los que extraviaron el camino
Ccahuapayanaycu	te contemplamos

[69] Los Himnos Quechuas Católicos Cuzqueños publicados en *Folklore Americano* N° 3 son recopilados por el padre Lara, José María publica también un artículo analizando los himnos quechuas católicos

[70] Qollana María traducido seria Excelsa María, himno quechua cuzqueño, en uso en la década de 1950.

Esta estrofa en uso en la década de 1950 presenta a la Virgen como estrella (coyllur) que protege y guía a los devotos, para algunos autores tendría su antecedente en los himnos a la Coya y a las estrellas. (Arguedas 1955:151)

El himno Qollana María, exalta a la Virgen, y guarda una estructura formal con otras oraciones católicas marianas, María es la luz, que socorre a los desposeídos que extraviaron el camino en la noche, ella Stella Maris, estrella del mar, alumbra a los extraviados, a las ovejas descarriadas o pecadoras a volver al correcto camino.

La asociación estrella (coyllur) –Stella Maris, muestra dos elementos y dos tradiciones que se asociarán y sincretizarán para generar un cristianismo andino. Este himno quechua es cantado hasta nuestros días en la fiesta de la Virgen de Cocharcas.

En el artículo *El valor, poético y documental de los himnos religiosos quechuas, Arguedas* dice: "Los maravillosos himnos quechuas católicos fueron casi totalmente olvidados .Y luego de ser el instrumento de los grandes misioneros se convirtieron en el patrimonio de los cantores mestizos e indios." (Arguedas 1989:138) Los ancestros de Florentino Jiménez y sus familiares cercanos eran cantores o rezadores, cantaban bellas canciones en quechua para las fiestas y los responsos fúnebres.[71]

En diversas leyendas e historias, villancicos y canciones al Niño Jesús se le menciona vestido a la usanza andina y aparece también en el arte popular como el Niño Varayoc, el Niño Manuelito y el Niño de la Espina. "Al Niño se le describe vestido de prendas indígenas. En una canción ayacuchana se dice que la Virgen le ha tejido un bellísimo chuku (chullo) gorro indígena y una cushma"(Arguedas 1955:152), la importancia de la identificación del Divino Niño con los campesinos es vital para comprender que se andiniza la imagen cristiana, los Niños Jesús andinos tienen sus referentes en los niños

[71] Entrevistas a Eleudora y Mabilón Jiménez en febrero de 2015.

indígenas así, en "Los Wayak"[72] (Arguedas 1942: 121-124) Arguedas menciona: "En los meses de Mayo la mayor parte de los niños indios no van a la escuela, cuidan los trigales, hacen de wayak …los wayak van armados de honda…" (Arguedas 1989: 123)

Los wayak (warak) u honderitos eran niños que cuidaban los trigales armados de su waraka para disparar a los loros y proteger los maizales.

En la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma de Ayala la representación del noveno inca Pachacútec tiene una honda al igual que Ayar Cachi e llapa, así el personaje de la honda tiene un fuerte simbolismo en los Andes, también se han encontrado keros con esa iconografía.

Acosta en *su Historia natural y moral de las Indias* en el capítulo IV "Del primer género de idolatría de cosas naturales y universales," señala:

> Los Incas, Señores del Perú, después del Viracocha y del Sol, la tercera guaca ó adoratorio, y demás veneración, ponían al trueno, al cual llamaban por tres nombres, Chuquilla, Catuilla é Intiillapa, fingiendo que es un hombre que está en el Cielo con una honda y una porra, y que está en su mano el llover, granizar, tronar, y todo lo demás que pertenece á la región del aire, donde se hacen los nublados[73]. (Acosta 1894:540-541)

El trueno se representaba como un hombre con honda y porra, un benefactor y a la vez un ser terrible que puede hacer granizar y lanzar rayos o relámpagos. La lluvia es un regalo de este dios celestial, ahora denominado Illapa. No nos parece extraño que este personaje reaparezca en un dulce Niño Jesús Honderito,[74] o Warak Niño, en quien la honda es un elemento de realeza, divinidad y poder que se ajusta a una reinterpretación cristiana. Así también es usada por los niños en sus faenas como wayak y como pastores; aparece en leyendas en manos del Niño Jesús para propiciar las lluvias.

---

[73] 1894 (fecha del original: 1590) [S.l.] [s.n.] Madrid Ramón Anglés, imp. 2° Tomo, numeración general 540-541. Versión digital de la Biblioteca Hispánica, 25 de enero de 2015, 15:30 h, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046011&page=1

[74] En el capítulo V se analiza un retablo con la representación de la Virgen y el Divino Honderito.

Si retomamos el principio de disyunción, el Niño Jesús con su waraca no es Illapa ni el Niño Jesús español, sino una nueva versión del cristianismo andino. Ver en el "arte popular" un arte de resistencia[75] no es sino considerar una parte y excluir otra parte importante, la española.

En el siglo XVIII se calmó el celo religioso, la utilización de la música o la tonada para impartir la doctrina se volvió costumbre, el indio de la puna ignoraba las verdades más importantes de la fe cristiana, como también lo sostiene José Gabriel Condorcanqui, (Mendizábal 2003:125), pero creemos nosotros que su devoción fue auténtica, aunque impregnada de elementos para ellos vitales como, por ejemplo, el culto al agua escondido tras la veneración a la Virgen de la Candelaria.

Mendizábal sostiene el fracaso de la evangelización en las comunidades más alejadas quechuas, donde la apariencia es católica y los contenidos paganos. Creemos que esto no es del todo cierto, sino que la sustitución de imágenes abrió paso a una reconversión simbólica en los Andes, que no esperaban los catequizadores, como lo menciona el padre Arriaga en 1621:

> Y así se yo donde de la misma tela que avían hecho un manto para la imagen de Ntra. Señora, hizieron una camiseta para la huaca, porque sienten y dizen que pueden adorar a sus huacas, y tener por Dios al Padre, y al Hijo, y al Spiritu Santo. (Mendizábal 2003:120)

Esta manera de pensamiento, de ser devotos y seguir con antiguas prácticas idolátricas causó honda preocupación en los doctrineros, por eso en el siglo XVII se intentó purificar la doctrina de la evangelización en quechua del siglo XVI. Además, en el siglo XVII se difundieron construcciones hagiográficas y versiones cristianizadas que generaban cultos sincréticos, así el indio se convirtió a la nueva fe incorporando elementos pre – cristianos, e imágenes andinas, dando por resultado un cristianismo andino o heterodoxo.

[75] Arte de resistencia, es el término usado por Marta Traba y Pablo Macera, según esta idea el arte popular subvierte los significados, resiste la dominación española siendo un arte de contenidos prehispánicos.

Marzal en "Funciones religiosas del mito en el mundo andino cuzqueño"[76](1979), menciona un Mito de la Pachamama recogido por Rosalin Grow en 1976, en la comunidad de Pinchimuro, Urcos perteneciente a Cuzco.

> Desde la aurora del universo había dicho la Pachamama: "Yo soy la Santa Tierra. La que cría, la que amamanta soy. Pacha Tierra, Pacha Ñusta, Pacha Virgen soy.- Por eso desde la creación del mundo merece respeto-. A mi ustedes me van a llamar, me van a soplar, para las tres personas -Pacha Tierra, Pacha Ñusta, Pacha Virgen-. Ese día yo hablaré. La santa Tierra no vayan a tocar". Así había hablado la Pachamama."… Le ofrecen despachos a la Pachamama por los productos y por los animales; para que no se enfermen las crías, para tener buenos productos. "En carnaval y en Santiago alcáncenme por los animales; en la fiesta de la Purificación de Na. Señora y en comadres, por los productos. En esos días ofréceme" había dicho (Marzal: 1979: 15)

Este mito cuzqueño muestra tres personas asociadas a Pachamama, con tres atributos tierra, ñusta y virgen, atributos dados a María Santísima, esto mostraría que las tres personas podrían ser tres nombres o advocaciones dadas a la Virgen. Pacha indica tierra y tiempo en la cosmovisión andina, el mito es resultado de la predica virreinal, Pacha Virgen es un préstamo del cristianismo, Pacha Tierra puede rememorar a una deidad anterior del Perú antiguo, conocida ahora como Pachamama.

La frase "En carnaval y en Santiago alcáncenme por los animales; en la fiesta de la Purificación de Na. Señora y en comadres, por los productos. En esos días ofréceme" había dicho" (Marzal 1978:15) muestra que la asociación de la Virgen Candelaria como dadora de frutos es evidente. Si recordamos el Hanaq Pachap Kusikuynin se tiene la imagen del árbol de frutos innumerables, la Virgen es la fuente de abundancia agrícola, se asocia a la Pachamama.

Un cristianismo andino con elementos rituales agrarios y cultos sincréticos es posible, dado que se propició la sustitución de cultos idolátricos por devociones a la Virgen, a los

[76] Presentado en el *Congreso Panamericano de Mitología Andina* realizado en Lima en la Universidad Nacional Federico Villarreal, del 18-30 septiembre de 1978. Consultado en la versión digital de la revista *Debates en Sociología*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 4 (1979), pp. 11-22. Recuperado el 7 de Setiembre de 2014, 20:40 h, http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/viewFile/6806/6934.

santos o al Crucificado. El rito indígena actual es a nuestro parecer una construcción basada en las dos tradiciones la peruana antigua y la virreinal.

La religiosidad popular andina mantiene hasta la fecha elementos de la evangelización. En "Las iglesias andinas: huellas de la cristianización y religiosidad popular"[77] Román Robles menciona: "Cinco siglos después, los campesinos del Bolognesi y Ocros siguen practicándolo, como lo hacen en varios lugares del país. Una pequeña muestra del arte literario al servicio de la catequización es, por ejemplo, el canto de once estrofas dedicado a la Santísima Cruz:" (Robles 2005:143)

> ¡Oh apreciable árbol de vida:
> que resucitas a los muertos,
> dándoles vida mejor,
> que aquellas que antes perdieron!
> ¡Oh cruz arca del Antiguo
> y del Nuevo Testamento,
>
> en que entre dios y los hombres,
> se firmó el pacto eterno!
> ¡Oh cruz! ¡Oh fuente divina!
> Que riegas el universo,
> Con los ríos de esa sangre
> Que da vivífico riego. (Robles 2005:143)

Resulta interesante ver que la cruz es el árbol de la vida, arca, fuente de vida, estas imágenes de la prédica cristiana son europeas pero se insertan en una piedad popular donde la cruz es rio de sangre, que produce y vivifica. La imagen muestra la idea de sacrificio ritual, la sangre del sacrificio produce y genera vida. Así la cruz se convertiría en emblema de fecundidad. Si recordamos las cruces andinas que son revestidas de frutos y sacadas en procesión en la fiesta de las cruces, vemos que la asociación cruz-árbol florido –abundancia es de raíces virreinales.

[77] En la nota 11, se menciona que los maestros cantores de Bolognesi y Orcos de la provincia de Cajatambo tienen libros de canticos que datan de 1902, creemos que los libros son misales. Artículo publicado en *Revista de Antropología*, (3) 2005, pp.103-162. Recuperado el 15 de agosto de 2014, 20:15 h, http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/revis-antrop/n3_2005/a05.pdf.

Cuando se encontraba una huaca o lugar sagrado prehispánico se construía una iglesia o se colocaba una cruz, para sacralizar el lugar, por lo que el motivo de la cruz se multiplicó y caló en el imaginario del indígena peruano, por lo cual en illas, cajas de imaginero y sanmarkos se muestra la cruz. Pensamos que la asociación apu o wamani –cruz se debió a que el apu es el símbolo de la fertilidad y el agua, y la cruz símbolo de abundancia y agua de vida. En los cánticos populares, como el que recoge Robles, se muestra la piedad popular y la huella de la evangelización. Robles indica que los maestros cantores son formados dentro de la tradición familiar, ellos guardan libros antiguos, también misales, y cantan oraciones e himnos en latín, quechua y castellano hasta nuestros días. (Robles 2005:141)

Bernardino Ramírez Bautista (2009) en "La Fiesta de las Cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena", menciona que el pueblo de Huamantanga en Canta celebra la fiesta de las cruces el 6 de enero, antes de la época de las lluvias y los rayos. El autor menciona:

> … los ganaderos a formar hermandades que garanticen la celebración de la Fiesta de la Cruz con la esperanza de que al colocarlas en las lomas comunales, harán posible las lluvias que permitirán germinar abundantes pastos para su ganado. Creen que con las ofrendas que hacen en su honor, Dios les enviará sus «benditas aguas» y cuidará de sus animales, por eso las colocan en los cerros altos y panorámicos. (Ramírez: 2009:196).

La cruz, símbolo cristiano de la evangelización, la redención y la salvación, es reverenciada para solicitar el agua y la abundancia a Dios, también se asocia en numerosos mitos con la idea de árbol florido como en la fiesta del árbol de mayo, mito de origen pre –cristiano europeo. Caro Baroja dice: "no está en el santoral [es] la del árbol de mayo llamado el mayo o la maya y los matrimonios de mayos y mayas, fiesta de gran difusión por todo el ámbito de Europa cristiana, que era como la exaltación del amor y la primavera" (Caro Baroja 1985:352, en Millones, Tomoeda 2010: 56). En Europa mayo es

el mes de la primavera, en los Andes es el mes del inicio de las lluvias, la fiesta de la cruz de mayo se superpone a la festividad al palo o árbol de mayo.

La ritualidad del mundo agrícola español posiblemente llegó con la conquista y se mezcló con los ritos andinos pre –cristianos y los signos cristianos, logrando así una cultura integradora de tradiciones. Para Sabino Arroyo en *Culto a los hermanos Cristo. Sistema religioso andino y cristiano: redes y formas culturales del poder en los Andes*[78] : "…la simbología de las divinidades o espíritus andinos reproductores y sustentadores de la vida se ensamblan con los atributos y cualidades de la imagen de "Cristo Dios" pobre, doliente y sacrificado" (Arroyo: 2006: 263)

La imagen de Cristo, o el Crucificado, se impregnó en el alma del campesino andino, el sufrimiento del Señor se identificó con el martirio o sacrificio que trae la abundancia y la vida. Los seres míticos andinos masculinos se identifican con la idea de la Cruz, y la noción del Redentor que se sacrifica por nosotros.

Manuel E. Bustamante en *Apuntes para el Folklore Peruano*[79] (1943) menciona costumbres de los campesinos, a los cuales llama indígenas. Sobre la Fiesta de las Cruces da su testimonio: "Que fe la del indio, en su cruz…Como la lleva a la ciudad, del campo donde vive, en sus brazos, delicadamente cubierta… Y, al regresar del templo, en un sitio preferente de su choza, lo encubra con su ramo de flores silvestres. (Bustamante 1943:63). Para Bustamante la fe del indígena es auténtica, lleva su cruz a la iglesia del pueblo; desciende de sus chacras y la porta envuelta con sumo cuidado para que escuche misa, luego sale de la Iglesia y retorna feliz a su casa. La cruz cristiana es cubierta o adornada con flores silvestres, las flores representan la naturaleza, pero también la fecundidad y lo

[78] Tesis sustentada para optar el grado de Doctor en Ciencias Sociales especialidad de Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos .Lima -2006.

[79] Publicado en 1943. Ayacucho. Imp. La Miniatura. También se publicó algunos artículos en la Revista *Huamanga*, Órgano del Centro Cultural de Ayacucho. 1° versión 1940. Manuel B. Bustamante Jerí, fue Inspector de Instrucción Primaria de la provincia de Huamanga.

celestial. La cruz del indio tiene el rostro de Cristo y las figuras de la pasión, (Bustamante 1943:63), estas se conocen como Cruz de la Pasión, y también se confeccionaban en los talleres ayacuchanos.

El icono cristiano como *vera efigie*, trasunto de lo divino, se humaniza en los himnos quechuas y en el arte virreinal; la Virgen hilandera, el Niño Jesús que solloza y juega con los niños, la imagen como icono bizantino es reverenciada, siendo en muchos casos hieráticas, como los santos patronos de los sanmarkos, obras de devotos indígenas o devociones asociadas a los indios. Cristo, imagen visible de Dios, se convierte en una imagen recurrente en el arte popular junto a la Virgen y a los santos.

La evangelización dejó una estela de devociones, santos y santuarios pero se mantuvieron creencias animistas y ritos propiciatorios en los Andes; camuflados, mezclados con la parafernalia litúrgica cristiana, el culto a la tierra y al agua resistió a los extirpadores de idolatrías. Pensamos que la catequesis de imágenes sincréticas y los himnos devocionales debieron calar en el pensamiento mítico-religioso del campesinado andino trasformando sus ritos y ceremonias, donde la imagen cristiana se revistió de poder sagrado y se volvió objeto de veneración, junto a los apus. En el sistema mítico andino los apus o wamanis son los guardianes de las montañas y protectores del ganado, en sus entrañas están las riquezas y el agua, los santos protectores del ganado son objeto de veneración como propiciadores de la fecundidad. El campesino cree en la religión católica y en los seres de la naturaleza.

La cristianización de mitos andinos y las leyendas virreinales de imágenes que cobran vida surtieron los efectos deseados, el indio se convirtió, se hizo devoto pero mantuvo formas, y ritos agrícolas y ganaderos que se insertaron en un discurso sincrético y un cristianismo andino.

El arte popular recogió como un crisol los dos mundos: el español y el andino en su música, en su danza, en su imaginería, en sus figuras de santos y Vírgenes. El arte no resistió, se convirtió en un receptáculo de formas antiguas y nuevas; trasformó motivos y símbolos creando y recreando constantemente sus contenidos.

1.2.2 Del ocaso virreinal a la república: el nacimiento del arte popular peruano.

El proceso de secularización del arte en el siglo XVIII y la independencia del país en el siglo XIX, marcaron el devenir de la producción artística; el tránsito del arte virreinal al arte republicano es también el del arte religioso al profano; pero el arte sacro no desapareció, siguió siendo representado en el arte popular.

A fines del siglo XVIII se realizaban fiestas y cultos populares que preocupaban a los representantes de la Iglesia, como señala Ramón Mujica en el artículo "Sobre imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas" "Tras el Sexto Concilio Límense (1772) todas quedaron bajo la tutela y el control inmediato, rígido y directo del clero a fin de anular toda "expresión" popular de la plebe."(Mujica 2008:18)

Las reformas borbónicas propician la crisis de fines del XVIII, San Juan de la Frontera de Huamanga pierde importancia en las rutas comerciales, lo cual ocasiona la decadencia de la ciudad. En el ocaso virreinal se forman Juntas de Gobierno, decae la minería. Algunos autores comentan que en 1809 hay una manifestación anti-realista en Huamanga dirigida por artesanos, comerciantes y campesinos; entre 1811-1812 en Huamanga y Huanta hay revueltas, y se publican pasquines en contra de la monarquía. (Galdo 1985:85)

Las primeras décadas del siglo XIX, es la época de la emancipación de los Virreinatos americanos, pero las estructuras en los Andes se mantenían casi inalterables, la naciente

republica peruana mantuvo el tributo indígena y el poder de la Iglesia menguó, sin el patrocinio de la corona española.

Jaime E. Bayly en "Introducción a la talla popular en piedra de Huamanga" menciona que, la época de apogeo de la talla en piedra de Huamanga fue en los siglos XVII, XVIII. (Bayly 1980: 19) El estilo neoclásico se observa en algunos altares portátiles y nichos del siglo XVIII, en la talla de piedra de Huamanga que se deja de policromar y es tratada a la encáustica, a semejanza de las tallas de mármol o marfil. (de Lavalle, Lang 1980: 107) Pero también se siguen realizando las llamadas huamangas en relieve y en tallas de bulto redondo estofadas y policromadas como en el barroco. Así, en los Andes conviven los dos estilos. Las tallas de fines del siglo XVIII evidencian una factura popular y según algunos autores serian obras de maestros indígenas.[80](de Lavalle, Lang 1980: 121-122)

Las esculturas de piedra de Huamanga presentan una iconografía similar a las cajas de imagineros ayacuchanas, esto evidencia la preferencia por estas devociones, en las huamangas se observa diferentes facturas, materiales y acabados. Las cajas de imaginero antiguas tienen figuras talladas en piedra de Huamanga, también existen esculturas de bulto redondo con santos que a sus pies tienen ganados, como un San José con su niño que tiene en su base carneros y bueyes (Majluf, Wuffarden 2004:264-265). Las imágenes recurrentes son: San Antonio con su Niño, San Juan el Bautista, Santiago, el Crucificado, la Virgen del Carmen, Santa Inés.

Analizando la evolución de los altares portátiles virreinales marianos hasta llegar a las cajas de imaginero de Chucuito, vemos la variación de técnicas y los cambios en la sociedad del novecientos que produjo el nacimiento de nuestro arte popular. En el siglo

[80] Descendimiento p. 122, está talla es similar a las pinturas barrocas del Descendimiento pero la peana ostenta diseños del rococó y del neoclásico. Esta datada como de finales del siglo XVIII. En la ficha técnica se consigna que debe ser obra de un maestro indígena.p.121.

XIX asistimos a su nacimiento con reminiscencias virreinales, con motivos profanos, e iconografía sagrada que recuerdan tiempos y estilos anacrónicos.

Algunos autores mencionan que el auge del guano pudo provocar el incremento de la actividad ganadera. A mediados del siglo XIX aparece el arte popular ligado al arte campesino, en las diferentes modalidades: talla en piedra de Huamanga, imaginería, mate burilado; se sabe que éstas se practicaban en la época virreinal, pero será en el novecientos donde, dejando el patrocinio de la Iglesia, se convierten en arte del pueblo con artistas, que se les llamará santeros o imagineros dentro de un circuito económico dado por ferias y arrieros. (González, Gutiérrez, Urrutia 1995:239)

El arte oficial buscó la exaltación de los héroes de la Patria, la inestabilidad política será una característica del novecientos, de las luchas independentistas, el caudillismo militar y la guerra con Chile. A mediados del siglo XIX atrás había quedado el taller colonial, la modernidad artística tenía matiz europeizante con la pintura de los artistas académicos.

Los tiempos históricos y los estilos no son lineales, los imagineros andinos a inicios de la Republica siguen trabajando con grabados y estampas coloniales, en los Andes peruanos el Barroco perduró junto con la iconografía de la evangelización.

Las rutas comerciales se modifican, siendo los arrieros de Carmen Alto los intermediarios entre los productores y la clientela rural, la feria de la Virgen de Cocharcas permitía la difusión de las manufacturas y productos de Huamanga entre ayacuchanos, huantinos, cuzqueños y puneños.[81](Galdo 1985: 66)

La abolición del tributo indígena el 5 de julio de 1854 mejora el poder adquisitivo de la población campesina, los imagineros empezaron a realizar piezas de acabados más sencillos con materiales menos suntuosos, para satisfacer la demanda de una clientela

[81] Virgilio Galdo Gutiérrez hace mención que el Santuario de la Virgen de Cocharcas era un lugar estratégico por ser cruce de caminos, la feria se realizaba en las cercanías al santuario.

rural. Es de suponer que al inicio los imagineros tuvieron una producción destinada a la devoción privada de la clase señorial.

En "Arte en piedra de Huamanga" se indica que las demandas y retablos portátiles fueron prohibidos en 1831 por la Municipalidad de Lima por ser un culto que escapaba del control central de la Iglesia y llevaba al exceso. En la evangelización lo portaban los sacerdotes y los doctrineros, a fines del siglo XVIII lo llevaban los demanderos (Maluf; Wufarden 2004:264).

En el siglo XIX el culto popular se había extendido y la reconversión simbólica operada desde el Virreinato había escapado del control del clero, como en el caso del sanmarkos que presidía la herranza del ganado. Pero no solo en el Perú, en España también existían los demanderos. En el libro *Los españoles: pintados por sí mismos* (1843), se encuentra el artículo *Demanda o santero,* donde se describe al demandante así:

> Cosa es muy sabida que, toda la España ha estado plagada hasta fines del último siglo de hermanucos y Santeros, que por lo regular vestían traje frailuno, con sus barbas postizas, su capuchón, y en la una mano el báculo, llevando en la otra la demanda con la imagen de algún santo milagroso. Con semejante disfraz andaban por las calles y plazas embaucando a la multitud, siempre crédula y fanática; con el corrían de pueblo en pueblo aparentando penitencia y mortificación, contando mil patrañas… (Tenorio 1843:431)

A fines del siglo XVIII, el santero o hermanuco[82] era un demandero que portaba una demanda con la cual solicitaba limosnas, está retratado como un personaje que aparenta santidad y recorre las ciudades disfrazado de fraile y engañando a las personas.

A mediados del siglo XIX, los demandantes gozaban de mala fama en España, en el Perú también eran vistos como propiciadores de cultos populares supersticiosos.

Ahora, el significado de santero está relacionado con lo santo, en el diccionario RAE dice:

[82] El hermanuco es una palabra proveniente de hermano, forma despectiva de donado. Dícese del que pertenece a una orden religiosa sin profesar. 5 de Setiembre de 2014, 21:15 h, http://lema.rae.es/drae/?val=hermanuco.

Santero[83]

> 1. adj. Dicho de una persona: Que tributa a las imágenes un culto supersticioso.
> 2. m. y f. Persona que cuida de un santuario.
> 3. m. y f. Persona que pide limosna, llevando de casa en casa la imagen de un santo.
> 4. m. y f. Persona que pinta, esculpe o vende santos.

Esto es vital para comprender los usos de la palabra santero, ya que al que realiza las imágenes en los Andes se le denomina santero o imaginero, y el término santero también se relaciona con la superstición. También se menciona que al demandero: "…unos llaman Santero, otros Demanda y no pocos Demandador y Demandante…" (Tenorio 1843:430), nombres que se le dieron en España en el siglo XIX.

1.2.3 El Premio de Cultura de 1975:

> Los premios nacionales deben ser un reflejo de la historia que vivimos, forman parte de una política cultural, si no fuera así podría comparárseles con los premios de cualquier institución…"(Castrillón 1976)

Los Premios de Fomento a la Cultura se crearon en 1942, por la ley 9614. (INC 1976:27). En 1974 el Gobierno Revolucionario[84] de las Fuerzas Armadas creó seis Premios Nacionales de Cultura: que deberían ser bienales según el Decreto Ley N° 20626 (INC [85] 1976:105)

Hasta 1971, el Premio en Arte se dividía en tres menciones: Ignacio Merino (Pintura), Baltazar Gavilán (Escultura) y Luis Duncker Lavalle (Música). (INC 1976:31)

---

[83] Web de la Real Academia Española, 20 de Diciembre de 2014, 8:00 h, http://lema.rae.es/drae/?val=santero.

[84] El gobierno de facto, se autodenominó Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.

[85] *Boletín de la Biblioteca Nacional* (1976). Boletín 69/72. Año 1974. En el artículo "Premio Nacional de Fomento a la Cultura 1961-1971." La fecha de impresión es Julio de 1976. El Boletín explicaba los eventos de 1974. 13 de marzo de 2015, 16:30 h, http://bvirtual.bnp.gob.pe/bnp/faces/pdf/boletin/69/index.html#27/z

El premio en arte tenía tres expresiones artísticas música, pintura y escultura. Luego se fusionó en un solo premio de Arte. El Área de Arte incluía: pintura, escultura, artesanía artística, música, danza. En "Hoy entregan premios Nacionales de Cultura" (El Comercio 1976:19) se menciona: "Esta noche a las 7pm en el Salón de Actos del Instituto Nacional de Cultura (Jr. Ancash, 390)...a los ganadores del concurso convocado para el bienio 1973-1974…"

Los ganadores de los 6 premios de cultura fueron:

- Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán) (Literatura)
- Joaquín López Antay (Arte)
- José Bracamonte Vera (Comunicación Social)
- Jorge Basadre (Ciencias Humanas)
- José Tola Pasquel (Ciencias Naturales y Matemática)
- Alberto Hurtado (Ciencias Aplicadas y Tecnologías)

Una comisión técnica por área elegía al ganador de la categoría el cual debía ser ratificado por el Consejo General de Cultura, órgano del Ministerio de Educación. El premio consistía en 200, 000 mil soles y un diploma. La Comisión Técnica (Jurado) integrada por: Cristina Gálvez (escultora), Leslie Lee (pintor), Vera Stastny (bailarina), Alfonso Castrillón (crítico de arte), Juan Günther (arquitecto), Carlos Bernasconi (platero y crítico de arte) y Enrique Pinilla (músico), eligió entre:

Carlos Quispez Asin (pintor), Teodoro Núñez Ureta (pintor), Rodolfo Holzmann (músico) y Joaquín López Antay (imaginero), al ganador de la Categoría en Arte.

La nómina de los ganadores salió en Diciembre de 1975 pero la ceremonia de premiación fue el 7 de enero de 1976. Los Premios de Cultura fueron otorgados por el Ministro de Educación, el general Miranda Ampuero. En la noche de la premiación, pronunció un discurso con una visión integradora de la cultura, que incluía la creación plástica popular.

El general Miranda invitó a cenar a don Joaquín el 2 de enero de 1976, cinco días antes de la entrega de los premios de cultura. La reunión fue en el comedor del ministerio, junto a sus oficiales y a Martha Hildebrandt. (Razzeto 1982:160)

Creemos que el Ministro de Educación estuvo de acuerdo con la designación de López Antay, y el hecho de querer conocerlo, y comer con él, ratifica esta hipótesis. El jurado podía designar un ganador pero tenía que ser ratificado por el Consejo General de Cultura del Ministerio de Educación, así se dieron las condiciones para esta designación: una Comisión técnica favorable (jurado), el apoyo del Ministro de Educación y del Consejo General.

Según López Antay se enteró de su designación por un señor que le comunicó "Don Joaquín, has salido en el periódico. Has ganado premio," luego menciona que Martha Hildebrandt le envió una carta diciendo "Venga ya, tiene premio nacional."(Razzeto 1982:160). El artista premiado viaja a Lima.

En el artículo "Fundamentación para el dictamen por mayoría simple a favor del artista popular Joaquín López Antay"[86](1982) se fundamentan las razones de haber otorgado el premio a don Joaquín:

1. "Su exclusiva dedicación durante una larga vida a la creación de una obra transcendental en el arte del retablo, que hace hoy oportuna su consagración.*"(*Gálvez, Lee, et al. 1982:6-7) Valorar su labor de toda una vida era un hecho encomiable, dado que él era el creador del retablo y, con justicia, merecía el Premio en Arte por su contribución a la plástica nacional.

[86] Cristina Gálvez, Leslie Lee, Carlos Bernasconi, Juan Gunther y Alfonso Castrillón son los autores del artículo publicado en la Revista *U-TóPicos* Año 1, nº 1 Oct. 1982. Originalmente se publicó en Diciembre de 1975. La bailarina de ballet Vera Stastny, esposa de Francisco Stastny, no figura en el artículo de defensa, tampoco el músico Rodolfo Holzmann. Pensamos que como el Premio de Arte recae en las artes plásticas, la pugna se da entre los artistas plásticos, quedando las otras artes al margen de la polémica.

2. “El enriquecimiento aportado al lenguaje plástico popular… el retablo de la vida diaria, como trabajo y festividades con su estilo original.” (Gálvez, Lee, et al. 1982:6-7) Aquí mencionan el lenguaje plástico popular y los aportes de López Antay al retablo, la introducción de festividades, costumbres y trabajos. Es decir, la creación del retablo costumbrista o etnográfico.

5. “La tenacidad de su compromiso con las formas expresivas del campesinado a pesar de las solicitudes y halagos de la sociedad de consumo. …dada la coyuntura política que vive nuestro país, premiar una forma de expresión que refuerce las conquistas de nuestro campesinado”. (Gálvez, Lee, et al. 1982:6-7)

Es interesante acotar que el jurado pensó en López Antay como el paradigma de artista campesino, aunque don Joaquín era un artista popular de ciudad, porque el retablo no es una expresión del campesinado. Creemos que identificar el retablo con el sanmarkos llevó a esa confusión. El retablo de don Joaquín es la expresión de un mundo mestizo y popular pero, generalmente, recreaba las fiestas huamanguinas, de los barrios de los campesinos de la ciudad. La oposición campo –ciudad se pone en relieve, se considera al retablo un producto campesino, cuando su función era decorativa y estaba ligado a la burguesía.

Se dice que el artista no se deja convencer por la sociedad de consumo, pero su arte pertenece a un circuito comercial, es una obra que se insertará en un mercado artístico y su público objetivo fue la clase media limeña. Creer que el arte verdadero es el arte campesino, fuera del circuito comercial y de la sociedad de consumo, lleva inserta una idea de lucha de clases y reivindicación del arte popular como sinónimo de arte campesino o indígena. [Línea de pensamiento que guiaba la política cultural del momento]

Se entiende que don Joaquín López mantiene y preserva las formas expresivas del campesinado, pero ¿Cuáles son las formas expresivas del campesinado?, el retablo recrea costumbres y fiestas andinas pero generalmente de la ciudad. Mientras que el sanmarkos

se utiliza en la herranza del ganado y en rituales campesinos, de las poblaciones más alejadas de las punas.

Pensamos que como parte de la noción de cultura de esa época, el premio se validaba y adquiría dimensiones políticas al asimilar el retablo a una forma de expresión del campesinado, en un gobierno militar que ejecutó una reforma agraria.

En "Don Joaquín en el recuerdo", publicado en la sección de crítica de Arte del diario *Marka*, Alfonso Castrillón realiza un homenaje a Don Joaquín.

> ...Don Joaquín se preguntaría muchas veces, qué diablos tendría que ver lo que hacía con política. Se dijo que el premio era demagógico, que el jurado hacia política…La dación del Premio Nacional a Joaquín López Antay fue político desde el momento que fue un acto de responsabilidad y justicia, un acto social que tomaba en cuenta sobre todo, los méritos artísticos (Castrillón 1981:40-41)

Alfonso Castrillón menciona que es un acto político, de responsabilidad y justicia, pero que lo principal son los méritos artísticos. Se infiere que se reconoce a Don Joaquín la categoría de artista, ya que es ganador de un Premio Nacional en la categoría de arte.

La polémica surgida, sobre la creación artística en las obras de arte popular remece las bases del artesanado que comprende que el artesano es un creador y, por lo tanto, artista. La autoconciencia artística se reafirma a fines de 1970 e inicios de 1980. Según el antropólogo Cesar Ramos Aldana[87], los inicios de esta autoconciencia artística se da en el proyecto de arte peruano del grupo indigenista, y se confirma con el premio de Cultura dado a don Joaquín.

Al momento de suscitarse la polémica, Elvira Luza[88] siempre acompañó a López Antay en los debates y mesas redondas pero Don Joaquín no comprendía por qué molestaba tanto a unos señores[89] que se le otorgase el Premio Nacional en Arte, ya que él se

[87] Conversación con Cesar Ramos Aldana en el Museo de la Cultura Peruana, con ocasión del Día del Artesano, el 19 de Marzo de 2015. El Estado peruano reconocía la labor de destacados artesanos, pero como nos lo señaló Ramos, el Estado peruano reconoce al artesano, no al artista.

[88] Conversación con el nieto de don Joaquín, el imaginero Alfredo López Morales, Julio 2010.

[89] Estos señores son los miembros de ASPAP (Asociación Peruana de Artistas Plásticos). La Junta Directiva de la ASPAP emitió un comunicado el 1 de Enero de 1976, indicando que estaba en desacuerdo con la

consideraba "escultor" y artista. "Nunca olvidaré el rostro del maestro, cuando mudo y desconfiado, encabezando una mesa redonda en la que se le rendía homenaje…" (Castrillón 1981: 40-41) y se suscita una polémica entre arte erudito y popular. La percepción de Castrillón encierra una cierta tristeza, el anciano maestro estaba callado y su mirar reflejaba recelo, la remembranza de Castrillón muestra que el homenaje terminó en una agria discusión.

En "El arte de Joaquín López Antay", José Felipe Valencia afirma: "Cada retablo de López Antay es diferente. Ninguno es hecho mecánicamente y en serie, son verdaderas obras de arte."(Valencia 1976:8) Valencia señala que López es un artista, partiendo de la premisa que su obra es única y original, por lo tanto artística. La polémica se dio por meses

La crítica de los miembros de la ASPAP estribaba en dos puntos fundamentales:

1. El artesano no crea, conserva formas heredadas y las repite.
2. El artesano trabaja en serie, y su obra no es única.

En *Los premios y la Cultura*; Luis Rodríguez entrevista a varios artistas, en la pregunta 5, dice: ¿Coincide Ud. con la designación de los ganadores? Juan Manuel Ugarte Eléspuru declaró:

> Donde discrepo es en el premio de área artística. Pienso que la defectuosa conformación de las áreas ha creado una lamentable confusión de niveles. Quiero dejar en claro que siento por López Antay, respeto y admiración. Lo considero un paradigma de artesano, modesto, obstinado, contra la indiferencia y la postergación.[90] (Rodríguez 1976:4)

Admira a López, como modelo ideal de artesano, es un "paradigma de artesano", sus cualidades son: modesto y obstinado, luchador incansable contra la indiferencia, lo

---

designación del ganador del premio, y solicitaba la revisión de los Premios Nacionales. El 7 de enero otros miembros de ASPAP indican que no se comunicó, ni consultó a los miembros sobre el comunicado del 1 de enero de 1976. Así, una fracción de la ASPAP apoyó el otorgamiento del premio a don Joaquín. Publicado en la Revista *U-TóPicos* pp.6-7. Año 1, nº 1 Oct. 1982.

[90] Palabras de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, *El Dominical* suplemento de *El Comercio*, 4 de enero de 1976, p. 4.

respeta pero dentro de la categoría de artesanía. López es digno de admiración por su tenacidad, su obra es valiosa pero dentro de la esfera de lo artesanal. Considera que el juntar las artes en un único premio ha llevado al error; existe una "lamentable confusión de niveles", esto demuestra que su mirada es occidental, pero anacrónica; el pop art y el arte no objetual ya habían quebrado paradigmas, la clasificación de artes mayores, menores e industriales no era válida.

> El artesano no es un creador sino un conservador de formas heredaras…de ningún modo un creador singular en el que se avizoren los valores eternos y profundos del espíritu humano.
> El artesano expresa la mitología elemental de la masa indiferenciada: el artista expresa el mensaje recogido de lo hondo del alma humana, con valor absoluto en sí.
> Sostener lo contario es solo demagogia circunstancial.
> Yo protesto por el veredicto.[91]

Mientras que el artista es un creador, su mensaje tiene valor absoluto en sí mismo, el artesano no es un creador", es decir, no es un artista, su producto es colectivo, elemental, popular, no artístico, mostrando cierto desprecio por las formas estéticas no occidentales, bajo la premisa de que las formas de representación europeas son las únicas válidas. Pero, a pesar del desconcierto y la indignación de varios artistas plásticos, la polémica sirvió para una reflexión y valoración de la tradición y la creación del artista popular.

La dicotomía arte –artesanía trae como consecuencia la consolidación de la autoconciencia artística del otrora artesano, que se siente un artista. Esto se reafirma en los testimonios de Edilberto Mérida y Mamerto Sánchez, en el video *Grandes Maestros en el Arte Peruano* (2008). Mérida dice: "Me creo artista porque soy creador de un arte que nunca se ha visto, mi obra nace del pueblo para el pueblo." La conciencia de la creación como rasgo del artista, muestra la valoración de la creatividad y lo original, al

[91] Palabras de Juan Manuel Ugarte Elespuru, artista y pintor, ganador en 1947 del Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino, *El Dominical* suplemento de *El Comercio,* 4 de enero de 1976, p. 5.

igual que un artista. “Me creo artista porque soy creador de un arte”, frase plena de orgullo por su contribución a la plástica nacional, al arte peruano.

El artista es creador, “si soy creador entonces soy artista”. Esta lógica se centra en un discurso occidental, por la valoración de lo nuevo y lo original. Mérida modeló seres desgarradores, pletóricos de fuerza y vida, personajes sufrientes que guardaban una expresividad inusitada en una pieza considerada popular. Arte es la palabra usada por Mérida para referirse a su obra, sus piezas son obras de arte y él es un artista.

Mamerto Sánchez dice: “Obra artística creativo es diferente, más valor tiene la pieza.” Sánchez, el hombre que logra que el barro adquiera la forma que desea, que redefinió las proporciones y creo esculturas con arcilla. El barro habla el lenguaje de tiempos antiguos a una escala inusual, en proporciones gigantescas.

La creatividad en la pieza artística logra aumentar su valor económico, y sus finos acabados lo convierten en una obra de arte.

1.3 Clasificación de los “retablos”

Siendo necesaria una clasificación de los “retablos”, se propone diferenciar los retablos, las cajas de imaginero (missas), los sanmarkos y demás objetos similares.

El término retablo es muy discutido, aunque es el más difundido y aceptado tanto a nivel nacional como internacional. Los llamados “retablos” portátiles en nuestra tradición, son de diversas facturas, épocas y estilos, aparecen durante la evangelización y evolucionan durante siglos, recibiendo diversos nombres como: capillitas, urna retablo, missa, missa mastay, demanda, retablo abridero, retablillo, retablito portátil, altar portátil, caja de imaginero, limosnero, capillita. Aunque a todos estos objetos, como señala Macera, se les denomina retablo por el uso masivo del término, se intenta retomar el estudio iniciado por

Mendizábal y hacer una clasificación de los objetos artísticos aparecidos en el siglo XX y sus similares virreinales y republicanos. Además, acotamos que en Bolivia y Argentina hay objetos parecidos que reciben la denominación de urnas y nichos, manufacturados hasta el siglo XX.

Tenemos que mencionar que desde 1950 se ha cambiado el formato del retablo ayacuchano habiéndose dado a partir de 1990 otras variaciones importantes, por ello es necesaria una nueva clasificación de las formas y tipologías, indicando que los principales centros de producción son Lima y Ayacucho.

Un criterio de clasificación es la función, distinguiendo algunas funciones básicas: católica, ritual –religiosa, decorativa.

La función es un importante elemento de clasificación, ya que nos permite acercarnos al uso de estos objetos, y sus posibles usuarios. Determinar los centros de producción y las escuelas escapa de nuestra investigación, pero intentamos analizar el contexto socio – cultural de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, para luego ver la diversificación del retablo a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI.

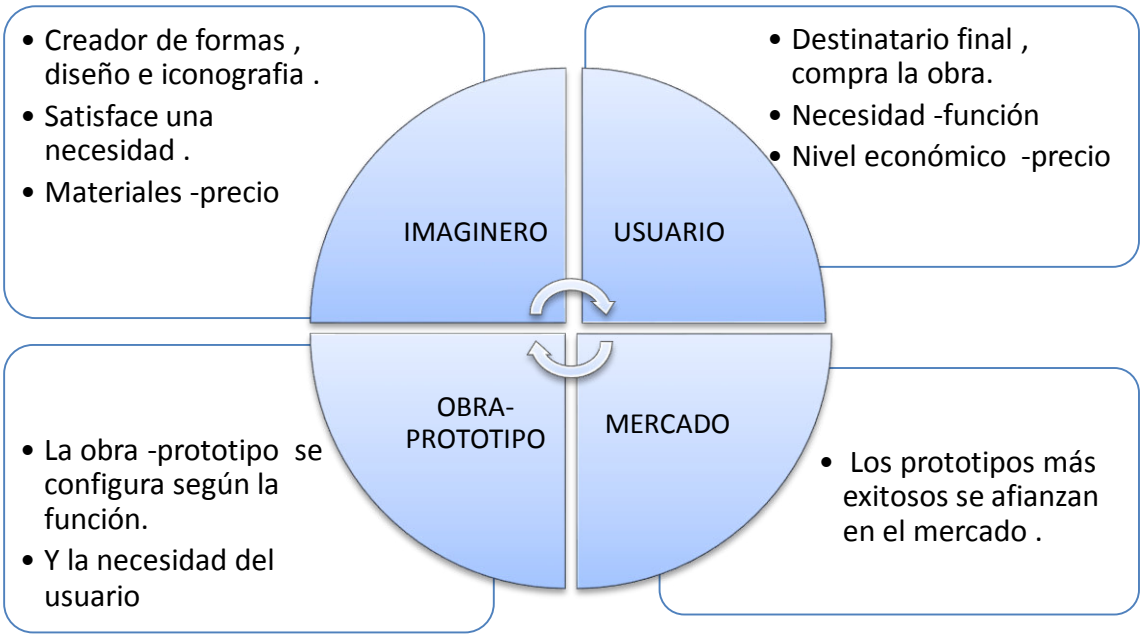
Aclaramos que algunos de estos objetos como las capillitas, las cajas de imaginero y los relieves, pudieron tener un uso religioso católico ortodoxo o ritual -religioso, así que es difícil su inserción en un grupo definido.

Veamos el siguiente cuadro:

Los llamados retablos se distinguen por su manufactura, forma, diseño y escenas, y también por la iconografía.

En el circuito de distribución, el artista llamado imaginero o artífice es el que crea la obra pensando en satisfacer las necesidades del consumidor, este consumidor o destinatario final, es quien, según su nivel económico, y sus expectativas, solicita las obras.

El éxito de algunas obras o prototipos asegura su supervivencia en el mercado, sujetas al sistema de distribución. La calidad de los materiales, la finura de los acabados y los detalles condiciona el precio y el destinatario final.



La función de estas cajas de devoción aun es discutida, los especímenes del siglo XIX, y los virreinales son de diversas configuraciones y su función no es del todo clara. Además, los materiales y las manufacturas se van empobreciendo a fines del siglo XIX, lo que indica un cambio de mercado y de público objetivo (consumidor final).

Desconocemos las condiciones que llevaron al ocaso a las cajas de Chucuito, y los factores que condicionaron la aceptación y difusión del cajón sanmarkos – san lucas.

Algunos retablos antiguos presentan imágenes hagiográficas cristianas, funciones rituales y usos devocionales cristianos ortodoxos. ¿Qué función cumplieron estas cajas de imaginero? ¿Dónde apareció el prototipo? Algunas cajas de imaginero son de procedencia boliviana, otra ayacuchana y las más antiguas cuzqueñas.

En 1963, Emilio Mendizábal en el ensayo: "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas", estudia el cajón sanmarkos como objeto

mágico –religioso, utilizado en la herranza del ganado. Mendizábal analiza la distribución de las imágenes hagiográficas en el espacio sagrado del sanmarkos, además menciona las técnicas, los materiales empleados y los colores de manera exhaustiva, teniendo un corpus de piezas de la colección del Museo de la Cultura Peruana.

El corpus analizado son 21 sanmarkos huamanguinos posteriores a 1941, comprados por Alicia Bustamante en Huamanga a diversos imagineros como López Antay, e integrantes de las familias Núñez y Baldeón. El método empleado, según Mendizábal, es el de Maumann. (Mendizábal 2003:135)

Pablo Macera en el artículo "Los retablos andinos y don Joaquín López Antay" publicado en *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, menciona lo siguiente: "La hipótesis que vengo desarrollando en los últimos años es que el sanmarcos data por lo menos de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII". (Macera 2009: 181)

La antigüedad del sanmarkos es aún desconocida, la hipótesis de Macera no es respaldada por un espécimen del siglo XVII que mantenga elementos formales similares a los sanmarkos.

El término retablo aparece en 1941, y el sanmarkos no es un retablo. (Mendizábal 2003:105)

La función del retablo después de 1940 es decorativa, siendo el mercado nacional e internacional el mayor consumidor de la producción de los talleres familiares. El intermediario compra los productos al imaginero y los coloca en diversos lugares de venta. Según el nivel económico del usuario será la oferta, pudiendo existir retablos de diminutas dimensiones a otros de 50 cm o un metro.

1.3.1 Tipos de "retablos"

Altar portátil o retablo portátil: usado en la época virreinal, fue introducido por los misioneros en el proceso de evangelización debido a que permitían la celebración de la misa o liturgia; fueron los evangelizadores de indios los que acercaron el altar portátil a la masa indígena, así como fijaron la iconografía de estos altares de devoción. Su función ha sido religiosa dentro de la tradición cristiana católica. Pueden ser de grandes dimensiones para el trasporte de imágenes de bulto, como los que aparecen en la leyenda de la Virgen Candelaria de Cayma, o de pequeñas dimensiones para el culto privado; los hay de diversos tamaños y facturas.

Eran confeccionados de forma primorosa en plata y con finos materiales, conforme la disposición del Concilio de Trento, con verdad y hermosura. Se ha encontrado varios especímenes en América que datan desde el siglo XVII y XVIII, como el que se conserva en el Museo de Arte de Lima titulado *retablo portátil de la Virgen de Copacabana* que es de probable procedencia cusqueña, datado entre 1650 -1700 [92], que es un tríptico repujado y burilado en plata, con figuras modeladas en pasta y policromadas. Este retablo portátil presenta en el exterior flores y una cruz (fig. N°1 b), además de tener en las batientes de las puertas interiores pequeñas flores pintadas. También estas piezas reciben el nombre de retablito abridero. El tamaño de esta pieza es: 34.5 x 20.6 x 6 cm. (fig. N°1).

---

[92] Piezas del Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Recuperado el 27 de Agosto de 2014, 18:30 h, http://www.mali.pe/coleccionvirtual/view/objects/asitem/People@769/0?t:state:flow=14977690-8518-4972-8ff9-560e887d753a.

También en *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular* p. 56. Aquí se lo data de 1650-1675, procedencia Sierra Sur. Colección Museo de Arte de Lima. Ex – Colección Luisa Álvarez-Calderón. Fondo de Adquisiciones, 2001.

Fig. N°1. a



Fig.N°1 b

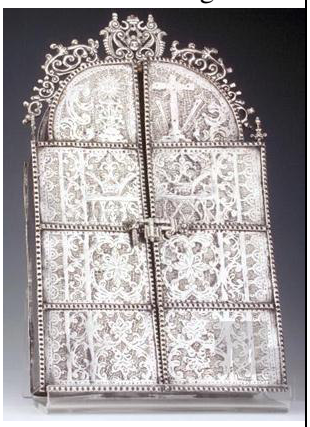


Fig.N°1 a

*Retablo portátil de la Virgen de Copacaba*na (abierto).
Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón.
Fondo Alicia Lastres de la Torre.
Plata repujada, burilada y pasta modelada, dorada y policromada.
Colección virtual del MALI.

Fig. 1b (cerrado)

Fig. N° 3



Fig. N° 3
Retablo Virgen de Copacabana
Museo Pedro de Osma Siglo XVIII.
Archivo del Museo Pedro de Osma.

Fig. N°2



Fig.N°2
Tríptico gótico flamenco de la Epifanía.
Iglesia San Pedro
1500
Artajona merindad de Olite-Navarra
Foto del Atlas del Patrimonio Histórico-Cultural de Navarra-Fundación Lebrel Blanco
http://www.lebrelblanco.com/anexos/atlasBEST-objetos.htm.

Fig. 4



Fig. N°5

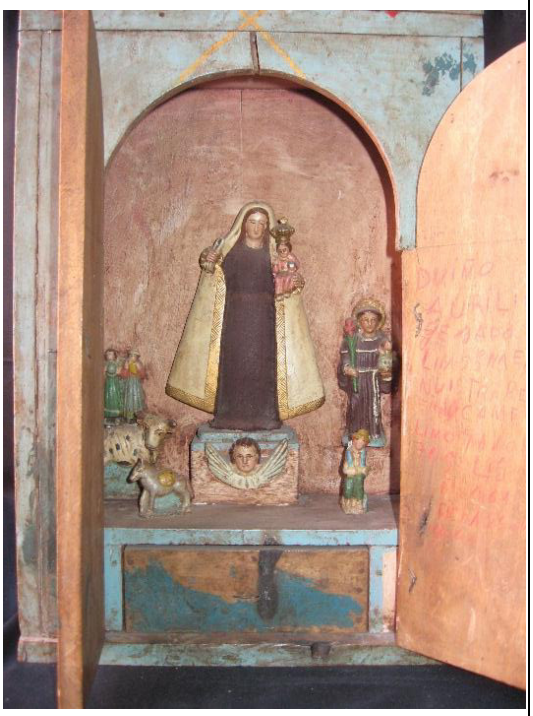


Fig. N° 6



Fig.N° 4
Nicho Nazareno
Circa al siglo XIX
Colección de Vivian y Jaime Liébana
Fotografía de Magaly Labán

Fig. N°5
Limosnero
Siglo XX
Procedencia Arequipa
Colección Privada.

Fig.N° 6
Demandero franciscano
Pancho Fierro
Acuarela, ca. 1850
Colección de la Galeria Municipal Pancho Fierro.
https://www.google.com/culturalinstitute/u/0/asset-viewer/demanderofranciscano/EgEWkaHwJZ3UHg.

Los altares portátiles virreinales se asemejan a los trípticos bizantinos y góticos, tienen dos puertas de altar abridero, ostentan remate trilobulado o circular, o carecen de remate, siendo una constante la representación de la Virgen, en sus diferentes advocaciones. (fig. N°2)

El Museo Pedro de Osma tiene una pieza titulada *retablo de Nuestra Señora de Copacabana* datado en el siglo XVIII. (fig. N°3) Este espécimen presenta figuras modeladas en pasta, y la caja de madera en pan de oro, es un retablo portátil antecedente formal de las cajas de imaginero de Chucuito tipo A. Las dimensiones de la pieza es: alto 0.58m x ancho 0.65m x profundidad 0.12m. Sus medidas son superiores a las cajas de imaginero de Chucuito.

Los altares portátiles virreinales son destinados a una clientela pudiente, clase alta o media, no son objetos para la devoción popular, están revestidos de finos materiales y acabados de gran hermosura, con detalles que recuerdan a las miniaturas. Un mundo sobrenatural se configura en el espacio sagrado del altar portátil llamado también retablo portátil. El mundo celestial aparece al abrirse las portezuelas de estos trampantojos a lo divino.

La imagen como *vera efigie* recrea la gloria celestial donde ángeles, Vírgenes y santos siguen un programa iconográfico.

Nichos: semejantes a las capillitas, pero de mayor profundidad, llevan una única imagen de devoción de bulto redondo, tienen forma rectangular sin puertas. Pueden ser de varias manufacturas y estilos. En la colección de Vivian y Jaime Liébana hay un nicho del Nazareno[93] en madera tallada y policromada, que intenta imitar un retablo de iglesia neoclásico. (fig.N°4)

[93] Retablo Nazareno siglo XIX, estuvo en la Exposición Arte de Ayacucho: *Celebración de la vida*. Curaduría de Rosaura Andazabal Cayllahua. Icpna de Miraflores. Julio -Agosto de 2010.

Los limosneros: eran pequeñas cajas a modo de hornacinas que representaban una imagen hagiográfica central y permitían al dueño del objeto recoger las limosnas. Algunos de estos especímenes llevan un cajoncito para las monedas.

Eran de manufactura variada, algunos en plata repujada y otros en estuco o madera. Existían especímenes con puertas o sin ellas, algunas con cajoncitos y diseños florales. (fig. N°5)

Las figuras podían ser de piedra de Huamanga o de pasta. También se les llamó demandas y los que las portaban eran los demanderos. Pancho Fierro realizó una acuarela titulada *Demanadero franciscano*, en está obra se muestra un hombre con atuendo franciscano pero tocado de sombrero, en la mano izquierda porta una demanda. (fig. N°6)

Las capillitas[94]: según el diccionario de la lengua española[95] eran oratorios privados, también fueron oratorios de los regimientos militares.

En nuestro país designan a pequeños altares unipersonales que ostentaba una imagen de devoción de la hagiografía católica, generalmente representaban a santos, Vírgenes o al arcángel San Miguel. No tienen puertas y terminan generalmente en un arco de medio punto. Eran confeccionados para la devoción doméstica, siendo de varias manufacturas, pueden tener la forma de caja rectangular. Presentaban escasa profundidad, con figuras en alto relieve. Estas capillitas datan del siglo XVIII. En el artículo de Gertrud Solari "Elementos Mágico Religiosos en el Retablo Cajón San Marcos" se ve una capillita con la forma de una iglesia con la imagen de San Antonio (Solari 1986: 69), la iglesia presenta una coronación triangular, inusual en las capillitas. (fig. N° 7)

[94] Suponemos que capillita es un diminutivo, relacionado a capilla pequeña. Dadas las reducidas dimensiones de las obras.

[95] DRAE (Diccionario de la Real Academia Española) el termino capilla es:" 2.f. Oratorio privado 3. f. Oratorio portátil de los regimientos y otros cuerpos militares. Recuperado el 11 de marzo de 2015.

Durante el siglo XIX se realizaron en piedra[96]de Huamanga, también se confeccionan en madera tallada y policromada, en estuco, maguey y pasta. Solari manifiesta que retablos (creemos que capillitas), con figuras talladas en Niño rumi del siglo XVIII eran dedicados a la Virgen de Cocharcas, Santiago y San Juan Bautista. (Solari 1986:68).

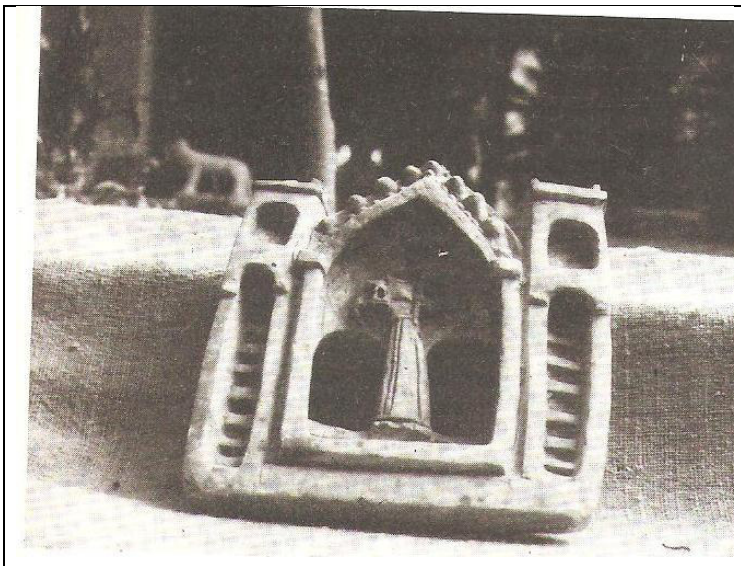


Fig. N° 7

Fig.7

Retablo de alabastro.
Siglo XVIII (¿?)
Tomado de Boletín de Lima, p.69, 1986.

Relieves: Eran objetos de devoción, tenían forma rectangular y escasa profundidad, normalmente alojaba una imagen en alto relieve de pasta policromada o una sola escena. Estuvieron dedicados al apóstol Santiago, a la Virgen y los santos.

Pensamos que su manufactura puede tener relación con los pintores populares cuzqueños del siglo XIX.

Hay un relieve del siglo XIX en la colección Luza del Instituto Riva Agüero, titulado *Retablo San José y el Niño*[97]. Este espécimen es formalmente parecido a un relieve, aunque en la ficha técnica está catalogado como retablo de pared[98]. La representación de

[96] La piedra de Huamanga es conocida también como Niño Rumi (niño piedra), el término niño alude al Niño Jesús. Existieron belenes y esculturas dedicadas al Niño Dios, de ahí el nombre que significaría piedra del Niño.

[97] *Retablo San José y el Niño* N° de registro: I-3313, N° inventario: 196 CEL.

[98] Los retablos de pared son una variante del siglo XX, que imitan los sanmarkos en alabastro, no se parece a la pieza analizada, ya que esta pieza tiene una forma rectangular. La manufactura guarda semejanza con las cajas de imaginero, siendo objetos diferentes. En la ficha técnica se menciona un posible uso ritual.

San José y el Niño era usual en la pintura cuzqueña, esta pasó a un relieve donde las imágenes están moldeadas en pasta y adosadas, la pintura muestra evidencia de envejecimiento. San José sostiene una vara, y está coronado, coge de la mano al Niño Jesús que sostiene un libro y un orbe del mundo. Esta pieza tiene una caja de madera con una capa de pasta, teniendo de altura 24 cm, y peso 0,480 Kg. Este tamaño es semejante a las cajas de imaginero chucuiteñas.

Los relieves de Santiago apóstol son muy difundidos en el sur andino con un posible uso ritual. En el estudio *Santiago en las artes populares andinas* de Elizabeth Kuon y Jorge Flores se ve varios de estos del siglo XIX - XX que se encuentran en colecciones particulares cuzqueñas, allí aparece en su modalidad de Santiago Matamoros y Santiago patrón del ganado "…todas ellas en contextos asociados a los pastores de llamas, ovejas y vacunos además de presentar otros santos asociados a la ganadería…" (Kuon, Flores 2008:188) En el Cuzco, los pastores de la región de Chumbilvilcas usan unas tablas con tela encolada y alto relieve de yeso pintado al óleo con la figura de Santiago. *(*Kuon, Flores 2008:188)

Cajas de imaginero o missas: son pequeñas cajas de madera de dos puertas que pueden ser de maguey, con figuras de pasta, piedra de Huamanga o estuco, de diversas procedencias y representaciones.Pueden presentar santos, Vírgenes, Crucificado, u otras representaciones salidas de la hagiografía católica.

Las más famosas son las cajas de imaginero ayacuchanas, que estudiamos aparte por tener función ritual-religiosa. Serían los altares portátiles marianos y capillas de santero hispánicas sus antecedentes formales. Las cajas de imaginero representan a la Virgen María en diversas advocaciones como la Virgen del Carmen, la Asunta[99], la Candelaria; así como al Ecce Homo, a Santiago Apóstol, San Antonio y San Juan Bautista. Las cajas

[99] La Asunta o Mamacha Asunta, es el nombre dado a la Virgen de la Asunción.

de Chucuito pertenecen a este tipo, pero destacan por representar una figura de la Virgen María sobre palio o retablo de iglesia. Dedicamos un estudio aparte a este tipo de caja de imaginero.

Santiago apóstol aparece en una caja de imaginero registrado en *La Piedra de Huamanga lo sagrado y los profano*[100]. La caja es de maguey y pasta, la imagen de Santiago Matamoros de alabastro, las puertas están pintadas con escenas de paisajes está datada como de mediados del siglo XIX.

Las cajas de imaginero tienen diversas manufacturas y es notorio si están dirigidas a una clientela pudiente o campesina.

Pensamos que estas cajas de imaginero viajaron a Bolivia llegando hasta Jujuy en la actual Argentina, dando paso a variantes populares que se mantuvieron en uso durante el siglo XX.

Caja de Imaginero Crucifixión o Crucificado: existen cajas de imaginero con el tema de la Crucifixión, puede estar el Cristo crucificado o la cruz. En una visita a Arequipa[101]observamos un cajón con una cruz.

Normalmente estas cajas de imaginero presentan a Jesucristo en la cruz en la caja central, lleno de sangre y heridas, como las esculturas del barroco. En *Del Cajón Sanmarkos al retablo ayacuchano* se muestra dos de estos ejemplares de la colección de Mari Solari[102], ambos presentan al Señor Crucificado con tres clavos, el cuerpo solo cubierto por el paño de pureza y gotas de sangre. Muestra el dolor del Redentor y conmueve, llamando a la piedad. Jesucristo está en medio de columnas de fuste liso, debió ser la representación de una imagen devocional.

---

[100]MAJLUF, Natalia; y WUFFARDEN, Luís Eduardo (1998), p. 141. Creemos que los paisajes son una decoración frecuente en las batientes de las puertas que luego será sustituida por las flores.

[101] Visita a Arequipa en 2013.

[102] *Las obras son anónimas están datadas en el siglo XIX, p.*55, la Fig.15 es *Crucifixión con San Antonio*, Fig. 16 *Crucifixión*.

La caja de imaginero *Crucifixión* (fig. N°8) tiene las puertas pintadas con escenas de la evangelización, San Miguel venciendo al demonio, un santo con la palma del martirio, una escena del infierno donde es interesante ver la figura de Leviatán que engulle las almas de los condenados, y otra escena donde dos santos rezan y las almas son purificadas en el fuego, siendo consoladas o salvadas por dos ángeles. Para la figura del Leviatán es posible el uso de una estampa o grabado colonial.

Fig. N°8 a	Fig. N° 8 b

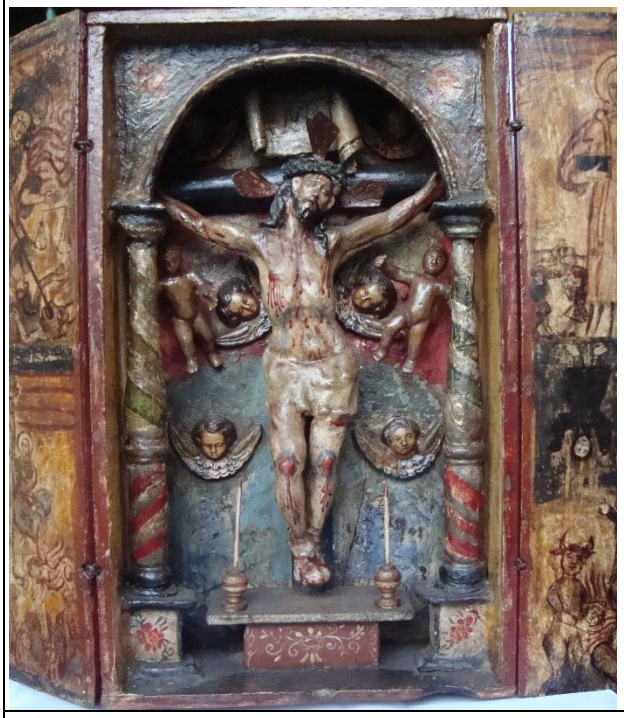



Fig. N°8 (a,b) Caja de imaginero Crucificado Colección Mari Solari Siglo XVIII-XIX	Fig. N° 8b (detalle) Fig. 8 a (abierto) Fotógrafo: Magaly Labán

En casi todas las iglesias ayacuchanas se ve retablos colaterales con la escena del Calvario, Jesucristo en la cruz, la Virgen y San Juan Evangelista.

En el artículo "Del Barroco Mestizo al arte popular actual: Los retablos portátiles", se presenta un retablo portátil del siglo XX, denominado *Retablo con Crucificado*[103], ostenta

[103] *Retablo con Cristo Crucificado*. Código 002017 MUSEF, firmado y fechado 1947. Aparece en la pág.224.

al Señor con varias imágenes hagiográficas como san Antonio y San Marcos con figuras zoomorfas. (Muñoz 2003:224)

También se conocen en Bolivia como *Cajón Cristo crucificado*. En el *Catálogo Cajones arte popular y memoria religiosa* (SÁNCHEZ, Leonardo y GRACIA, Oscar 2013:6) se observa a Cristo crucificado bajo una arquería y una puerta de color amarillo, con la decoración de un árbol.

Las cajas de imaginero Ayacuchanas: creemos que los imagineros ayacuchanos intentan conciliar la representación católica con las necesidades rituales del mundo agrícola y ganadero.

Las cajas de imaginero presentan dos puertas, en los especímenes antiguos las puertas son asimétricas, las posteriores a 1940 son simétricas, ostentan la efigie de un santo patrón y animales en el interior de la caja. En el caso del sanmarkos (missa completa) puede agrupar a varios santos, siendo el cliente el que solicita al imaginero el santo, según el ganado a proteger. Estos objetos se realizan con seguridad desde el siglo XIX, pero se siguen manufacturando para los pastores de las punas de Parinacochas y Coracora[104]. Cajas de imaginero es su denominación erudita pero en el campo se les llama en quechua por otros nombres.

Roberto Villegas menciona que Nicario Jiménez le comentó que, antes, al sanmarkos se le conocía como Missa Mastay, al preguntar por el significado responde Nicario "Tender la mesa para hacer la missa, para hacer la ceremonia" (Villegas 1986:17) Missa[105]era una palabra quechua de un juego ceremonial, al cual los españoles entendieron como misa católica, y derivó en mesa. Mastay significaría tender, tender la mesa o la manta, entonces

[104] Conversaciones con artesanos en Huamanga, Julio del 2010.
[105] Missa para Villegas es un juego ceremonial en honor al maíz.

missa mastay[106] sería: *tender la manta para hacer la ceremonia sagrada* (Villegas 1986:18)

Edilberto Jiménez en el artículo "Santeros, "missas" y herranza en el campo ayacuchano" dice: "Por eso nuestros ganaditos aumentan, porque es de wamani y de San Juan" (versión recogida por el autor en Pitawa, 1987)". (Jiménez 1992:27) El ganado es del Wamani o apu y de San Juan; suponemos de San Juan Bautista que preside la mayoría de los sanmarcos –sanlucas, la versión recogida por Jiménez evidencia la enorme influencia del apu y del santo cristiano, ambos integran las fuerzan generadoras de abundancia.

Edilberto Jiménez Quispe es antropólogo y retablista, hijo de Florentino Jiménez Toma, nacido en Víctor Fajardo en Alcamenca, habla con fluidez el castellano y el quechua, con lo cual sus apreciaciones y su acercamiento al campesinado es más próxima, Jiménez menciona:

> En agosto de 1985, mientras visitaba la casa de don César Jiménez, quien trabaja los sanmarcos en Alcamenca, vino un comunero de Huambo y preguntó por el pintor, luego entablaron un diálogo y encargó que le trabaje una "oveja missa", que es el sanmarcos con San Juan en la parte principal. Quedaron en que el campesino le daría un carnero por el sanmarcos…Y muy fácil los campesinos pueden decir y distinguir los que son llamados "oveja-missa", "vaca-missa", "cabra-missa", etc. El campesino al acudir al artista va a pedir una "oveja-missa" y dice: "quiero para mis ovejas, entonces quiero que me lo pongas al patrón San Juan en la parte principal, en el fondo del cajón". (Jiménez 1992:30)

Inferimos que la vaca-missa está relacionada a San Marcos como patrón del ganado vacuno, y la cabra-missa se relaciona a Santa Inés como santa patrona de las cabras. El término de oveja –missa se refiere a San Juan Bautista presidiendo el cajón sanmarkos, es decir San Juan aparece en el centro de la caja como es usual en los sanmarcos, como santo patrón de las ovejas. La fiesta de San Juan es el 24 de Junio, día relacionado a la herranza, su festividad coincide con el Inty Raymi. En 1572 el Inti Raymi fue prohibido

[106] Para Edilberto Jiménez el término es missa, y no missa mastay, nos informa que missa es el nombre de mayor difusión. Entrevista en abril de 2015.

por el Virrey Francisco de Toledo y se desarrolla actualmente como recreación teatral desde 1944. El 24 de Junio es el día del solsticio, su importancia se debe a su asociación al ciclo agrícola.

Además, missa también designa al corral de la herranza, la "missa mayor" es una capilla donde se coloca la missa (sanmarkos). (Jiménez 1992:31) Esto evidencia que la palabra missa tiene una connotación sagrada, y no solo aplicable a la caja de imaginero. El "missa puesto" es una ofrenda (atado ceremonial) que el patrón ofrece al Wamani, el "missa mastay" es atado ceremonial (Jiménez 1992:32), y el "missa kichay[107]"es la apertura de la missa (cajón sanmarkos) (Jiménez 1992:33).La missa rumi[108] es una piedra donde se coloca la missa (cajón). (Jiménez 1992: 34)

> "Missa mastay" o sea el tendido del atado ceremonial que contiene los principales instrumentos y objetos que se usarán en la herranza: las cintas con los distintivos del patrón que se colocará en las orejas del ganado; el waylla ichu, con el que se arrea al ganado; la marca con las iniciales y año, y el cuchillo con el que se procederá a realizar cortes en las orejas de ovinos y vacunos; los llampus, polvo de la harina de maíz, protector en el momento de cortar las orejas, para que la sangre no llegue a chorrear al suelo. (Jiménez 1992:32)

Missa Mastay es para Villegas "tender la manta para hacer la ceremonia sagrada" (Villegas 1986:18) y para Jiménez "el tendido del atado ceremonial" (Jiménez 1992:32), la idea que inferimos de esto es tender algo sagrado o ritual. Es costumbre en la herranza del ganado el uso de diversos elementos rituales como: un cuchillo o elemento punzocortante para realizar los cortes en las orejas de ganado, el llampu para detener la

[107] Kichay significa abrir en el quechua ancashino, según el *Vocabulario comparativo quechua ecuatoriano quechua ancashino*, versión castellano e inglés (2006), compilador Robert Beér.10 de Enero de 2015, 15:15 h, http://homepage.ntlworld.com/robert_beer/Vocabulario%20comparativo%20Quechua%20ecuator%20Quechua%20ancash%20-%2020%20Oct%2006.PDF

[108] Rumi significa piedra.

sangre y cicatrizar las heridas, y las cintas que adornarán a los animales. Estos elementos son fundamentales y de vital importancia en la fiesta de la marcación del ganado.

La misa católica se realiza al abrir la missa (sanmarkos), el encargado de la misa es un cantor o sacristán que pronuncia una serie de oraciones a los santos y también realiza el llamado al Wamani, al terminar cierra la Biblia, y con ello concluye la misa, cerrando el sanmarkos. Luego se desarrolla la herranza y la puesta de cintas al ganado, además de diversos rituales donde las personas se comportan como animales (Jiménez 1992:33)

María Eugenia Ulfe en el artículo "El arte del retablo ayacuchano: religiosidad y práctica cultural emergente" menciona que al sanmarkos, y a las otras cajas de imaginero ayacuchanas que tienen contenido ritual, se les denomina comúnmente misa, así lo corrobora en las siguientes líneas: "Las misas[109], sanmarcos, sanlucas, santiagos, sanantonio que trasportaban los arrieros se utilizaban en rituales de marcación de ganado en Ayacucho, Andahuaylas, Huancavelica y Puno."(Ulfe 2004:192)

Entonces, las misas o missa son todas las cajas de imaginero usadas en los rituales agrícolas y ganaderos. Y misa o mesa, en sus dos sentidos, misa católica y misa o mesa, al Tayta Orcco o Wamani.

Además, la geografía de las cajas de imaginero o misas ayacuchanas se extendió en todo el sur andino, en las zonas ganaderas donde era utilizado en rituales de marcación de ganado.

> Así, el nombre del cajón cambia conforme la figura del santo patrón o virgen a quien está dedicado. La única excepción es la denominación general de misa. En muchas comunidades ayacuchanas, los sanmarcos, son conocidos como misas por las mesas que se coloca en el corral durante la marcación del ganado y porque, como ya mencioné anteriormente, los cajones pueden traer los servicios dominicales católicos a las comunidades andinas.(Ulfe 2004:80)

[109] Ulfe escribe misa relacionando a la misa católica mientras que Villegas dice que se escribe missa, Ulfe ha hecho una investigación de campo en el 2001 en Alcamenca para su tesis doctoral, para ella misa designa a diversas cajas de imaginero no solo al sanmarcos, lo mismo afirma Edilberto Jiménez para él missa alude a la misa católica. Creemos nosotros que misa está relacionado a lo sagrado, sea esto cristiano o formas derivadas del mundo pre cristiano.

El nombre varía según el santo del cajón pero no la denominación de misa, que es asociada con mesa y misa católica; se menciona que puede ostentar un santo patrón o una Virgen, pensamos que puede ser: la Virgen del Carmen, la Virgen de la Candelaria y la Virgen de la Asunción, estas advocaciones marianas se representan en la pintura de los maestros campesinos del siglo XIX.

Jesús Urbano menciona que se les denominaba "…Uchui misayocc donde está el patrón de un solo animal…Tacsa Misayoc donde hay dos o más santos." (Urbano, Macera 1992:59) y

"…el verdadero San Marcos que es el Jatun Misayocc" (Urbano y Macera 1992: 60)

A la raíz misa se le agrega yoc que es un adjetivo posesivo que indica pertenencia, convirtiéndose en misayoc,[110]el sanmarkos es el Jatun Misayocc, Jatun significa alto, grande, Tacsa es pequeño, chico. Así, misa o missa se relaciona a la caja de imaginero, variando según los santos y el tamaño de la caja.

Los arrieros tenían por santo patrón a San Antonio, llevando una caja de este santo titular en su largo peregrinaje por las rutas alto andinas. Eran los arrieros los que fungían de intermediarios en el circuito comercial de las manufacturas ayacuchanas, en el siglo XIX e inicios del siglo XX, ellos compraban las cajas de imaginero y las vendían o intercambian en las punas.

En el catálogo de la exposición "Cajones arte popular y memoria religiosa" (2013) se menciona objetos parecidos llamados cajones religiosos, que se produjeron durante el siglo XIX, y aún se mantienen en uso:

> El siglo XIX, una suerte de continuidad colonial, generará una mayor proliferación del cajón en centros tanto rituales como de comercialización y de producción. Tal parece ser el caso de Copacabana en La Paz o de Tarata y Arani en el Valle Alto de Cochabamba. Ello se hará visible mediante la incorporación de los colores de la bandera boliviana (rojo, amarillo y verde) en los sistemas de su decoración. (Sánchez y Gracia 2013:5)

[110] No tenemos la traducción de misayoc, pensamos que sería el que posee la misa.

El cajón religioso boliviano es formalmente diferente a las cajas de imaginero, pero se evidencia la misma hagiografía vinculada a la fecundidad del ganado, sus centros de manufactura son Copacabana y Cochabamba, los colores rojo, amarillo y verde también se presentan en las cajas de imaginero. El cajón boliviano presenta las imágenes del Crucificado, la Virgen, San Marcos, San Juan Bautista, San José, San Isidro Labrador, Santiago y San Antonio. La presencia de San Marcos y San Juan Bautista es recurrente, junto al Crucificado o la Virgen. Se menciona como características formales del cajón religioso:

> La altura vertical promedio de la caja del cajón religioso "grande", varía entre los 26 cm y 32 cm. El ancho horizontal, tiene entre los13 cm y 16 cm, mientras que la profundidad generalmente bordea los 10 cm. El cajón "pequeño" también tiene similitudes en cuanto a sus medidas. Su altura se encuentra entre los 17 cm y 20 cm, el ancho varía entre los 14 cm y 15 cm y su profundidad fluctúa en torno a los 8 cm. Aunque los cajones generalmente se adecuan a una de estas dos categorías de tamaño, existen excepciones notables. Es el caso de cajones extremadamente pequeños (entre 10 cm y 12 cm de altura, 7 cm de ancho y 4 cm de profundidad) que seguramente fueron construidos para facilitar su movilidad, haciéndola apta para el transporte en bolsos o pequeños envoltorios. (Sánchez, Gracia 2013:13)

Las medidas de los cajones bolivianos son similares a las cajas de imaginero peruanas, los cajones de aproximadamente 10 cm, también se presentan en el Perú. Muchos de estos cajones religiosos serían urnas o nichos.

Caja de Imaginero de San Juan Bautista: San Juan Bautista es reverenciado en los Andes como patrono de las ovejas, pero también como patrón de la puna, Alfonsina Barrionuevo en *Los dioses de la lluvia*[111] menciona: "Entonces San Juan, dicen las leyendas, hace realidad sus sueños, multiplica sus ganados y vela junto a ellos todo el año, ahuyentando al zorro y a la comadreja como patrón de la pampa."(Barrionuevo s/f: 141). La frase recoge la cosmovisión puneña de los campesinos de Juli, donde aún persiste la iglesia de San Juan Bautista.

[111] Lima, editorial Universo, c [1970?], el libro no presenta fecha, la biblioteca de la PUCP, lo datada en la década del 70, sin consignar la fecha exacta.

Existen numerosas tallas en piedra de Huamanga del siglo XVIII- XIX en las que San Juan Bautista aparece sobre peana y a sus plantas animales. Así que la iconografía de San Juan patrón del ganado aparece en el siglo XVIII.

La caja de imaginero San Juan Bautista patrón de las ovejas, tiene dos puertas, pudiendo presentar imágenes de paisajes en las batientes de las puertas. San Juan Bautista es representado en la pintura de los llamados primitivos cuzqueños, unas veces solo, otras veces junto a San Marcos y San Lucas.

Tenemos dos modelos formales:

Uno de pequeñas dimensiones (menos de 20 cm), con San Juan Bautista, de caja de maguey y figura de pasta, posiblemente de fines del XIX o inicios de siglo XX.

En la colección Luza del Museo Riva Agüero, la pieza I-3306, CEL 189 es una pequeña caja de imaginero que ostenta a San Juan Bautista como patrón del ganado, sus reducidas dimensiones[112] lo hacen fácilmente trasportable. San Juan Bautista está con una cruz amarilla, el libro, túnica amarilla y capa roja de bordes dorados.

Estando cerrado no presenta decoración exterior en sus puertas, el remate es similar a un arco de medio punto, y las batientes de las puertas presentan una rama con cinco hojas. La caja es blanca con tendencia al rosado y los bordes rojos. (fig. N° 9)

Esta caja de imaginero es semejante a otra de la colección Luza, denominada *Caja de Imaginero Santiago*[113](fig. N° 10), son de igual factura, y con evidencia del mismo estilo, creemos que ambas piezas fueron fabricadas por el mismo imaginero o el mismo taller. La caja de Santiago es de procedencia ayacuchana y tiene 10 cm de altura. En el catálogo de la exposición *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano* (2003) indica que su procedencia es Potosí –Bolivia.

---

[112] Es de aproximadamente 10 cm.

[113] Fig. 12, Caja de Imaginero procedente de Potosí, Bolivia. *Santiago* Maguey, cartón y pasta. PROM PERÚ. Colección Elvira Luza. Museo de Artes y Tradiciones Populares, IRA-PUCP.

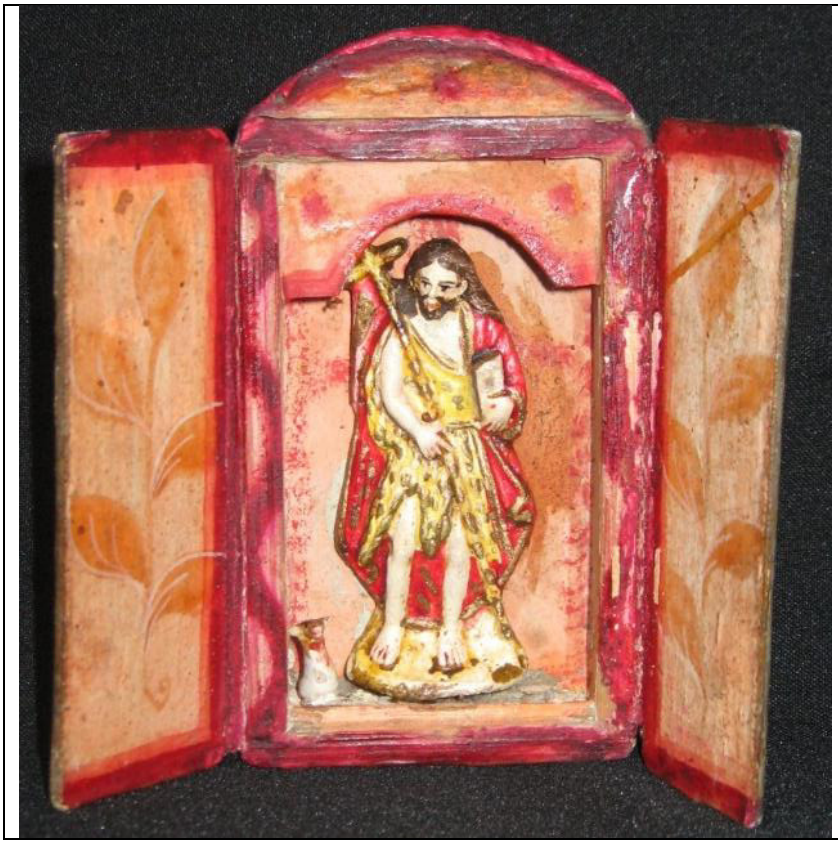


Fig. N° 9
Caja de imaginero San Juan
¿Siglo XX ?-Sierra sur
Colección Luza
Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.
Fotógrafo: Magaly Labán.

Existen capillitas o relieves parecidos a los sanmarkos en alabastro con la imagen de San Juan como patrón del ganado.

En la puna argentina de Jujuy se confeccionaban en el siglo XX objetos similares con el nombre de urna. Presentan a San Juan Bautista con varias ovejas a sus pies, la caja de madera y la figura de San Juan de pasta, las batientes de las puertas están divididas en dos partes, en la parte superior se muestra la pintura de un santo y en la parte inferior la pintura de un animal.

Caja de Imaginero de San Antonio: tienen por titular a San Antonio de Padua, el santo sostiene al Divino Niño y a sus pies aparecen animales, presenta dos puertas siguiendo los elementos del sanmarkos.

Esta caja de imaginero acompañaba a los arrieros en sus largas travesías por los Andes, por ser San Antonio patrón de las acémilas, caballos y los arrieros.

Caja de Imaginero de Santiago: presenta a Santiago galopando en su caballo blanco, la iconografía se desprende de la pintura, y la representación aparece primero en altares portátiles de grandes dimensiones. Puede aparecer en su modalidad de Santiago Matamoros o en su versión americana de Santiago Mataindios.

La iconografía de Santiago es una de las más difundidas en cajas de imaginero peruanas, bolivianas y argentinas, su culto se daba en pueblos indígenas de las punas, en algunas de estas cajas a los pies de Santiago aparecen animales.

En la colección de Elvira Luza del Instituto Riva Agüero se encuentra una caja de imaginero con la advocación de Santiago titulado *Retablo*[114] de inicios del siglo XX. Es una caja de pequeñas dimensiones, altura: 10 cm, ancho 7cm, profundidad 2.4 cm, peso: 0,05 Kg. (fig.10) Santiago aparece sobre un caballo blanco, viste túnica blanca, capa, y sombrero azul, en una mano lleva un escudo y en la otra levanta en alto una espada. Está pisando a un hombre vestido de túnica amarilla anaranjada, suponemos que la advocación es Santiago Matamoros. A los pies del santo, los torsos de un toro y un cordero, la caja es de madera con una capa de tiza y las figuras de pasta pintada con anilinas. La ficha técnica indica que la procedencia es Ayacuchana. Aunque especímenes parecidos se encontraban en Puno y Bolivia hasta mediados del siglo XX. En el escudo de Santiago se ve una cruz, símbolo usual en las cajas de imaginero.

La figura de Santiago y el moro están en una sola pieza, adosada al interior de la caja, el fondo está pintado de azul ultramar.

La caja es de color blanco con tendencia al rosado y a la crema, los bordes de color rojo. Lleva pintado en ambas portezuelas una rama con cinco hojas, siendo este diseño fitomorfo idéntico en ambas puertas. Las batientes de las puertas son del mismo tamaño, y el remate es casi un arco de medio punto.

[114] La pieza titulada retablo es la N° I-3305, N° de inventario 188 CEL (Colección Elvira Luza).

Fig. N° 10 *Caja de imaginero Santiago* Siglo XX-Sierra sur Colección Luza Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero. (IRA) Archivo fotográfico del IRA.	

1.3.2 Las Cajas de Imaginero de Chucuito

"entra la princesa, bellísima, vestida de perlas y brocados".

(Salmo 45, 14)

La Virgen de la Candelaria es la más importante advocación mariana en el sur andino, de Cuzco a Potosí, su culto se difundió entre las comunidades indígenas que aportaron elementos a su iconografía. En "La "Mamacha" Candelaria en el Arte Colonial Peruano" se menciona: "…en los Andes peruanos, el indígena le colocará además del cirio, la canastilla con las dos tórtolas." (Estabridis 1993:72)

Las cajas de Chucuito son objetos religiosos católicos, algunos autores mencionan que "…su función ha sido, como puede deducirse, religiosa, dentro de la tradición católica popular". (Mendizábal 2003:110) Creemos nosotros que son objetos de la tradición católica popular con elementos sincréticos en sus significados, pero con una representación formal tradicional dentro de los cánones cristianos. Es posible la

vinculación de la Virgen de la Candelaria con cultos agrarios al agua[115]. (Estabridis 1993: 81) Estas cajas de imaginero representan a la Virgen de la Candelaria en la parte central de la caja, dentro de su hornacina; varían sus representaciones, como se explicará, siendo una constante la Virgen portando una vela en la mano derecha y con la mano izquierda llevando al Niño Jesús con el orbe del mundo. Ambos ostentan coronas.

Las representaciones de la Virgen de la Candelaria en altares portátiles datan desde el siglo XVII, especialmente de la Virgen de Copacabana.

Creemos que estampas de la Virgen de Copacabana y antiguos altares portátiles marianos fueron los referentes de las cajas de imaginero de Chucuito.

Las representaciones de la Candelaria en estas cajas de imaginero no es uniforme, algunas llevan un candil recto otras uno escalonado, ambos tipos de candiles llevan una vela encendida. El candil escalonado tiene antecedentes en la pintura cuzqueña.

Mendizábal cataloga las cajas de imaginero de Chucuito en: tipo A y B.

Algunos especímenes de inicios del siglo XIX, presentan evidencias de dorados antiguos, por el color negruzco que han adquirido, generalmente el interior fue dorado y a veces el exterior. Sobre el origen de estas cajas de imaginero se sabe que se encontraban en las iglesias de Chucuito, en la frontera de Bolivia. Objetos con semejanza formal se realizaron en Ayacucho en piedra de Huamanga, pasta y maguey. “Su manufactura, casi con seguridad puede afirmarse que es ayacuchana.” (Mendizábal 2003:110)

Mendizábal afirma el origen ayacuchano de las cajas de imaginero de Chucuito, su parecido formal con objetos similares en Bolivia y Argentina nos lleva a pensar que el prototipo es del sur andino peruano. Cajas de imaginero o missas, y altares portátiles marianos se difundieron siguiendo la ruta del camino real del Virreinato peruano de

[115] Estabridis plantea la relación entre la Virgen María y la Pachamama incluyendo el elemento del agua como trasfondo de los relatos de las diversas advocaciones de la Virgen de la Candelaria. Teresa Gisbert menciona la asociación de María con la madre tierra y la Pachamama. (Gisbert 1980: 28).

Cuzco – Ayacucho – Puno – Potosí – Salta[116], este comercio relacionó a los países de Perú, Bolivia y Argentina.

Jujuy, ubicado cerca de Salta, tuvo gran influencia comercial durante el Virreinato. En el libro *Imágenes de dos Mundos: La Imaginería Cristiana En La Puna de Jujuy* (2003), se presenta una urna cerrada tipo retablo del siglo XX, con su referente formal posiblemente del siglo XIX.[117]. Algunos especímenes de la puna jujuneña presentan:

> …escasa profundidad, en el que se despliega una mini-estructura de cuerpos y calles, inspirados en los retablos. Este tipo que llamaremos urna-retablo, no es frecuente en la producción actual, pero parece haberlo sido en el pasado, ya que los ejemplos encontrados son relativamente viejos y están sin duda ligados, o son versiones populares, de los retablos portátiles coloniales. (González 2003:149)

Estas urnas-retablos se parecen a las cajas de imaginero. Dos urnas –retablo[118] presentan una configuración semejante a las cajas de imaginero de Chucuito.

La urna retablo dedicada a la Virgen del Rosario de Pomata[119], encontrada por el autor en la zona de Barrancas, presenta un patrón similar a las cajas de imaginero peruanas. La Virgen está rodeada de ángeles y ocupa los dos tercios del retablo. (González 2003:149)

La urna dedicada a la Virgen de la Candelaria con San Francisco y Santo Domingo, procedente de Yavi Chico[120], guarda similitudes con las cajas de Chucuito. La Virgen ocupa los dos tercios, en el tercio inferior la custodia. En las batientes de las puertas están adosadas figuras hagiográficas de pasta. Este ejemplar es del siglo XX, siendo muy similar a un espécimen de la colección del Museo de Arte de San Marcos titulado *Retablo Virgen de Copacabana*[121], datado como del siglo XIX. El espécimen del Museo de Arte es posiblemente de fines del siglo XIX, por su factura más sencilla.

---

[116] Salta hasta 1776 fue parte del Virreinato del Perú, luego se anexa al Virreinato de Río de la Plata.

[117] La urna cerrada tipo retablo es la Fig. 76, pág. 149. Urna retablo de la Candelaria del poblado de Barrancas.

[118] *Imágenes de dos Mundos: La imaginería cristiana en la puna de Jujuy*, (2003). Imágenes en la pp. XXII-XXIII.

[119] Fig. 77. Pág. 149. Se muestra la urna-retablo cerrada y abierta. Cerrada no presenta decoración.

[120] Urna de la pág. XXIII. Yavi Chico es una región de la puna de Jujuy.

[121] La obra mencionada es la fig. N°13, p.123 de la presente investigación.

Caja de Chucuito tipo A: estas cajas de imaginero pueden tener remate superior integrado o separado que termina simulando un arco de medio punto y abierto parece un tríptico, con imágenes adosadas a las batientes de las puertas. Es notoria la presencia de flores pequeñas como parte de la decoración. Generalmente las imágenes son de pasta, la caja de maguey, y no presentan pan de oro. Además, el ropaje y cabellos de las Vírgenes esta cuajado de flores, las flores son parte de la simbología en referencia al cielo florido. Presenta normalmente imágenes de talla media de la Virgen de la Candelaria en el cuerpo central, en las puertas relieves de los Padres de la Iglesia, Evangelistas o santos. Las imágenes adosadas tienen una representación fija, relacionadas a la Virgen como: San Antonio de Padua, San José con el Divino Niño, también se representa santas mártires como Santa Bárbara con la torre como atributo.

En la Colección Yabar en Cuzco, se registró un altar portátil de la Virgen de Copacabana del siglo XVIII perteneciente a José Orihuela Yabar[122].

> …en la colección de José Orihuela, de la hacienda Wayoqari. El espécimen es notable puesto que la carpintería se encuentra recubierta de plata repujada, abierta parece un tríptico. Este ejemplar según informes del Sr. Guillen, procede de Ayacucho, estando debidamente documentada su procedencia. (Mendizábal 2003:108)

En la colección del MALI aparece titulado Retablo Virgen de Copacabana (fig.1)[123], datado entre 1650-1700 y de procedencia cuzqueña, pero Mendizábal asegura que es de procedencia ayacuchana. Este altar portátil o retablo portátil parece ser el prototipo primigenio de las cajas chucuiteñas tipo A. Tiene desarrollo vertical, termina en arco de

---

[122] La caja de imaginero aparece en blanco y negro publicada en el ensayo de Mendizábal, "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas". (1963-1964), en la revista *Folklore Americano*, Tomo XI-XII, Lima. p. 115-334. El espécimen era de José Orihuela Yabar, ahora es propiedad del Museo de Arte de Lima. . El espécimen debe ser registrado antes de 1963. Consignamos la obra en el presente investigación en la p. 92.

[123] *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana* ca. 1650-1700.Plata repujada, burilada y pasta modelada, dorada y policromada34.5 x 20.6 x 6 cm. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Código: 2000.11.1. , 7 de junio de 2015, 10:30 h, http://www.mali.pe/coleccionvirtual/view/objects/asitem/People@769/0?t:state:flow=759de515-44bf-4127-b6aa-cf6a20038973 (fig.N°1), muestra el retablo en forma invertida al original, la Virgen sostiene al Niño con la mano izquierda, mientras que en la fotografía del MALI, lo sostiene con la mano derecha. Pensamos que la foto está invertida.

medio punto, presenta en las batientes de la puerta tres divisiones y, en las divisiones se aprecia: 4 ángeles, un Padre de la Iglesia y la escena de la Piedad. Las figuras están policromadas, parece que fueron hechas con moldes y en la parte central, como *vera efigie*, la Virgen de Copacabana en su retablo. En la caja central la Virgen, y en pequeñas hornacinas diversos Padres de la Iglesia, San José y el Niño. El exterior es de plata repujada con motivos florales y una cruz.

En el Museo Pedro de Osma se conserva un retablo de la Virgen de Copacabana (fig.N°11[124]), el ejemplar es del siglo XVIII, presenta santas mártires y Padres de la Iglesia en las puertas. Las imágenes son similares a los especímenes chucuiteños tipo A, pero el retablo o altar portátil es de mayores dimensiones, las figuras y la caja están recubiertas de pan de oro.

Creemos que el tipo A es más antiguo, por encontrarse objetos similares en otros museos virreinales americanos, también de pasta y recubiertos interior y exteriormente de pan de oro. En estos altares portátiles marianos el diseño floral es mínimo, complementa los espacios vacíos entre las figuras adosadas.

En una caja de imaginero de la colección de Mari Solari titulada *Caja de imaginero. Virgen de la Candelaria*[125] (fig. N°12) se ve una estructura similar a los especímenes chucuiteños. Este ejemplar es de estuco y pan de oro; en el remate se observa una figura adosada del Padre Eterno que es frecuente en las cajas tipo A.

Presenta las batientes de las puertas dos divisiones y cuatro imágenes hagiográficas relacionadas con los programas de evangelización de los predicadores de indios: el arcángel Miguel, el Ángel de la guarda, San José con la vara florida y el Niño. San José parece estar invertido, posiblemente se usó un grabado para su representación. La Virgen

[124] La obra está en pequeño tamaño en la p. 92 de la presente investigación.
[125] *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano* (2003).p.46, fig.1.

Fig. N° 11 a
(abierto)





Fig. N° 11 b



Fig. N°11c

Fig. N° 11 (a,b,c)
Retablo Virgen de Copacabana
Museo Pedro de Osma Siglo XVIII.
Archivo del Museo Pedro de Osma.

Fig. N° 11 b (Detalle de la puerta derecha)

Fig. N°11 c (Detalle de la puerta izquierda.)



Fig. N° 12
Caja de Imaginero Virgen de la Candelaria.
Colección Mari Solari
Siglo XIX
Fotógrafo: Magaly Labán

de la Candelaria, en la hornacina central, está pintada como los cuadros virreinales. Notamos que tiene la estructura formal de las cajas de imaginero tipo A, pero una factura más esmerada y materiales más finos, posiblemente para la devoción de la clase señorial. Pensamos que su manufactura es de inicios del siglo XIX. Las cajas de imaginero de inicios del XIX, dirigidas a una clientela señorial, son diferentes a las cajas de Chucuito tipo A, posiblemente destinadas a una clientela rural. La representación se mantiene pero se nota el tránsito hacia un mercado de menor poder adquisitivo y necesidades rituales agrarias, donde María es la más cercana intercesora ante Dios.

Caja de Chuchito tipo B:

Las cajas de imaginero tipo B, presentan una única imagen central de media talla (generalmente es una Candelaria) la imagen de la Virgen aparece dentro de una hornacina flanqueada por columnas o simulando un retablo provincial, es notoria la presencia de querubines o ángeles en la mayoría de las cajas, pudiendo ser dos o cuatro (siempre en pares). La simetría axial, y el balance de los pesos visuales es patente en las cajas de imaginero.



Fig. 13
Caja de Imaginero Virgen de Copacabana.
Siglo XIX
Colección Arte Popular
Museo de Arte de San Marcos (MASM
Fotógrafo: Josué Cahua Sucasaire.

Estas cajas de imaginero tienen las puertas pintadas con motivos florales, además ostentan remate lobulado o ninguno. Las cajas de imaginero de Chucuito tipo B presentan diseño floral y son contemporáneas a los sanmarkos, con la configuración de dos puertas de altar portátil, o retablo abridero.Las puertas de la caja de imaginero chucuiteña del Museo de Arte de San Marcos (fig.N°13) no presentan decoración al estar cerrada. El Sr. Paliza encargado del área de conservación cree que no tenían diseño alguno.

La Virgen de la Candelaria se ubica en la división superior de la caja central. Tenía cuatro ángeles pero uno se ha desprendido, conservando solo tres de ellos adosados al fondo. En la división inferior está el Ecce Homo, la custodia, y Santa Bárbara. Hay evidencias de

dorados antiguos en las columnas de fuste liso y la Virgen presenta diseño floral en el cabello y manto. Se nota el uso de moldes y su estrecha relación con el arte popular que tiene su génesis en este periodo, este espécimen debe ser de fines del siglo XIX.

1.3.3 Las Sanmarkos- Sanlucas

Existen dos tipos de sanmarkos que mantienen la iconografía de los santos protectores del ganado y las escenas rituales: los sanmarkos en alabastro y las cajas de imaginero sanmarkos –san lucas. Por necesidad de los pastores y hacendados se reunió los santos patrones del ganado en el sanmarkos a fines del siglo XVIII. Al inicio, el sanmarkos en alabastro seguía la forma de la capillita con remate en arco de medio punto. A fines del siglo XIX o inicios del siglo XX adquiere forma triangular, como si fuera un cerro, con la punta curva. Los cajones sanmarkos del siglo XIX y algunos del siglo XX no presentan remate alguno, el remate triangular pensamos que es un agregado tardío, posiblemente del siglo XX, donde se coloca en el remate triangular la cruz de color verde.

El cajón sanmarkos es formalmente una caja de imaginero, dividida en dos pisos que recuerdan el Hanan Pacha y el Kay Pacha. En el piso superior se ve a San Antonio, San Marcos, San Lucas, San Juan Bautista, Santa Inés. Ocasionalmente también aparece el apóstol Santiago patrón de los animales autóctonos como la llama.

Sobre lo que es en realidad el sanmarkos no hay un acuerdo, algunos autores creen que es una huaca, una illa, un altar portátil mestizo, o un objeto nuevo.

En *Notas elementales sobre arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga*[126], Arguedas cree que el sanmarkos es un altar portátil que tiene su origen en los trípticos europeos, sería una creación mestiza de los imagineros inspirados en las urnas de santos

[126] "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga". *Revista del Museo Nacional*, XXVII: 1958:140-194.

y los retablos de iglesia adosados al muro, siendo los imagineros el nexo de unión entre el mundo cristiano y el mundo ritual andino. (Arguedas 1958:162)

Otros autores sostienen que el altar portátil europeo mantiene su forma y distribución y es un error relacionarlas al sanmarkos huamanguino. (Mendizábal 2003:106). Las cajas de imaginero de Chucuito mantienen patrones de los altares y retablos portátiles virreinales. Hasta la fecha no se encuentra el prototipo de los sanmarkos huamanguinos. Para Mendizábal el sanmarkos es una huaca, no un altar cristiano portátil, recalcando el autor que falló la evangelización en los Andes. Creemos que el sanmarkos es un objeto nuevo con elementos cristianos y rituales, una creación mestiza, no una huaca o illa; sería un altar que asimila elementos de las illas en su función propiciatoria del ganado pero, básicamente, sería un objeto que expresa la religiosidad popular sincrética, para nosotros es un cajón religioso o caja de imaginero.

Jesús Urbano, cuenta que los pastores llevaban el sanmarkos con el sacerdote para ser bendecido, y luego tendían la manta o mesa para hacer el pagapu al wamani, en la mesa colocaban ichu, coca, cigarro, tokra[127], ceniza de quinua; luego llamaban al tayta orcco tocando el wakrapuku [128] para proceder a hacer la herranza. (Barrionuevo 1988: 155)

Las cajas de imaginero chucuiteñas y los cajones sanmarkos antiguos no presentan remate triangular, al igual que otros objetos parecidos bolivianos y argentinos.

Para Stastny, el sanmarkos tiene su modelo formal en los trípticos chucuiteños de posible manufactura ayacuchana y la iconografía de la pintura cuzqueña de los maestros campesinos. No se conoce el prototipo, solo que para el siglo XIX los Santos Patronos del ganado se agrupan y aparecen en los sanmarkos y en la pintura rural andina cuzqueña. (Stastny1981:154,156).

---

[127] Caña hueca.

[128] Corneta de cuerno, su uso se relaciona con el agua y las lluvias, este instrumento surge después de la conquista, ya que está confeccionado con cuernos de reses, al ser el toro un animal español este instrumento es posiblemente andino virreinal, siendo para los campesinos actuales la voz de la Pachamama.

Las cajas de imaginero sanmarkos –sanlucas, ostentan dos puertas y solo algunas tienen remate triangular. En las más antiguas no aparece pero, los sanmarkos huamanguinos de 1940 tienen remate triangular y puertas asimétricas. Mantienen la iconografía del sanmarkos en alabastro[129], las puertas están cubiertas con pintura campesina, se cree que el diseño floral aparece a fines del siglo XIX, dominando plenamente a inicios de siglo XX. La Virgen aparece en los antiguos cajones sanmarkos, siendo la Virgen del Carmen la más recurrente.

La cruz está en muchos sanmarkos, puede aparecer en el remate, en las puertas o en el exterior de la caja, en ocasiones aparece una cruz con elementos fitomorfos, la cruz se asocia con la abundancia. Cristo sacrifica su vida por los hombres y renace, la cruz es fuente de vida y símbolo de fecundidad y producción agrícola. En la prédica católica la cruz es el nuevo árbol de la vida, que vence a la muerte (esterilidad, sequia) y a las tinieblas. Pensamos que en la asociación cruz –árbol- semilla –vida, la cruz se asoció a la fecundidad de la tierra. Esta idea es reforzada, con la decoración floral o fitomorfa de las cajas sanmarkos –sanlucas.

El santo que con más frecuencia aparece y preside[130] el sanmarkos es San Juan el Bautista, pensamos que esto es debido a su cercanía con el Redentor y, además, porque porta la cruz símbolo importante en los Andes. Esta cruz generalmente es de color verde o amarillo, en algunos casos marrón. El color verde es muy usado en el sanmarkos y en las cajas de imaginero chucuiteñas, estando asociado a las plantas. El sanmarkos se usaba, y se sigue usando, en la fiesta de la marcación del ganado. La sangre del animal en la

[129] El sanmarkos en alabastro parece ser más antiguo, las piezas son talladas en piedra de Huamanga y algunas están con barnices, pan de oro y policromadas. El sanmarkos en alabastro debe datar de fines del siglo XVIII o las primeras décadas del siglo XIX. Guardan semejanza con las capillitas en alabastro y los relieves.

[130] "Preside" es el nombre dado por los imagineros a la figura central del sanmarkos, si están los cinco santos o tres de ellos, la imagen central preside el sanmarkos.

herranza es necesaria para propiciar la fecundidad, la herranza es llamada también fiesta de Santiago o señalacuy.

Analizamos ahora la escena de la Pasión.

Stastny indica que la Pasión del indiecito se relaciona con la pasión de Cristo, específicamente con el Cristo de la Columna (Stastny 1981:153-154). En *Arte Popular, La Talla popular en piedra de Huamanga* (1980) se encuentran dos imágenes, un *Cristo de la Columna*[131] de factura más elaborada. (De Lavalle, Lang 1980:84) y otro *Cristo de la Columna* de la escuela ayacuchana[132] (De Lavalle, Lang 1980:92), ambas piezas están datadas en el siglo XVIII. Esto indica que, el culto al Cristo de la Columna fue importante, y la imagen debió impactar en el campesino andino y fue recreada por los imagineros en el siglo XIX.

El tema de la pasión del indiecito, quien es castigado por robar ganado es, según Jesús Urbano, un abuso cometido contra un inocente pastor que perdió un animal al desbarrancarse, o morir por enfermedad. Es decir, la inocencia del indiecito pastor es semejante a la inocencia de Cristo, que derrama su sangre por la salvación de la humanidad, el indiecito es castigado regando la tierra con su sangre.

Cristo es inocente al igual que el presunto abigeo, siendo castigado por orden del patrón. La asociación Cristo de la columna - Buen Pastor, e indiecito o pastor azotado y amarrado a un árbol, sería producto de la relación Cristo –pastor –sacrificio-sangre.

En la mayoría de sanmarkos del siglo XIX, y de inicios del siglo XX es patente la escena de la Pasión. El abigeo está amarrado, en algunos casos se le observa con los pantalones abajo y el trasero con manchas de color rojo que simula gotas de sangre.

---

[131] Pag.82, 83,84. Escultura policromada y estofada con pan de oro y resplandores de plata. Siglo XVIII. Creemos que la obra pudo ser ejecutada por un imaginero mestizo, debido a que los ojos se notan algo almendrados. Suponemos que el autor es ayacuchano. Para De Lavalle y Lang la obra es manufacturada por un artista español afincado en Huamanga.

[132] Pág. 92. La talla evidencia dorado y policromado, presenta cierta rigidez y la profusión de las heridas y la sangre llevan a suponer a autores de procedencia ayacuchana.

Acompañando la escena está la mujer del abigeo que suplica al patrón por el perdón de su esposo, esta mujer suplicante está de rodillas y recuerda a María al pie de la Cruz que acompaña a su hijo en su doloroso trance de sacrificio, como la esposa del abigeo acompaña la escena de expoliación del indiecito.

La pasión se da en la parte reservada al Kay Pacha o mundo de los hombres, la escena del Calvario cristiano se trasforma en una escena pastoril, donde Cristo se convierte en pastor andino y es castigado como los indios. Esto sería una escena sincrética a la fecundidad donde el sacrificio propicia la vida.

En el testimonio de Jesús Urbano recogido en *Santero y Caminante*, se cuenta que en su primer viaje como arriero no sabía la costumbre de llevar a San Antonio patrono de los arrieros, además establece la vinculación santo católico –cerro, como a continuación explica:

> …tampoco llevaba yo mi san Antonio ni mi santolin[133] en mi bolsita. Por eso el cerro casi me mata…si me aparecían las figuras en los cerros porque cada cerro tiene su figura. En un sitio vi a san Antonio y su niño, en otro cerro las ovejas…pero cuando uno se acerca ya desaparece la figura, solo se ve algún rasguño nada más, solo de lejos se ven las figuras en los cerros. (Urbano, Macera 1992: 47)

El hecho de ver a San Antonio y el Niño en el cerro muestra el grado de identificación entre ellos. El santo cristiano se mimetiza con el cerro o wamani, y se convierte en parte del sistema mítico andino.

Para el siglo XVIII se cree finalizada la evangelización, la Iglesia se dedica a administrar sus múltiples propiedades y rentas, el catequizador es sustituido por el párroco, disminuye el control de la masa campesina, siendo a fines de este siglo la fecha probable del inicio de la iconografía del sanmarkos.

[133] Santolin, figura de pasta policromada con la imagen de un santo, era parte de la manufactura a comienzo del siglo XX, de reducidas dimensiones.

Urbano dice: Lo que "…me dijeron en Iquicha y Uchuraccai es que los sacerdotes cuando iban en las cuaresmas para confesarlos les explicaban a ellos que santos protegían sus ganados…" (Urbano, Macera 1992:60) Desde la época virreinal no radicaron religiosos en todos los poblados, lo que si existían eran mestizos o indios cantores, o rezadores, así el cura solo asistía en algunas fechas importantes como la Cuaresma[134], tiempo de conversión y arrepentimiento. Son los sacerdotes los que, en su misión catequizadora, enseñaron la relación de los Evangelistas con sus animales (tetramorfos). Posiblemente recomendaron encomendarse a estos santos para poder aumentar su ganado surgiendo así los santos patronos de los animales en la mentalidad del campesino o pastor de los Andes.

En la España pre católica también existieron cultos agrarios que fueron sustituidos por el Cristianismo, en todo el Virreinato peruano se dio el culto a los Santos Patronos, protectores del ganado, esto es evidente en Perú, Bolivia y Argentina, así que creemos que el cajón sanmarkos y los llamados cajones religiosos, missas, retablos criollos del campo, urnas y nichos que albergan santos y animales son producto de una predica cristiana que buscaba sustituir los cultos a los apus y pedir la protección de los Santos Patronos.

Las missas, urnas, retablos criollos, retablitos portátiles, sanmarkos y cajones religiosos son objetos devocionales de función ritual que se fabricaron durante el siglo XIX y XX, y su origen sería de fines del siglo XVIII.

Los campesinos le contaron a Jesús Urbano: "Los hacendados no querían al principio cajones con dos pisos sino solo con un piso y allí tenían a los cuatro santos que protegían sus ganados y al pie de cada santo los animales….". (Urbano, Macera1992:61) Debió existir una caja de imaginero de un solo piso con los Evangelistas y sus animales; que fue

[134] Cuaresma: empieza el miércoles de ceniza terminando antes de la última cena, son 40 días de preparación para la Pasión del Señor.

el prototipo de las misas o cajas de imaginero, posiblemente este antecedente sea de inicios del siglo XVIII.

Urbano afirma, por los testimonios recogidos como caminante, que los hacendados fueron los que inician la costumbre de marcar el ganado, y se lo trasmiten a los pastores; estos pastores luego encargarán cajones con dos divisiones para sus ceremonias.

Antes, los hacendados tenían sus pastores, una vez al año hacían una reunión para contar el ganado, a esta reunión de cuentas llevaban el sanmarkos y el hacendado enseñaba a sus pastores a reverenciar a los santos: San Marcos, San Lucas, San Antonio, San Juan; así que primero lo usaron los hacendados de ascendencia hispánica y luego pasó a los pastores que le agregan un segundo piso y escenas como la reunión y la pasión. (Urbano, Macera 1992:61).

El campesino se apropia de los Santos Patronos e introduce nuevos temas, solicitando el piso inferior de los cajones sanmarkos –sanlucas a los imagineros, los sanmarkos en alabastro presentaban las escenas del mundo pastoril pero podían tener dos, tres o cuatro divisiones.

Urbano rememora: "Lo que me han dicho en Huancasancos los criaderos y comuneros…que encargaron que les hicieran de dos pisos para que en el segundo estuvieran las figuras de todo lo que ellos habían sufrido…".[135] (Urbano, Macera 61) Por los himnos del siglo XIX, sabemos que el devoto se presenta indigno y humillado a los pies del Señor, siendo el Crucificado y Cristo varón de dolores la imagen más recurrente de la pasión y del sacrificio. El sufrimiento de los campesinos se convierte en la pasión del indiecito, basada en la Pasión de Cristo. El tema de reunión y la pasión, según Urbano, sería un recuerdo de las épocas en que fueron pastores del hacendado, donde relatan su testimonio representando los abusos cometidos contra ellos. Pero, cuando José María

[135] Este testimonio de Urbano es de su época como arriero, debe ser de la década de 1940, y estaría reflejando el siglo XIX.

Arguedas pregunta a Don Joaquín por qué a esa escena se le llama pasión, el responde "Porque está sufriendo, pues." (Arguedas 2004:247)

Para don Joaquín, el sufrimiento es relacionado con la pasión, la idea de ser golpeado o azotado se relaciona con la piedad cristiana, esto coincide con la relación que algunos autores establecen entre Cristo de la Columna – pastor-abigeo. (Stastny 1981:153-154)

En el sanmarkos están presentes los Evangelistas San Marcos y San Lucas, según la tradición católica San Marcos se representa con un león y San Lucas con un toro. Pero en los Andes españoles y peruanos San Marcos es acompañado de un toro. Y los imagineros andinos señalan que el patrón del ganado vacuno es San Marcos. Existe una antigua fiesta que asocia el toro a San Marcos. El toro de San Marcos es una costumbre de Extremadura-España, Javier Marcos Arévalo en el artículo "Roles, funciones y significados de los animales en los rituales festivos. La experiencia extremeña" dice: "San Marcos es un santo muy celebrado en Extremadura, y el más festejado en el mes de abril. Se asocia con la fertilidad de los campos y los ganados, y se le atribuye un carácter protector y propiciador de los cultivos y las cosechas". (Marcos 2003:79) La fiesta y los rituales asociados al toro de San Marcos serían de finales del siglo XV, con escritos y poemas desde el siglo XVI. Dentro de España su difusión estuvo asociada a las serranías de Extremadura, las dos Castillas y Andalucía. (Marcos 2003:80)

El texto de fray Antonio de Trujillo (1690) titulado *San Marcos defendido en el milagro que Dios obra todos los años en amansar un Toro, por sus méritos, el día que la iglesia celebra su Fiesta a veinte y cinco de Abril desde las primeras Vísperas hasta concluida las Missas del santo,* defiende la intersección divina del santo en la mansedumbre del toro, y refuta las idea de una supuesta superstición.

El hermano Juan de la Concepción de Brozas[136]en su aprobación del libro de Fray Antonio Trujillo, expresa el argumento de que, la idolatría en la forma del buey Apis es vencida por San Marcos, el demonio asume la forma de toro.

> Llega a Alejandría San Marcos y solicitan que el Sagrado Evangelista le rinda adoraciones, y consagre cultos; pero el Santo, acordándose de la potestad que su Maestro Divino le había dado para hollar[137] y supeditar a todos los animales feroces, y venenosos, y deshacer los engaños del Dragón, y la Serpiente infernal … que cayó el ídolo Apis..[138]

Según la tradición, San Marcos el Evangelista predicó en Alejandría (Egipto) siendo martirizado allí el 25 de Abril del año 68 d.C donde era fortísimo el culto al buey Apis, símbolo de la idolatría egipcia. Así el toro se postra ante el santo por intercepción divina para gloria del Altísimo. San Marcos tendría a sus plantas al torito como recuerdo de la victoria del santo frente a la idolatría.

En una copla recogida por Antonio Rodríguez Moñino en 1933 dice:

> Ven conmigo a Talayuela
> a la feria de San Marcos;
> allí verás un torito,
> arrodillado ante el santo. (Marcos 2003:79)

La costumbre de arrodillar al toro ante el santo es revestido de un mensaje doctrinal, como recuerdo de sus victoria frente al demonio. Se menciona que al toro también le llaman Marcos. (Marcos 2003:82) El toro arrodillado ante el santo es una costumbre desaparecida pero de gran difusión hasta el siglo XVIII, cuando es erradicada por la Ilustración. La tradición relata la domesticación y amansamiento de un bravo toro, que es engalanado con guirnaldas y roscas de pan. (Marcos 2003:79) Así, la asociación inusual de San Marcos con el toro, y patrón del ganado vacuno es de origen español y no una invención americana, que probablemente llego con la evangelización. Macera en el artículo virtual

[136] Brozas es una provincia española, donde se celebraba la fiesta del toro de San Marcos.
[137] Hollar significa humillar, pisar, aplastar.
[138] Cita del libro de Trujillo, aparece en la aprobación del padre Juan de la Concepción en 1689, antes del texto de Trujillo.

"San marcos un nombre bien puesto" (2004) menciona que la leyenda le atribuye un incidente con los toros egipcios.

En el piso inferior del sanmarkos se ve escenas relacionadas con las actividades agropecuarias representadas por personajes como: la quesera, el amansador de toros, el tocador de la tinya, el tocador del waqrapuco , el michiqko o perro pastor, la pastora y el pastor, el zorro robando una oveja. (Mendizábal 2003:135-136)

En las representaciones es característico la escena de la reunión en la parte central, un hombre con una mesa sostiene un libro y sobre la mesa hay una botellita. Los investigadores han recogido varias versiones de este personaje que puede ser un Evangelista o el patrón; rodeando esta escena se ve personajes desempeñando diversas actividades agropecuarias que para Arguedas recordaban la herranza del ganado, pero don Joaquín decía que no era herranza sino reunión. (Mendizábal 2003:133) En cambio Urbano menciona que si se realiza la herranza (Mendizábal 2003:134)

El cóndor es representante del apu, siendo el protector de las especies autóctonas, mientras que los Santos Patronos lo son de los animales hispánicos, Santiago, considerados un santo poderoso, es el protector de las llamas. Los santos dispuestos frontalmente, hieráticos, que recuerdan el arte románico, debieron ser introducidos por los religiosos en el proceso de evangelización del siglo XVI-XVII.

Mendizábal, recoge el testimonio de don Jesús Palomino "un hombrecito que coge toro, es el que domina al toro para sus yugus (yugo), es San Isidro Labrador." (Mendizábal: 2003: 135) Para el Sr. Palomino el amansador de toros es San Isidro Labrador. El amansador de toros aparece en la mayoría de sanmarkos, en cambio el hombre con el arado solo en algunos. La imagen del hombre con su arado y el amansador de toros son recurrentes en el arte popular.

En la pintura de los primitivos cuzqueños[139] de la Colección Luza del Museo Riva-Agüero titulada Santos protectores del ganado[140], se muestra un hombre vestido al uso del siglo XVIII con una vara y una junta de bueyes, suponemos que la imagen es de San Isidro Labrador. Esta pintura del siglo XIX contiene los elementos del sanmarkos, presenta dos divisiones en la parte superior con dos santos con túnica verde, pluma y aureola, uno lleva un libro; al centro está San Juan Bautista vestido de hojas con una capa roja, aureola, en una mano y en la otra un objeto que parece una banderola. No ostenta la conocida cruz.

Al costado, Santiago en su caballo blanco vestido a la usanza del siglo XVIII.

A los pies de Santiago tres llamas, sobre él llueven flores que llegan hasta la segunda división, donde están las escenas agrícolas. (fig.14)

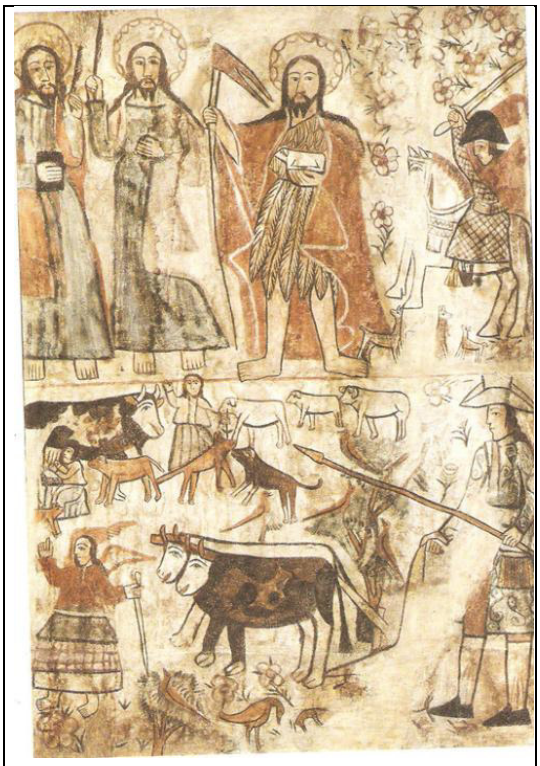


Fig. 14
Santos Protectores del ganado.
Colección Luza.
Siglo XIX.
Museo de Artes y Tradiciones Populares
Tomado de *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*. Img.62, p.90.

Así, Santiago se presenta como patrón de las llamas y propiciador de la abundancia del cielo, del agua, que trae consigo las plantas representadas como flores. En la parte inferior, en primer plano, San Isidro Labrador de gran tamaño, con un ángel señalando hacia la escena superior y con la otra mano coge una vara.

[139] El término primitivos se aplicó por creer que eran obras iniciales del arte cuzqueño, pero se sabe que son obras del siglo XIX. También reciben el nombre de maestros campesinos.
[140] Imagen 62 del libro *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*, en la p. 90.

Complementa este conjunto varias aves que refuerzan la idea de lo celestial. Al fondo aparece un hombre ordeñando una vaca, una mujer parada hilando, el zorro, el perro pastor y ovejas rodeando a la mujer.

La leyenda de San Isidro cuenta que era un campesino español que labraba la tierra con la ayuda de los ángeles, su fiesta se celebra el 15 de Mayo. Además, uno de sus milagros fue hacer brotar un manantial de agua, (Rodríguez 2011: 8) es celebrado en toda España y América como santo de los campos. Las dos escenas son complementarias, en el cielo (Hanan pacha) y en la tierra (Kay Pacha) los santos propician la siembra, la abundancia de los campos y los animales. Varias de las imágenes de la pintura corresponden a imágenes del sanmarkos en alabastro y del cajón sanmarkos –sanlucas.

Alicia Seade-Delboy menciona que el sanmarkos es un apu y cuando se abre, muestra el mundo del cerro, esta idea es, según la autora, explicada por Jesús Urbano Rojas, quien le cuenta que cuando el abigeo es perdonado por el patrón, se da la fiesta.[141].

En los relatos andinos se menciona que el cerro se abre, y en el interior existe otro mundo. Lo mencionado por Seade-Delboy no está documentado en otra investigación sino contado como remembranza por Jesús Urbano.

Sobre la manufactura del Sanmarkos

Al analizar las manufacturas de los sanmarkos de comienzos del siglo XX, ligados al taller Momediano, se observa que las cajas eran de madera de cajones de fruta. Según Urbano eran cajas de plátanos (Barrionuevo s/f[142]: 156), en los retablos de los Baldeón y Joaquín López Antay de las décadas de 1930 y 1940, el interior del cajón estaba unido

[141]Alicia Seade-Delboy es restauradora de sanmarkos y discípula de Jesús Urbano Rojas, las ideas vertidas las tomamos de una entrevista realizada por José María Salcedo para el programa *Chema a las Diez*, por Radio Programas del Perú. Accesible en internet el 27 de Agosto del 2014, http://vimeo.com/48487161

[142] *Artistas Populares del Perú*, p. 156, el libro no indica la fecha de publicación, pero es de la década de 1980.

por cuatro listones de madera simple. De acuerdo a *Obras maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana*

> Las condiciones precarias del campesinado habrían influido en el abaratamiento de estas cajas. Hacia la segunda mitad del siglo XIX se inició el empleo de las maderas más baratas y la elaboración de imágenes de pasta de yeso, papa y cola teñida con pigmentos industriales .Estos materiales reemplazaron a otros más suntuarios como la madera de cedro policromada al temple o al óleo y el alabastro.(Ramírez, Saldarriaga 2008:40)

En las piezas de fines del siglo XIX se nota la variación de las técnicas y, de los materiales suntuosos, se pasa a otros más económicos, lo cual se comprende al ser su público una clientela con menor poder adquisitivo.

Las capillas y cajas de imaginero con figuras de alabastro o niño rumi, son de fines de siglo XVIII o inicios del siglo XIX. Aún en el novecientos se continuaban fabricando con materiales finos pero es notorio el tránsito hacia otros menos suntuosos. Todavía existe en esta época la costumbre de que las figuras de los cajones sanmarkos fueran confeccionadas en niño rumi o piedra del niño.

El siguiente testimonio, del retablista Tiberio Quispe[143] recogido por María Eugenia Ulfe el 2 de Agosto del 2001, dice: "Señoras desconocidas[144] del campo vienen. "¿Me lo puedes hacer sanmarcos?" A veces no tenemos tiempo y no se lo hacemos […]" (Ulfe: 2004: 193)

El retablista confirma que los campesinos siguen solicitando los sanmarkos a los retablistas, son los artistas los que en algunos casos no desean, o no pueden, realizar el pedido. En una conversación con el retablista Edner Ataucusi en Agosto del 2010 nos confirmó que algunas veces los campesinos le solicitan sanmarkos.

---

[143] Tiberio Quispe es discípulo de Florentino Jiménez y, según Ulfe, vivía en Ayacucho en el 2001.

[144] Desconocidas, indicaría que son personas ajenas a la comunidad, el retablista no tiene ningún vínculo de amistad o compromiso con ellas. La confección del sanmarkos es un encargo especial, generalmente a solicitud de un coleccionista o investigador, nos comentó Edner Ataucusi, aunque algunas veces los confecciona a solicitud de los campesinos.

Sobre el precio de los sanmarkos se dice: “Aun hoy un sanmarcos equivale al precio de una oveja, o como máximo dos. Los compradores prefieren pagar entregando el animal, pero los artistas no aceptan .Ellos prefieren recibir el dinero en efectivo.”(Ulfe 2004: 193) Algunos retablistas en Huamanga nos comentaron lo mismo, ellos no desean realizar los sanmarkos por ser un trabajo especial[145], esporádico y que se paga en especies (trueque).

1.4 Antecedentes históricos de las cajas de imaginero

Para Mendizábal, los antecedentes más cercanos de las cajas de imaginero ayacuchanas estarían en las capillas de santero hispánicas que se produjeron hasta el siglo XIX en España. Las capillas de santero recibirían ese nombre por ser obra de los santeros o imagineros.

Sin embargo los especímenes americanos, a diferencia de los peninsulares, presentan en la parte inferior, al pie de las imágenes hagiografías, imágenes zoomorfas de animales domésticos vitales para los pueblos ganaderos.

Mendizábal menciona como remoto antecedente los sarcófagos historiados paganos que se reconvirtieron en los sarcófagos paleocristianos, además de los dípticos consulares y las placas ebúrneas (Mendizábal 2003:110), también remite a los dípticos consulares e imperiales tallados en marfil que ostentaban dos hojas unidas, y a los dípticos eclesiásticos. Posteriormente influyeron los dípticos con imágenes de piedad.

En la cátedra bizantina de Maximiano elaborada en marfil en 545-553, de la colección del Museo Arzobispal de Rávena, se ve en el panel frontal bajo el monograma de Maximiano la representación de San Juan Bautista rodeado de los cuatro Evangelistas que, dispuestos frontalmente, recuerdan la representación del sanmarkos. Los dípticos y

[145]Los retablistas jóvenes no conocen la iconografía completa, ni los animales y los colores asociados al sanmarkos. El cliente les explica cómo deben realizarlo, pero lo fabrican como un pedido especial y ocasionalmente.

trípticos bizantinos presentan los santos asociados al ciclo mariano o a la Pasión de Cristo. En estos trípticos la imagen principal es la Virgen o Cristo.

En una pieza de The Walters Art Museum titulada *Crucifixión*[146](fig. N°15) se representa el pasaje bíblico "Mujer, aquí tienes a tu hijo... Aquí tienes a tu madre" (Juan, 19: 26-27). La convención del arte bizantino representa a Cristo con cuatro clavos. El Crucificado, al centro de la escena, está impasible, hierático, sin muestras de dolor, al lado derecho la Virgen acongojada y San Juan Evangelista. La pieza mide 17 x 12 x 1 cm, y es del siglo X.

Otra placa titulada Crucifixión[147]representa la misma escena, data del siglo X, y también muestra un Cristo de cuatro clavos en la cruz. San Juan el Evangelista al pie de la cruz es el único de los apóstoles que no lo abandona, siempre aparece en las escenas de la Crucifixión. Juan, el discípulo amado, es representado en las pinturas de los primitivos cuzqueños, y también en las cajas de imaginero. Su iconografía es la pluma y el águila y es, según la tradición cristiana, hermano del apóstol Santiago que en España se trasforma en Santiago matamoros.

María Ángeles Curros en *El lenguaje de las imágenes románicas: Una catequesis cristiana*[148]dice "Mircea Eliade sostiene que el desarrollo del culto a los santos viene condicionado por el sentimiento de Dios como algo lejano y precisamente por eso llena el vacío que siente con intermediarios "especializados". (Curros 1991:66)

La idea de un Dios triunfante y divino que mora fuera del mundo da paso a la paulatina humanización de Cristo, este se vuelve cada vez más humano. Los santos aparecen en el

---

[146]Recuperado el 20 de diciembre de 2014, 20:00 h, http://art.thewalters.org/detail/8304/crucifixion-4/.
[147] 20 de diciembre de 2014, 10:20 h, http://art.thewalters.org/detail/1553/crucifixion/.
[148] 20 de diciembre de 2014, 20:30 h, http://books.google.com.pe/books?id=AfQD-2k1jPIC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=arte+bizantino+cristo+de+cuatro+clavos&source=bl&ots=3v6hQjzPtK&sig=QL5SOc4SRB44hMvMxBlAvmowcck&hl=es-419&sa=X&ei=KTkHVIb9DovxgwTarYDACQ&ved=0CFIQ6AEwDQ#v=onepage&q=arte%20bizantino%20cristo%20de%20cuatro%20clavos&f=false.

imaginario medieval como personas virtuosas que están cerca a Dios. En la teología medieval los bienaventurados y los santos moran en el empíreo inmóvil, el cielo más alto donde reside Dios y los ángeles. El santo está cerca a Dios, fue humano y merced a su vida devota o su martirio, alcanzó un lugar privilegiado, y puede interceder por los hombres. Las historias de los santos y santas mártires se revisten de milagros y leyendas, siendo ejemplo de virtud, fe y sus martirios una victoria contra la idolatría.

Existen en varios museos trípticos y dípticos de la época gótica, de procedencia flamenca, veneciana e italiana. Los trípticos góticos se dan de dos tipos:

- Tríptico semejante a retablo abridero portátil: es de reducida dimensiones, está trabajado en marfil y consta de tres partes, una central y dos laterales. Guarda semejanza formal con los trípticos de marfil bizantinos, aunque las imágenes cada vez más se desprenden en alto relieve teniendo mayor volumen (fig. N°16)
- Tríptico semejante a retablo de altar, de grandes dimensiones en el que las escenas generalmente están pintadas y revestidas de pan de oro. Se asemeja a los altares portátiles que llevan imágenes de bulto redondo. (fig. N°17)

Entre los trípticos de reducidas dimensiones, The Walters Art Museum conserva la pieza *Triptych with the Passion of Christ and Saints*[149](fig. N°16) (Tríptico de la Pasión de Cristo y Santos) que presenta remate triangular en la caja central, con la escena de la Crucifixión y del que salen dos flores. En el remate triangular de las puertas laterales, la escena de la Anunciación.

La caja central presenta dos escenas: el *Descendimiento de la cruz*, y Cristo amortajado en medio del desconsuelo de las mujeres. En las batientes de las puertas los santos; en la puerta derecha: San Juan Bautista y San Miguel Arcángel sometiendo al demonio; en la

[149] 3 de Setiembre de 2014, 20:40 h, http://art.thewalters.org/detail/14718/triptych-with-the-passion-of-christ-and-saints/



Fig. N°17

Fig. N°17
Crucifixión.
Siglo X.
Arte Bizantino.
Marfil, 17x 12 x 1 cms
Tomado de The Walters Art Museum.

Fig.N°15
Triptych with the Passion of Christ and Saints
Tomado de The Walters Art Museum
Siglo XIV- Italia
Dimensiones: 24.7 x 14.6 cm

Fig. N°16
Tríptico portátil de la Crucifixión
Lorenzo Veneciano.
Temple y oro sobre tabla.
Tabla central: 83,6 x 30,7 cm; alas laterales: 83 x 15 cm.
1370-1375- Italia.
Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).
Foto de la web del Museo Thyssen-Bornemisza.

Fig.N°15

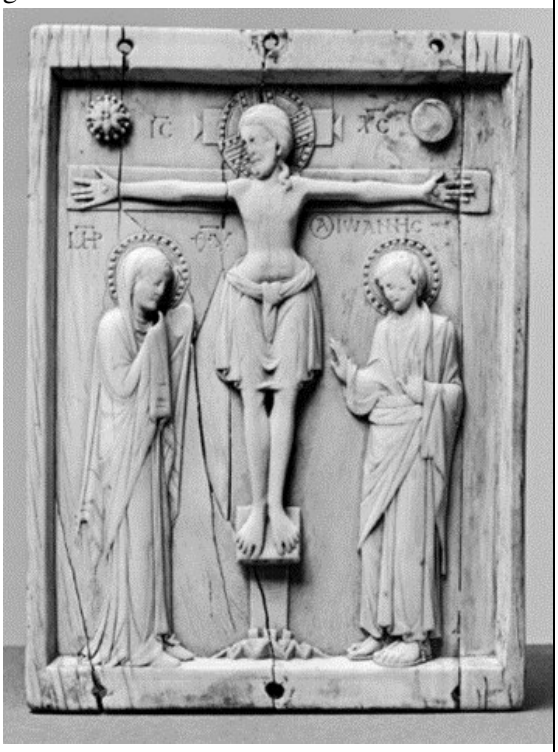


Fig.N°16



puerta izquierda: San Juan el evangelista y San Jorge venciendo al dragón. El tríptico es italiano del siglo XIV, de dimensiones: 24.7 x 14.6 cm.

Los trípticos portátiles italianos y bizantinos gozaron de gran difusión, junto con las cajas de santero hispánico y los trípticos hispanos filipinos.

Los altares portátiles podían variar de tamaño, algunos pueden ser de más de un metro, otros de reducidas dimensiones.

Mendizábal menciona que en el estudio de Juan Subias Galter *Arte popular en España* (1948), se observa objetos similares a los "retablos" peruanos, llamados capilla de santero de tradición gótica, estas se relacionan al sanmarkos y a las cajas de imaginero de chucuito B. La capillita captiri de Cataluña, de origen italiano, es parecida a las cajas de imaginero marianas. (Mendizábal 2003:110) Según el diccionario mallorquín[150] – castellano –latín de 1858, captiri significa limosna que se pide para una iglesia, imagen u obra pía. Demanda (Amengual 1858:342)

La capilla captiri catalana sería un limosnero o demanda. En los anexos del artículo de Mendizábal se ve una captiri con la imagen de la Virgen María. Las capillitas de santero españolas del siglo XV-XVI serían objetos formalmente relacionados a los altares portátiles de grandes dimensiones, pero diferentes a los trípticos portátiles marianos del siglo XVII de devoción personal y de pequeñas dimensiones. Los trípticos portátiles marianos peruanos se asemejan a los trípticos de la tradición bizantina y gótica.

En la Iglesia de Santo Domingo en Ayacucho el padre Feliciano Rivera Cancho encontró en el almacén una caja que creyó sería un sagrario, posteriormente se confirmó que era una capilla de santero de la época de la conquista. (Reyna 2013) La capilla de santero encontrada guarda similitudes con los altares portátiles que albergaban una imagen de devoción en bulto redondo y se pueden trasladar como un oratorio, o ser llevadas en las

[150] El mallorquín es un dialecto del catalán, hablado en la isla de Mallorca.

romerías. En el Museo del INC de Ayacucho vimos un altar portátil[151]con cierta semejanza y de aproximadamente 1 metro.



Fig. N° 18
Frontal de altar de Sant Romà de Vila.
Anónimo.
Cataluña.
Taller de La Seu d'Urgell
Siglo XIII
Periodo Románico.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.
http://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-sant-roma-de-vila/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell-del-1200/015875-001.

Subias Galter menciona que las capillitas de santero hispánicas utilizan los materiales del románico, madera tallada, recubierta de tela y yeso. (Mendizábal 2003:112) Mendizábal plantea la hipótesis del origen popular de las capillas de santero hispánicas en las manufacturas de cajas relicarios, mas no las relaciona con los altares portátiles

> ..los llamados trípticos consulares se transforman, reemplazándose el marfil por la madera y el estuco policromado, materiales poco costosos que permitían a los peregrinos de Compostela, adquirir cajas –relicarios manufacturadas por la artesanía local. (Mendizábal 2003:118)

Mendizábal relaciona la técnica del estuco con el arte egipcio, mencionando que fue introducida en España por los árabes en el siglo V, asimismo la iconografía de San Marcos y San Lucas de pie, proviene de la iglesia copta. (Mendizábal 2003:114)

[151] Visita al Museo del INC de Ayacucho, agosto 2010.

Los frontales de altar mediévales de Cataluña representan normalmente al Pantocrátor en una mandorla rodeado de los apóstoles y los Evangelistas. El *frontal de altar de San Romà de Vila*[152] está datado en el primer tercio del siglo XIII. Su manufactura presenta relieves de estuco y restos de hoja metálica corlada sobre tabla entelada.

Las capillas de santero se mencionan como el antecedente de los sanmarkos, pero no ha sido posible encontrar un espécimen peninsular en ningún museo peruano.

El diseño floral

En el tratado de pintura del siglo XII del clérigo Teófilo, se dice: "Al adornar los cielos rasos y las paredes con obras variadas y colores diversos, de cierta manera habéis expuesto a los ojos de los fieles el paraíso de Dios decorado con innumerables flores." (Mendizábal 2003:131) La idea medieval del cielo florido o jardín celestial es traída a América y se evidencia en las pinturas murales de las iglesias cuzqueñas. (Mendizábal 2003:131) La Virgen María se asocia a las flores en la apologética, el jardín celestial o huerto cerrado. Las rosas y las azucenas son parte de su iconografía.

Las cajas de imaginero presentan diseño floral o elementos fitomorfos como plantas, flores, arbustos, además de diseños de costumbres ligadas al mundo campesino. En algunos casos el diseño floral no es idéntico en ambas puertas, pero si existe la idea de colocar formas parecidas o diseños semejantes en las batientes de las puertas. Varias cajas de imaginero no tienen decoración en el exterior.

Los altares portátiles marianos presentan diseños florales pero en reducidas dimensiones, las cajas de imaginero y demandas ostentan diseños fitomorfos y florales.

Las cajas de imaginero sanmarkos –sanlucas, y las diversas missas de fines de siglo XIX e inicios del siglo XX, contienen motivos florales o fitomorfos.

---

[152] Datos tomados de la web del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Recuperado el 10 de enero de 2016, 21:30 h, http://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-sant-roma-de-vila/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell-del-1200/015875-001.

Las puertas de los sanmarkos son introducidas posiblemente a mediados o fines del siglo XIX siguiendo el patrón de diseño de las cajas de imaginero chucuiteñas tipo B y las cajas de imaginero ayacuchanas.

En los antiguos sanmarkos tallados en piedra de Huamanga se ve diseños florales, son flores pequeñas que decoran el borde del alto relieve rematado en arco de medio punto. Estas flores diminutas guardan similitud con las flores de los ropajes de las imágenes de las cajas de imaginero chucuiteñas tipo A.

El sanmarkos tallado en el fino alabastro huamanguino no presenta puertas ni el diseño floral característico del retablo ayacuchano, pero si las escenas rituales características, que deben haber sido introducidas con anterioridad, como ya lo señaló Mendizábal. Estas escenas derivan posiblemente de la pintura de los primitivos cuzqueños o pintores campesinos, los cuales reinterpretan la iconografía de la evangelización relacionándola a escenas agropecuarias.

El diseño floral en las cajas de imaginero de Chucuito pensamos que está asociado a María como madre y fuente de vida. Los diseños florales o fitomorfos estarían basados en la idea difundida en los Andes de que ella era árbol florido, y fuente de fecundidad agrícola. En algunos especímenes de Víctor Fajardo, la caja es de maguey o de tablas[153], los diseños son: líneas rectas y sinuosas como ríos, y puntos. En algunos casos se pintaban las puertas con diseños fitomorfos o escenas vinculadas al sanmarkos, como la pasión del abigeo.

El taller Momediano fue uno de los principales centros de producción y capacitación de imagineros. Así, a fines del último decenio de XIX imagineros-escultores derivados del taller Momediano como Benjamin Antay y Baldeón siguen los patrones de diseño floral

[153] Según nos explicó Mabilón Jiménez, la caja es golpeada y se fragmenta en varios trozos. Por ese motivo las puertas asimétricas. Refiere que las cajas usadas por su padre eran de bebidas alcohólicas. Entrevista en febrero de 2015.

del taller Momediano incluyendo columnas y arcos, características que buscarían acentuar las diferencias estilísticas con el taller de doña Manuela.

1.5 El retablo ayacuchano:

Apareció hacia 1941 un objeto que, desde su nacimiento, estuvo entre dos mundos: el rural y el citadino.

Siguiendo a Mendizábal con respecto al retablo se conoce que: "Se emplea a partir de 1941…El objeto manufacturado por los imagineros no es un retablo… Etimológicamente el término deriva del latín retrotabulus o retrotabulae esto es, que va detrás o después de la mesa, que era empleada como ara." (Mendizábal 2003: 105)

Para Mendizábal el sanmarkos no es un retablo, se emplea esta denominación recién en 1941,

> …. Hacia 1940 los pintores "indigenistas" descubren en Ayacucho [Huamanga] el cajón de San Marcos, se le da el nombre de retablo, impropiamente, y se sugiere a los imagineros la representación de escenas costumbristas…únicamente eran los clientes de los imagineros los que habían sido substituidos. (Mendizábal 1966: 23)

Mendizábal manifiesta su desacuerdo con la designación de retablo, lo considera inadecuado. El retablo ayacuchano tradicional de la línea de Joaquín López Antay sigue las formas y las escenas del cajón sanmarkos, pero introduce variaciones. Aquí reconocemos tres maestros que han dejado escuelas retablísticas definidas: Joaquín López Antay, Jesús Urbano y Florentino Toma. Clasificamos el retablo ayacuchano por su estructura formal en:

a. Retablo tradicional: término usado para los sanmarkos, en las fichas técnicas de los Museos de la Cultura Peruana (MNCP) y el Museo de Arte de San Marcos (MASM). Los sanmarkos de las familias López, Núñez y Baldeón reciben esta denominación. Creemos que el término retablo tradicional se originó posiblemente en las conversaciones de la

peña Pancho Fierro[154]. Este término aparece en las fichas de registro de la colección Bustamante del MASM, y en los especímenes comprados por Alicia para el Instituto de Arte Peruano (IAP) actualmente parte de la colección del MNCP.

b. Retablo ayacuchano tradicional. Realizado por Joaquín López Antay y sus seguidores, ostenta dos puertas con diseño floral, los bordes son de color rojo, en la caja la escena puede tener una, dos o varias divisiones.

Los tamaños son diversos pero formalmente recuerdan en estructura al sanmarkos. Algunos de estos, los más tempranos, presentan una cruz pintada en el remate. Ostenta remate triangular que recuerda al sanmarkos y puede incluir escenas que le son propias. Son característicos de estos retablos los tipos (las modalidades) costumbristas y religiosos.

Hacia la década de 1970 se va modificando en cuanto al color y la forma pero intenta siempre seguir el modelo del retablo tradicional (sanmarkos).

Arguedas le da el nombre de retablo mágico, especialmente al trabajado por López.

c. Retablo de pared. Realizado por Heraclio Núñez Jiménez, se asemeja al sanmarkos en alabastro pero esta trabajado en pasta y conserva sus elementos y escenas. Presenta los bordes de color rojo. Ha tenido poca difusión, encontrándose en colecciones

Fig.N°19 Retablo de Pared Heraclio Núñez Jiménez Dimensiones: 24.7 x 14.6 cm Siglo XX Fotógrafo: Magaly Labán	

[154] La Peña Pancho Fierro fue el lugar de reunión de intelectuales y también fungía de galería de arte, era administrada por Celia y Alicia Bustamante, en sus recintos se dio las primeras exposiciones de arte popular.

privadas y museos, creemos que data de 1970. (fig. N° 19)

c. Retablo Contemporáneo: Las cajas se han convertido en soportes de historias, leyendas y vida, han variado las formas y los soportes.

Las batientes de las puertas se han trasformado en cajas de profundidad media de 10cm a 20 cm, que alojan un mundo de figuras e historias cada vez más elaboradas.

La estructura del retablo puede ser como un retablo gótico, un retablo quiteño o una caja de imaginero. Lo característico de este tipo de retablos es la innovación cada vez mayor de sus espacios y combinaciones como retablo –mate; retablo –huevo, etc.

En el caso de la manufactura, los materiales pueden incluir telares, cuero, madera tallada así como pintura escarchada, purpurina, pintura dorada y plateada. Al igual que los retablos tradicionales, está presente el motivo costumbrista y el religioso. Normalmente sus formatos son de dimensiones medias y grandes.

El retablo se puede clasificar por la temática y función en:

- **Retablo etnográfico o costumbrista:** Iniciado por Joaquín López Antay y seguido con entusiasmo por los hermanos Urbano, ellos realizaron retablos de diversos oficios tradicionales de Huamanga, así surgen temas como taller de retablos y taller de sombrerería. José María Arguedas lo llama retablo etnográfico por recoger en sus interior costumbres y oficios; plasmando el mundo ayacuchano con veracidad.
- **Retablo religioso no devocional:** Tiene antecedentes en los altares portátiles y cajas de imaginero. Presenta normalmente la Natividad, la Semana Santa, El Niño Jesús Salvador del mundo, La Huida a Egipto y la Virgen en sus diversas advocaciones.

  La temática religiosa ha variado, teniendo un renacimiento desde 1980, siendo las familias Jiménez y Ataucusi sus más eximios representantes. Aunque presenta imágenes cristianas no tiene una función devocional, es eminentemente estético.

- **Retablo Mnemotécnico**[155]: realizado por Jesús Urbano Rojas, rememora escenas vividas por los retablistas, con relación a sus pueblos natales, costumbres, ritos o su propia vida. Es un cajón de memorias, de historias relacionadas a la vida del artista. Algunos retablos de la familia Jiménez estarían en este grupo. Ha recibido está denominación por Ramón Mujica. (Mujica 2007: 42)
- **Retablo testimonial**: iniciado por Florentino Jiménez, está basado en temas socio-politicos y de la violencia interna. No tenía función decorativa sino catártica, muestra lo que pasó en Ayacucho durante la época de la guerra interna. Edilberto Jiménez prefiere llamarlos: retablo como crónica social y Claudio Jiménez retablo social. (Ulfe 2004: 190)
- **Retablo narrativo:** relata historias creando escenas, para ello puede usar las puertas convertidas en cajas. Introduce historias de la tradición católica o sincrética, santos, Vírgenes, leyendas míticas, historias patrióticas, etc. Iniciado por la familia Jiménez

[155] Mujica explica que los retablos de Jesús Urbano son de función mnemotécnica, el artista evoca, recuerda lo vivido y la cosmovisión de su mundo hibrido, sincrético y su percepción del mundo. Pero crea basado en sus recuerdos, recreándolos o interpretándolos.

Capítulo II: El retablo: épocas, temas y estilos

2.1 Los discípulos del Taller de Manuela Momediano de López

Los hijos de doña Manuela Momediano son sus primeros ayudantes y discípulos, pero participan antes de casarse o cuando son niños. Doña Manuela Momediano tuvo cuatro hijos: Andrés, Tomás, Guadalupe y Eduarda. Todos fueron instruidos de niños en la imaginería pero ninguno continuó en edad adulta. Solo Don Joaquín, el nieto de Doña Manuela, e hijo de Eduarda Antay, sería el heredero y continuador de la tradición familiar. (Razzeto 1982:52)

Don Joaquín le cuenta a Mario Razzeto sobre los aprendices que su abuela tenía cuando trabajaba en su taller. Don Joaquín nació en 1897 y empieza su proceso de aprendizaje a los 15 años y trabaja con su abuela hasta su matrimonio en 1925. Arguedas dice: "Don Joaquín estudió hasta el segundo año de primaria. Ingresó a la escuela a la edad de 12 años. Luego, a los 15, entró a trabajar en el taller de su abuela." (Arguedas 2011:39). Por estas fuentes sabemos que su aprendizaje fue de 1912-1925.

En la década de 1930, Don Joaquín, y la familia Baldeón eran imagineros, cada uno con su propio estilo. Mientras los Baldeón mostraron profusión de decoraciones muy elaboradas, Don Joaquín realizó un trabajo más rápido, donde lo espontáneo y la herencia del aprendizaje de doña Manuela era su sello distintivo.

"Mi abuela tenía dos, tres operarios; aprendices pues. Yo los recuerdo todavía: se llamaban Héctor Huamán, Luis, mi primo Cesar Antay, hijo natural de mi tío Tomas."(Razzeto 1982: 53), Cesar Antay también es nieto de Doña Manuela, pero no figura entre los imagineros activos en la década de 1940. Los Baldeón en 1912 no trabajan

en el taller de doña Manuela Momediano. Pablo Macera establece una filiación de talleres:

> En el taller de doña Manuela Momediano de Antay trabajaron muchos que desde 1910 en adelante fueron artesanos independientes. Estos discípulos momedianos pueden ser divididos en dos grupos cronológicos: a) El tío Baldeón, Benjamín Antay, Saturnina Baldeón, Asunta Baldeón, todos ellos activos desde 1890 por lo menos; b) La promoción de principios de siglo en la que figura Gregoria Jiménez, Joaquín López Antay y Daniel Castro. (Macera: 2010: 188)

A inicios del siglo XX, la familia Baldeón se convirtió en una importante tradición de imagineros, ignoramos quien es el tío Baldeón, ya que los Baldeón más conocidos son Celso e Isaac. La primera generación se forma alrededor de 1890, y es independiente desde 1910, Macera menciona al tío Baldeón, Asunta Baldeón, y Saturnina Baldeón. El tío Baldeón creemos que fallece después de 1910 y antes de 1915. En 1915 doña Gregoria Jiménez, viuda de Baldeón, se casa con el Sr. Núñez, siendo la madre de Lucas (Heraclio) y Felicitas Núñez Jiménez. Doña Gregoria aprende de su primer esposo y luego trabaja con su segundo esposo.

En "Imagen de un Imaginero" (1978: 4-5) Félix Nakamura realiza una entrevista a don Heraclio Núñez, en ella se menciona que los arrieros de Carmen Alto, Capillapta, y San Juan Bautista llegaban a la casa de doña Gregoria Jiménez, para comprar sanmarkos por docenas, y poder comercializarlos en Huancasancos, Coracora, y Lucanas.

> En el hogar de doña Gregoria todo era trajín y había competencia en ese tiempo con otros retablistas como Isaac y German Baldeón y el mismo López Antay, que era joven recién casado. Incluso su esposo Antonio, profesor de matemáticas, con un haber de 30 soles mensuales, pintaba "abriendo el ojo y el sombreado"…[156]

El segundo esposo de Gregoria Jiménez es Antonio Núñez, y el matrimonio de don Joaquín y doña Jesusa fue en 1925. (Razzeto 1982:55) Los imagineros más reputados eran Isaac Baldeón, German Baldeón, Gregoria Jiménez y Joaquín López.

[156] Abriendo ojos y sombreado son palabras que aún se usan, abrir ojos, es colocar los ojos.

Nakamura relata la infancia de don Heraclio Núñez:

> A los ocho años[157], su inquietud infantil se mezclaba con los moldes, el yeso y las pinturas. Y de todos iba aprendiendo, hasta de sus tías Inocente y Saturnina…Tenia otros hermanos, pero uno de ellos, Luis se dedicó a la sastrería y solo quedó con la hábil Felícitas a quien le "gustaba mucho hacer retablos". (Nakamura 1978: 4-5)

En el taller de doña Gregoria Jiménez de Núñez, viuda de Baldeón, también trabajaban Inocente y Saturnina, suponemos que se trata de Saturnina Baldeón, hermana del tío Baldeón. En 1927 los arrieros solicitaban los cajones sanmarkos, siendo el taller de los esposos Núñez uno de los más importantes.

Don Heraclio Núñez Jiménez[158] (Lucas), nació en 1919 en Huamanga, ignoramos la fecha de defunción y recibió el premio Grandes Maestros de la Artesanía Peruana en 1997 por la creación de los retablos de pared. Felicitas Núñez Jiménez nació el 24 de Enero de 1915 según su nieta Dioses Bendezu Vargas[159]. Mendizábal menciona que Gregoria también se hace llamar Felicitas (Mendizábal 1964:173). Además, el FNV-57[160]es consignado como versión de la imaginera viuda de Núñez, recopilada por el autor en 1957. (Mendizábal 1964:173) Aquí un dato importante, para 1957 doña Gregoria es viuda por segunda vez.

En una foto[161] tomada por Mendizábal en Ayacucho en 1957, en el taller de la imaginera doña Felicitas Gregoria Núñez, se le observa con uno de sus hijos. Por este dato sabemos que también se hacía llamar Gregoria, Felicitas o Felicitas Gregoria. En el Museo de Arte

---

[157] Si Heraclio Núñez Jiménez nació en 1919, en 1927 tendría 8 años y don Joaquín tenía 2 años de matrimonio.

[158] Se menciona la fecha de nacimiento, y se consigna que es fallecido, en *Grandes Maestros de la Artesanía Peruana* recuperado el 11 de junio de 2015, 10:00 h, http://www.grandesmaestrosartesaniaperuana.pe/galer%C3%ADa/grandes-maestros-de-laartesan%C3%ADa-peruana/.

[159] Comunicación personal con la nieta de Felicitas Núñez, 2014.

[160] Versión o testimonio sobre las figuras de los sanmarkos, dada por la imaginera Felicitas Jiménez, viuda de Núñez.

[161] La foto es consignada en la fig. 23, e indica Felicitas Gregoria Núñez, con uno de sus menores hijos, en su taller de Ayacucho en 1957. (Mendizábal 1964: s/n). Arguedas se refiere a doña Gregoria de Nuñez como una "escúltor" de Huamanga. (Arguedas 1958:158)

Popular Joaquín López Antay se conserva un retablo de Don Heraclio Núñez Jiménez. La obra tiene como motivo la Natividad con la Epifanía[162], presenta una única escena: San José y la Virgen miran de frente al espectador, ambos con las manos juntas en acción de rezar. El Niño sobre el pesebre, también mira al espectador. Los Reyes Magos miran al frente mientras que los hombres, mujeres y animales están de perfil o en diversas acciones sacadas de los sanmarkos. La mujer arrodillada (esposa del abigeo, sin la cabeza del ganado) se postra ante el Niño.

Retomamos la historia de los Baldeón, ellos fueron tíos y primos de Don Joaquín, por parte materna. "Cuando murió mi hija Clara…le compré un cajoncito blanco a mi primo Germán Baldeón; él sabía construir. Germán era hijo de Albino Baldeón, primo de mi mamá. (Razzeto 1982:61) La muerte de un niño era motivo de fiesta, siempre y cuando esté bautizado, ya que el bautizo es imprescindible para su ingreso al cielo. El ataúd es blanco y los padres consideraban que el niño se convertía en un angelito. Don Joaquín dice: "Mi kukuli se había ido, mi angelito se había ido."(Razzeto 1982:62)

Este relato conmovedor de Don Joaquín nos muestra dos elementos importantes:

- La inserción de don Joaquín en los ritos y festividades de los Andes.
- Proporciona la relación parental con los Baldeón.

Albino Baldeón es primo de Eduarda Antay. Suponemos que doña Manuela Momediano tuvo una hermana que se casó con un Baldeón y de ese matrimonio surge la estirpe de los Baldeón- Momediano, tío Baldeón, Asunta Baldeón, Saturnina Baldeón, que estaban en actividad desde 1910. Las últimas obras de la familia Baldeón están datadas en la década de 1950.

Entre los compañeros de juego de don Joaquín, se menciona a Isaac Baldeón. "Una vez soltamos una voladora y le pusimos un farol con una velita. Yo estaba con mis amigos

[162] La obra es un pequeño retablo (fig. N° 33), no tenía ficha técnica, estaba en el almacén.

Isacc Baldeón (Casicha le decíamos) y Nestor." (Razzeto 1982:50) Isaac Baldeón sería contemporáneo a Don Joaquín, era su amigo.

Sabogal Wiesse en el artículo "Boceto de Don Joaquín" (1978:11) menciona que don Joaquín "…resulta ser pariente de otro retablero, Celso Baldeón, hijo de Isaac Baldeón que hace cruces, retablos, imágenes en Tambo. También resulta pariente de don Heraclio Núñez retablero de la calle 2 de Mayo"

Sabogal Wiesse escribe en 1978, que en esa época aún está en actividad Celso Baldeón, suponemos que Isaac Baldeón era un anciano, al igual que don Joaquín. Esta es la última referencia sobre los Baldeón. En nuestra visita a Huamanga en agosto de 2010, no fue posible obtener información[163].

Jesús Urbano menciona a varios imagineros dedicados al sanmarkos: "…en mi tiempo el señor Heraclio Núñez, Felicita Núñez, su hermano sastre de Heraclio Nuñez[164] que también era santero, Celso Baldeón, Isaac Baldeón, Gregorio Baldeón y sus hijos de Baldeón, Gregorio Jiménez…" (Urbano, Macera 1992:85). No tenemos información de Gregorio Jiménez, creemos que es Gregoria Jiménez, madre de los hermanos Heraclio y Felicitas, suponemos que es un error de trascripción. Urbano menciona a Gregorio Baldeón del cual no tenemos ningún dato, siendo Urbano el único que lo menciona, como un imaginero activo en la década de 1940. De los Antay tampoco se tiene datos, ni obras. Los Baldeón fueron una importante tradición con matices propios, que surgió del taller de doña Manuela, y desgraciadamente desapareció. Pensamos que la crisis del arriaje y el cambio de sanmarkos a retablo eliminaron a los demás artistas que realizaban

[163] Consultamos a Alfredo López, nieto de don Joaquín sobre la familia Baldeón, pero manifestó no saber qué pasó con ellos, solo mencionó a Heraclio Núñez como un maestro que debía ser muy anciano. En Lima también preguntamos a Julio Urbano y mencionó desconocer que pasó con la tradición de los Baldeón. Consultamos a otros artistas, pero no obtuvimos información.

[164] Heraclio Núñez Jiménez es hermano de Felicitas Núñez, uno de sus hermanos era sastre e imaginero.

sanmarkos. Algunos maestros no pudieron adaptarse al nuevo mercado que solicita retablos costumbristas.

2.2 El Retablo ayacuchano: épocas, estilos y temas.

El retablo, en su largo devenir de objeto costumbrista a retablo narrativo, ha pasado por varias épocas y estilos. Las representaciones costumbristas o etnográficas en la década de 1970 estaban en pleno auge como:

> fiestas, jaranas, corrida de toros, el "Sacha cuchuy" o cortamonte, el "Jarru chuqay" o tirajarro, la herranza o marca de los animales, matrimonio campesino, entierro, la fiesta de los carnavales, "arascascas", adoración del niño, (con sus "Warajos" o danzarines de tijeras, etc.) Varias de estas costumbres ya desaparecidas son revividas por el retablista… (Prada y Vergara 1984:131)

Algunas tradiciones estaban desapareciendo o se habían extinguido en Huamanga, barrios como Santa Ana, San Juan Bautista, Carmen Alto eran absorbidos por las costumbres citadinas y menguaba lo campesino. Temas como las jaranas, la corrida de toros, el tirajarro, los carnavales y las arascascas[165] tienen su génesis muy temprano siendo hasta la fecha vigentes. Muchos de estos temas aparecen con anterioridad a la década de 1970, para ello realizamos una cronología de algunos temas y escenas.

1940–1950, época de transición del sanmarkos al retablo. Aparecen los retablos unipersonales o con escena única, se mantiene en dos el número de pisos; de esta época son los retablos Corrida de Toros, Marinera Serrana, la Huida a Egipto que están en el MASM. La mayoría de los retablos de esta época fueron parte de la colección de Alicia Bustamante y del IAP, aun guardan similitudes con el sanmarkos y son de dimensiones medias, aproximadamente de 30 cm.

[165] Baile campesino donde hombres y mujeres bailan formando rondas que giran rápidamente. En las punas de Alcamenca los jóvenes y las jovencitas bailan alegremente, siendo un baile de cortejo. Se bailaba en Huamanga, actualmente sabemos que se está perdiendo la tradición.

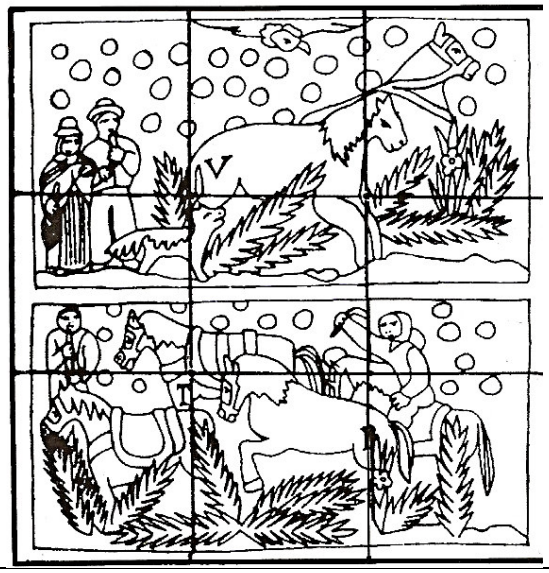


Fig. N° 20
Retablo la Trilla[166]
1946
Joaquín López Antay
Tomado de "Los retablos andinos y Joaquín López Antay" en *Trincheras y Fronteras del Arte Popular Peruano*, p. 203, 2009.
Dibujo de Respaldiza

En el anexo de *Notas Elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga* (1958), se muestran algunos retablos de Joaquín López Antay que permiten observar el estilo del maestro. Varias obras tempranas de López Antay pertenecen al Museo de la Cultura Peruana[167] y al Museo de Arte de San Marcos:

- ***La Trilla***[168], 1946.JLA[169]. Arguedas dice:

> La trilla, de Joaquín López Antay. La figura del mayordomo que castiga al pastor en las Pasiones, ha sido hábilmente empleada para representar la figura del arreador de caballos, en la trilla; asimismo, el tocador de waqrapuku, la hilandera y el arriero tocador de quena del primer piso; ha sido tomado de las Pasiones. El jinete del primer piso es una creación, así como los caballos y las grandes espigas de trigo (Arguedas 2011: nota 28[170])

Esta escena se representa en los dos pisos. La utilización de figuras del sanmarkos en nuevas escenas será una constante en el proceso de trasformación del sanmarkos en retablo. En las obras tempranas esto es más notorio.

---

[166] Fechado por Pablo Macera alrededor de 1960 (Macera 2009:200), pero idéntico a la versión de la Trilla de 1946. (Arguedas 1958, fig. 28.) En el artículo "Conmemorando a don Joaquín López Antay", se presenta otra versión de la Trilla perteneciente al Museo de la Cultura Peruana. Recuperado de la web del Ministerio de la Cultura, 31 de diciembre de 2015, 11 de enero de 2016, 8:00 h, http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/conmemorando-don-joaquin-lopez-antay.

[167] Datos de las fichas técnicas proporcionados por la conservadora del museo, la Srta. Estela Miranda, a fines de 2010. Las fichas técnicas consignan el año, por ejemplo el retablo 46/17, es adquirido en 1946. Y el retablo 49/108 es de 1949.

[168] Fig.28, p. 185. La trilla es una faena agrícola que se realiza por hombres y mujeres en los Andes.

[169] La abreviatura JLA. Designa a Joaquín López Antay.

[170] En el Índice guía de las figuras, la nota 28 corresponde a la fig. 28.

El mayordomo que castiga al pastor acusado de abigeo es trasformado en el arreador de caballos. Existe un cambio de acciones y funciones.

También aparecen nuevas figuras como el jinete y las espigas de trigo. Aun presenta actividades ligadas a lo agropecuario. (fig. N° 20)

- ***Retablo Marinera Ayacuchana*** (1946), imaginería, materiales: madera y pasta, procedencia: Ayacucho. En el anverso del cajón, la ficha técnica indica código: 46/17, retablo con escenas de la "Marinera". 1946. Dimensiones: 35. 5 x 26 x 9.5, JLA. (fig. N° 18) Es una bella obra, destaca por la finura de los rostros, la imitación de los matices de la piel y lo grácil de la postura de los bailarines; presenta una sola escena y un solo piso.

  Representa una pareja bailando la marinera, ambos levantan los brazos sosteniendo un trozo de tela que cumple la función de pañuelo. Los bailarines asumen la figura de los Santos Patrones y son de mayor tamaño en comparación de tres figuras colocadas al centro. En el retablo destaca la combinación de verde, rojo y amarillo, siendo el rojo el charango y una patrona con chicha. (Mendizábal 2003:171). Se observa dos hombres tocando charango que suponemos músicos, los hombres son de tez clara y presentan bigotes, y una mujer con una botella que recuerda a la patrona de los sanmarkos. Aparece en el estudio de Mendizábal como MCP-46-17[171](Mendizábal 2003:171), Mendizábal menciona tres figuras tomadas del sanmarkos: dos arrieros con charango y la patrona con chicha. (Mendizábal 2003:171). Se observa dos hombres tocando charango que suponemos músicos, los hombres son de tez clara y presentan bigotes, y una mujer con una botella que recuerda a la patrona de los sanmarkos.

[171] Mendizábal cuenta las figuras y les asigna un número, para luego poder comparar cuales figuras son comunes en sanmarkos y retablos. Para Mendizábal, la mayoría de figuras son del sanmarkos, muy pocas modeladas, además que menciona que varios imagineros copian piezas antiguas y modernas. (Mendizábal 2003:165).



Fig. N°21

Fig. N°21
Retablo Marinera Ayacuchana (1946)
Museo de la Cultura Peruana
Joaquín López Antay
Fotógrafo: Josué Cahua

Fig. N°22
Retablo San José
Década de 1940.
Museo de la Cultura Peruana.
Joaquín López Antay
Del sanmarkos al retablo ayacuchano, 2003, fig. 56, p. 85.



Fig. N° 22

.

- ***Retablo Apóstol Santiago*** (1946), imaginería, materiales: maguey y pasta policromada y barnizada, procedencia: Ayacucho. Código: 46- 16. La ficha técnica al anverso de la caja, lo titula Retablo "Sanmarcos" con el Apóstol Santiago. 1946.

Dimensiones: 34.5 x 24 x 7.5. Mendizábal cuenta 45 figuras, código MCP-46.16 (Mendizábal 2003:166) todas las figuras son del sanmarkos.

- **Retablo con San José.** Década de 1940, Dimensiones 31.7 x 14.5 x 10 cms, perteneciente al Museo de la Cultura Peruana. JLA. Es un retablo de un solo piso, representa a San José con la vara florida y el Niño Jesús. La representación es conforme a la convención del tema. San José y el Niño también eran representados en algunas cajas de imaginero del siglo XIX. (fig. N° 22)

Fig. N°23



Fig. N° 23 a, 23b
Retablo la Huida a Egipto
1943
Museo de Arte de la Universidad Mayor de San Marcos (MASM)
Fotógrafo: Josué Cahua

- ***La huida a Egipto*** (1943[172]), es un bello retablo de un solo nivel, que representa el episodio bíblico de la huida de la Sagrada Familia a tierras egipcias para escapar de la persecución de Herodes el Grande. (fig. N° 23) Vemos la representación

[172] En la fe de errata se menciona: dice 1949, debe decir 1943.

convencional de la escena cristiana, conforme a las pinturas y las estampas del tema. La Virgen con el Niño están sobre un pollino y San José lleva las riendas en las manos.



Fig.N° 25

Fig. 23b
(detalle)

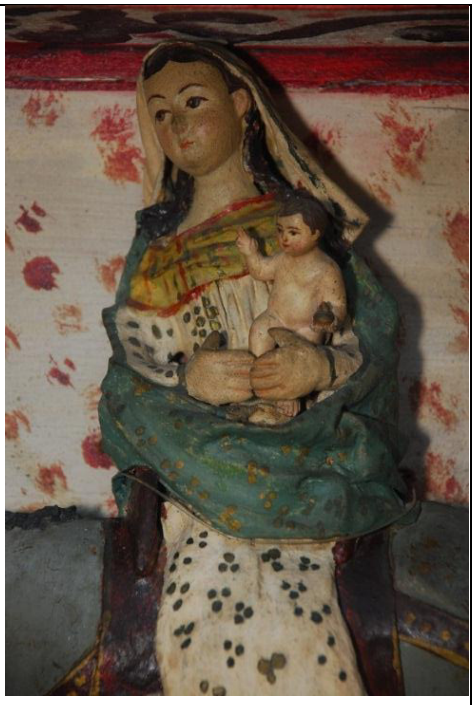


Fig. N°24 b



Museo de la Cultura Peruana
Joaquín López Antay
Fotógrafo: Josué Cahua

Fig. N° 24
Retablo con la figura de Jesús Nazareno
(1949)



Fig.N°24 a

Fig.N°25 (Fig. 25 a ,fig. 25 b)
Retablo con El señor de la caída (1950)

San José viste túnica verde, capa roja, y sombrero blanco. La Virgen esta ataviada con una túnica y mantilla blanca, el Niño se muestra en su desnudez, portando el orbe del mundo y levantando la mano. Las figuras del retablo son modeladas parecidas a las tallas virreinales, y el Niño se asemeja a una escultura de vestir. La obra pertenece a la colección de Arte Popular del Museo de Arte de UNMSM, Colección: Alicia Bustamante N° 70. 4.177. Este retablo es de gran volumetría, las figuras de bulto redondo. Don Joaquín recrea una escena ajena al sanmarkos. La obra es de suma finura y delicadeza. Las ropas de los padres del Redentor son verosímiles. Las dimensiones del retablo son: 38 x 34 x 9.2.

- ***El Nazareno***[173] 1948, esta versión sería la primera de los temas del Nazareno. La versión del Nazareno de la Colección de Doris Gibson del Museo de Artes y Tradiciones Populares es de 1964, dimensiones: 47 x 30 x 39. El retablo presenta al Señor con la cruz a cuestas, de marcado sentido escultórico y hermosos acabados. Cuenta con varias puertas que se abren y dan una vista tridimensional. Representa al Nazareno de Santa Clara, una escultura célebre en Huamanga. La forma del retablo permite su visualización desde diversos ángulos.

  Retablo con la figura de Jesús Nazareno (1949), imaginería, materiales: madera y pasta, procedencia Ayacucho. Código: 49- 108.Museo de la Cultura Peruana. (fig. N°24) La ficha técnica, al reverso del cajón, indica que es de 1949, titulado Retablo con la figura de Jesús Nazareno. Este retablo presenta al Salvador con la cruz a cuestas, viste túnica roja de filos dorados, completa la escena dos soldados romanos. Un soldado toca un cuerno. Dos querubines están adosados en la parte superior cerca

[173] Fig.N°33, obra del Museo de Artes Populares de Santiago de Chile. Pensamos que representaría al Nazareno de Santa Clara, efigie reverenciada en Huamanga. Este retablo tiene un remate triangular con líneas verticales y horizontales, que dan un efecto de tablero a rayas. Aparece en los anexos de la obra de Arguedas.

de Jesús. El rostro de Cristo es de gran delicadeza, está mirando hacia abajo y de la corona de espinas brotan gotas de sangre.

- ***Retablo con El señor de la caída*** (1950) imaginería, materiales: madera y pasta policromada, Ayacucho, siglo XX, código: 50-39, dimensiones: alto: 32.5 cm, ancho: 24.4 cm, fondo: 7.6 cm. Al anverso se lee: 50/39. *Retablo con "El Señor de la Caída"*. (fig. N° 25) Mendizábal analiza el retablo, contando 49 figuras, código MCP-50-39 (Mendizábal 2003:168), 47 figuras son las mismas del sanmarkos, es decir a molde. Las figuras modeladas o nuevas son: soldado romano con corneta y el Cristo cargando la cruz (Mendizábal 2003:168), ambas ubicadas en el piso superior y rodeadas por personajes del sanmarkos. Cristo ocupa el lugar de San Juan Bautista, a su alrededor el soldado romano, los Santos Patronos y personajes del sanmarkos. En el nivel inferior la Reunión y la Pasión. La escena del Señor es similar al *Retablo con la figura de Jesús Nazareno* (1949), con Cristo con la cruz y el soldado tocando la corneta.
- ***Cárcel de Huancavelica***[174] (1948), guarda similitud con el sanmarkos, "la mujer arrodillada junto a las rejas de la cárcel, y el perrito son figuras de orden en los sanmarcos" (Arguedas1958:194). (fig.N°26) Las figuras del sanmarkos son llevadas a nuevos contextos para configurar diversas escenas, esto es mencionado por Arguedas como una cualidad de la creatividad del artista. En el MASM[175] se dio la muestra *Arguedas y el arte popular. Colección de Alicia y Celia Bustamante*[176](2011).

[174] Arguedas menciona el *retablo cárcel de Huancavelica*, como parte de la colección de Alicia Bustamante, realizado en 1949. (Arguedas 1958:182, fig. 25)

[175] Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, fue fundado en 1970 por el historiador de arte Francisco Stastny. La obra Cárcel de Huancavelica es parte de la Colección Bustamante, pero está en Cuba en el Museo de las Américas, en el MASM se presentó una impresión de la obra.

[176] Celia Bustamante en 1972 donó156 piezas de la Colección al Museo de las Américas en Cuba, para que se cumpla la última voluntad de su hermana Alicia, este dato es tomado del programa *Museos Puertas Abiertas* conducido por Luis Repetto, Canal TV-Perú, programa emitido el 23 de Febrero de 2011. Repetto fue el curador de la exposición del MASM que se realizó para celebrar el centenario del nacimiento de José María Arguedas (1911-2011).

En ella aparecía el retablo Cárcel de Huancavelica, la obra fue donada al Museo de Arte de las Américas por Celia Bustamante en 1972.

En el catálogo *La Imagen Ancestral a través del retablo,* se observa la obra *Cárcel de Huancavelica*[177](1948) pertenece a la colección Luza, del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero. Según el catalogo[178](fig.N°27) tiene las siguientes dimensiones: 35 x 25 x 27 cm. Entonces, fueron dos retablos con el mismo tema, uno pedido por Alicia Bustamante y otro realizado para Elvira Luza.

	
Fig.N°26 Retablo Cárcel de Huancavelica (detalle) Impresión del Museo de Arte de San Marcos Museo de las Américas Colección Alicia Bustamante Fotógrafo: Magaly Labán 1948	Fig. N°27 Cárcel de Huancavelica (detalle) Colección Elvira Luza Museo de Arte y Tradiciones populares 1948 Tomado de Centenario de Joaquín López Antay Pag.20

- ***Corrida de toros a la española***[179] (1949), retablo del MASM con código N° 70.4.126, perteneciente a la Colección A. Bustamante, obra de JLA, aparece la fiesta taurina, y en el piso inferior se representa la Pasión y la Reunión.

[177] p. 20. Dimensiones: 35 x 25 x7.Colección Elvira Luza-Prom Perú. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Primer retablo de tema no religioso. Está versión presenta en la parte superior hombres y mujeres detrás de unas rejas (esto está pintado en el fondo de la caja), delante una mujer con una olla y su perrito, al centro una mujer arrodillada semejante a la mujer del abigeo. En el piso inferior la escena de la reunión.
[178] Catálogo de la colección Luza.
[179] Este es el título que le da Arguedas en su artículo de 1958, consultamos la 5° edición de su obra antropológica publicada en 2012. p. 71. La ficha técnica del MASM indica el título de *Corrida de toros*, década 1950.

De 1950 -1970, es la época de modificación del formato, nacen los retablos de tres, cuatro a más divisiones y pisos. Se sigue realizando retablos unipersonales y de dos pisos. Surge el tema de la Semana Santa huamanguina. Jesús Urbano menciona la creación de algunos temas: "Primero hice el Danzante de tijeras, Matrimonio, La cosecha de tunas, la Siembre (sic), la Trilla, Corrida de toros…" (Urbano, Macera 2002:86), temas nuevos serían el matrimonio y la cosecha de tunas.

- ***Nacimiento***[180] (1950) esta obra muestra la Natividad con la Epifanía. Guarda similitud con el sanmarkos, y presenta: "El zorro llevando su presa, un carnero y el tocador de charango". (Arguedas 1958:194) Colección Alicia Bustamante. La obra presenta a la Sagrada Familia, la Virgen y San José que están de rodillas mirando al Niño, los Reyes Magos se acercan a adorarlo y las figuras del sanmarkos los acompañan. El tema de la Natividad tiene su antecedente en los baúles de Navidad. En el naciente retablo se insertan imágenes del sanmarkos, y formas de las cajas de imaginero. Tradiciones del pasado son reactualizadas, Mendizábal señalo en 1966:

> …El artesano ayacuchano….comenzó a combinar en nuevas escenas las figuras tradicionales y, en muchos casos, a copiar, mediante moldes, antiguas figuras de los viejos San Marcos y Nacimientos, hasta que últimamente ha comenzado a tomar moldes a figuras de producción fabril importadas en los primeros años de este siglo. En oportunidades ha vuelto a producir tipos ya abandonados, como el cajón de Navidad, mezclando en ellos las figuras mágicas del San Marcos...". (Mendizábal 1966: 23-24)

El cajón de Navidad, es un baúl con figuras similares al retablo, que tenía como tema central la Natividad y la Epifanía, muchos de estos cajones de Natividad son del siglo XVIII -XIX, son los únicos en tener la representación de la Navidad, además de los belenes o nacimientos.

[180] Fig.30 en la versión original de 1958.

La copia[181] de figuras de piedra de Huamanga y de las antiguas cajas de imaginero nos parece que fue una práctica difundida en la época de 1950 a 1970.

- **Retablo *pishtaco* o nakaq** (década de 1951-1952) es el primer trabajo a pulso, antes todo era molde, refiere don Julio. "Comenzamos a pensar, tenemos que hacer costumbres…" de aquí datan las escenas de: la Fiesta de las cruces (3 de mayo), el Entierro del niño. Entierro de gente grande, Cruz velakuy y Nacimiento (Natividad del Niño Jesús). (Julio Urbano, julio de 2011)

En el Entierro del niño, llamado en otras zonas el *Velorio del angelito*, las personas celebran la partida al cielo del párvulo (el angelito) que, libre de la atadura del cuerpo mortal, su alma se une a la de los bienaventurados. Existen retablos de Jesús Urbano que tratan el tema de la muerte, uno de ellos se llama *El entierro del pobre*, de la década de 1950.

Baúl-retablo con la muerte del pobre[182](1958), imaginería, madera y pasta policromada y barnizada. Ayacucho. Dimensiones 23.7 cm X 38.1 cm X 22.3 cm. En la ficha técnica, al anverso de la caja se lee: código: 58/69, Baúl-retablo con representación de *La muerte del pobre*. Dimensiones: 24 x 38 x 22.5. Colección Museo de la Cultura Peruana.

- ***La Jarana***[183] 1954, retablo realizado a pulso, Arguedas menciona que solo dos figuras son a molde, las demás fueron modeladas por don Joaquín.(Arguedas 2011:77)

[181] En conversación con Roberto Villegas nos comentó que los ancianos escultores de piedra de Huamanga le contaron que don Joaquín siempre llevaba masa para sacar molde. Según la versión de los talladores, don Joaquín era conocido por esa práctica. En algunos retablos, don Joaquín contrasta las figuras sumamente delicadas con otras de acabado más sencillo. Lo mismo ocurre con Jesús Urbano, algunos retablos presentan figuras muy finas, junto a otras de diferente factura. Mendizábal también manifiesta la posible copia de figuras. Pero consideramos que sean ciertas o no, es al final el artista quien decide la configuración y la idea.

[182] La muerte del pobre es un tema surgido en la década de 1950. En el catálogo *Jesús Urbano Rojas exposición retrospectiva 1952- 2007*, publicado por MASM, presenta una pieza con el mismo título, de dimensiones: 24 cm x 37 cm x 20 cm. Pieza del Museo de la Cultura Peruana, de 1967. Por las fotografías del baúl, concluimos que son la misma pieza. Mencionamos que en el catálogo del MASM p. 14 dice 1967, pero es de 1958.

[183] Fig. 31. Del artículo de 1958, p. 188.

- **Retablo "Carnaval" Huamanguino**, obra de Gregoria Jiménez de Núñez. En el primer piso los Santos Patronos, en el piso inferior el carnaval. (Arguedas 2011:49). Esta obra es anterior a 1958.
- ***Fiesta de las cruces de los Chuturu*nas[184]** (1952), las puertas no tienen diseños florales sino un paisaje con tres cerros y cactus. En el interior, la fiesta de las cruces, los chuturunas[185] llevan tres cruces. Estas son inmensas, decoradas con plantas y frutos rojos, es el rito a la cruz como signo de la fecundidad de los campos. Las medidas del retablo son: 41 x 41.5 x 12.4 cms.(fig.N°28)

En *Vida, simbolismo e iconografía en la obra de Jesús Urbano*, Rosaura Andazabal analiza varias piezas de la exposición *Imágenes e Imagineros*. Explica la autora el diseño de las puertas de la *Fiesta de las cruces de los Chuturunas* de 1952.

> …donde los tres cerros (Rasuwillka, Ninawaqra, Yanawaqra) que figuran en ambas tapas, resultan ser los Apus a los que reiteradamente acuden los chuturunas con sus pagapu…la cruz mayor es la que se ubica en el Apu Rasuwillka, mientras que las otras dos cruces menores pertenecen a las cimas del Ninawaqra[186] (cuerno de fuego) y del Yanawaqra (cuerno negro), respectivamente. (Andazabal 2007:32)

La jerarquía se refuerza con su cruz, a mayor poderío, una cruz de mayor tamaño. Además, se considera el número tres como cabalístico, tres cerros, tres cruces. Indica una posible relación con la Trinidad.

De este tema existen dos retablos. La primera versión es de 1952. La segunda del 2004.

- ***Retablo Fiesta de la Cruz de los chuturuna.*** (2004) El tema presenta una única división y también una sola cruz. Está decorada con plantas verdes, flores blancas y fucsias; en el centro o unión de los dos maderos el rostro de Cristo, el sol a la derecha, la luna a la izquierda. De la parte superior de la caja cuelgan frutos. La cruz, está

[184] En Imágenes e Imagineros (1998), catálogo de la obra de Jesús Urbano Rojas.
[185] Los chuturunas son campesinos de las punas. La obra La Fiesta de las cruces de los chuturunas también en Jesús Urbano Rojas Exposición retrospectiva 1952-2007.pp.11.Colección de John Davies.

[186] La raíz waqra significa cuerno.

adosada al fondo de la caja, en primer plano campesinos, en el segundo una mujer y un hombre sobre bestias de carga. La cruz es el doble de tamaño que los hombres. En el remate el sol, de rubicundos rayos ondulantes. El rostro de Cristo es una innovación, Cristo –cruz florida es reverenciado por los chuturunas, celebrando la abundancia de frutos y la fructificación de los campos.

Fig.N° 28





Fig.N°28
Fiesta de la Cruz de los Chuturunas
Colección Davis
1952
Jesús Urbano Rojas
Archivo MASM

Fig. N° 29
Fiesta de la Cruz de los Chuturrunas
2004
Jesús Urbano Rojas

Existe una inmensa diferencia en la plástica y el manejo del espacio en la obra de 1952, y en la de 2004, el tema es el mismo pero la elección de los personajes y la configuración de la visualidad ha cambiado. En 1952 son tres cruces, en 2004 es una sola cruz y el rostro de Cristo. Se mantiene las dimensiones y proporciones entre lo sagrado y lo humano. La

cruz decorada con flores o frutos es un signo indispensable de la celebración, por lo cual permanece. Pero las batientes de las portezuelas son diferentes. En 1952, las puertas presentan el diseño de tres cerros (los apus) y cactus, mientras que en el 2004 tienen un diseño floral.

La versión reciente ostenta un mejor acabado técnico, y mayor profusión de detalles que la llevan al barroquismo, además emplea pintura comercial, de colores luminosos. La técnica cambia, la obra es más decorativa y evidencia un mayor preciosismo en los acabados. El artista vuelve a un tema antiguo pero lo reinventa, lo recrea después de 52 años. La mirada de 1952 es la cosmovisión de un hombre, que evoca los momentos vividos con plena nitidez y quiere posiblemente ser fiel a los eventos visualizados. La obra es de materiales más simples, pero se distinguen algunos elementos como las graderías que caracterizaron su obra.

- ***Retablo Danzantes de Tijeras (***1958) con diseño floral en las puertas. Otra versión es **Retablo Danzaq**[187], imaginería, madera y pasta, colección Alfonsina Barrionuevo. Ayacucho. Dimensiones 25,3 cm x 20,3 cm x 8,3 cm. Código: 1.86.25. Museo de la Cultura Peruana.

  Una tercera versión pertenece al Museo Nacional de Etnología de Osaka, obra creada en 1997. Esta versión es explicada por Urbano en[188], "Del arte folklórico al arte nacional: El caso del retablo ayacuchano", con ideas en torno a los danzantes de tijeras y el sistema mítico andino ligado a esta danza. Urbano dice: "Porque son del cerro. Porque los danzantes de tijera han hecho el pacto con los ángeles caídos ¿no?, han hecho pacto con los diablos, con la sangre. ¿Hasta cuándo van a vivir, hasta cuándo van a ser todos sus poderíos?" (Fujji 1998:166)

[187] Retablo anterior a 1984, por ser realizado en Ayacucho.
[188] Entrevista realizada por Fujii, grabación de 24/8/97 (anexo).

La predica cristiana perdura en los Andes, Urbano dice que el wamani (cerro) es un ángel caído o demonio. El poder del danzante de tijeras es dado por el wamani, los campesinos temen al danzante, lo consideran supaypa wawa o hijo del diablo. Además, es conocido que los danzantes no ingresan a la iglesia, bailan afuera de ella, debido a que la iglesia es la casa de Dios, y ellos reciben su poder de los wamanis, los antiguos dioses telúricos de los Andes, ahora convertidos en ángeles caídos. La representación típica de los danzantes es del enfrentamiento ritual o Atipanakuy.

Fujii pregunta ¿De qué manera comienza usted a trabajar?, a lo que Jesús Urbano, responde:

> Bueno, tengo que pensar en el cerro, el taita orqo[189]; concentrarme; sentarme de noches para pensarlo cómo voy a empezar, como era antes, cómo me contaban mis abuelos y cómo yo vivía en la chacra. Cómo vivía, nacía eso dentro de los danzantes, desde chiquito; cómo hacía su ejercicio, cómo encima de las arpas bailaban y cómo tocaban su violín encima del cuello: entre esos yo lo veía y crecía. Entonces yo me concentraba para poderlo empezarlo a trabajar. Porque está en la mente como película. Como película está en nuestra mente todas las costumbres que lo vemos ¿no?, que hemos nosotros mismos, que hemos bailado. Está grabado en la mente, sólo es pensar, recordar, concentrar para poder plasmar un retablo que uno quiere hacerlo; eso es lo que he hecho. También aquí lo que hice está grabado en la mente. (Fujji 1998:170)

El artista rememora eventos antiguos: su infancia y sus días como arriero. Recuerda los relatos de sus ancestros y los enfrentamientos del Atipanakuy, que podían durar horas, todo lo evoca, lo vuelve a traer a su memoria. El recuerdo se convierte en creación, porque "está grabado en la mente", pero los recuerdos vuelven en la noche, con la idea fija en el taita orqo u wamani. Es una acción de evocación, plena de conciencia, crea lo que recuerda, según lo vivido, su universo se configura en su mente y se plasma en diminutas figuritas que existen en un mundo ideado por el maestro. Este retablo tiene tres niveles:

En el piso superior los dos danzantes, bajando de la altura, estarían en el Hanan Pacha.

En el segundo piso cosecha de papas y frutos, el agricultor agradece al wamani por la

[189] Taita orqo significa: wamani, apu, apusuyo. Es el espíritu del cerro.

abundancia de sus chacras, los hombres reciben los frutos de la Pachamama y del wamani. En el tercer piso, la curación de un enfermo por parte del pongo, a esto Urbano explica: "el ukupacha, no como infierno, sino como la enfermedad". (Fujii 1997:170) Para el artista la enfermedad es como el uku pacha, la región de las sombras y el padecer, se asocia enfermedad-infierno-padecimiento, salud-paraíso-cielo-alegría.

- ***Retablo con 7 divisiones*** (1960) de forma pentagonal sin puertas, de remate triangular unido por charnelas a la parte central, medidas 104 x 46.2 x 38.6. Este retablo tiene dos cajas, una caja con cinco divisiones y otra con dos. (fig. N°30)

Las escenas contenidas son las siguientes:

a) *Fiesta de la cruz de los chuturunas*: En primer y segundo plano, los chuturunas celebran al ritmo de arpa y el charango, en tercer plano adosado, al fondo la cruz adornada de arbustos y vegetación.

b) *Taller de sombrerería*: una mesa, dos vendedores y en el fondo de la caja, varias filas y columnas de sombreros.

La escena a y b pertenecen al primer piso.

c) *Cajón Santos Patronos*. Esta escena presenta un ordenamiento semejante al sanmarkos pero es de un solo piso, en los dos tercios las figuras de San Juan (centro), San Marcos y San Lucas, a los costados; los santos están dentro de hornacinas adornadas con elementos circulares. En el fondo cuatro cabecitas aladas (querubines) y un poco más abajo, y de menor tamaño, San Antonio y Santa Inés. A los pies de los santos las escenas de la reunión en el campo.

d) *Taller de mantas:* interior de una tienda, los textiles al fondo, en primer plano un telar. Dos artesanos trabajando.

f) *Procesión*: representación de un trono de cerería (posiblemente Cristo resucitado), castillos al fondo, una muchedumbre de devotos lleva las andas del trono.

e) *Santa Inés:* La santa aparece como una imagen devocional, porta la oveja y la palma de su martirio y nimbo. La luz del sol la ilumina desde el cielo. A sus pies velas; y a los costados dos ramas que terminan en una flor.

g) *Fiesta de Tumba monte*. Un árbol adornado de diversos objetos al centro de la composición mientras, los hombres festejan en la parte baja. A los costados una muchedumbre de seres diminutos viven y gozan alegremente.

Esta caja muestra la típica disposición de escenario ascendente, que caracteriza a las obras de Urbano.

1950- 1951 los hermanos Urbano realizan la Semana Santa, la paja[190] huamanguina y la paja huancaína. Además de un inusual retablo titulado: *El último té de Leoncio Prado*. Según nos contó don Julio, antes de morir Leoncio Prado tomo té.

En *Un Montonero*, el célebre escritor Ricardo Palma narra la muerte de Leoncio Prado:

> Cuando vio que ya se presentaban para fusilarlo, pidió una taza de café, y al probarlo dijo:
> -Hacía tiempo que no gustaba un café tan exquisito.
> Y volviéndose al oficial que mandaba los tiradores chilenos, preguntó:
> -¿A qué hora emprenderé el viaje para el otro mundo?... En seguida pidió que, en vez de dos tiradores, se colocaran cuatro, y que le apuntasen dos al corazón y dos a la cabeza. Acordada esta nueva gracia, dijo:
> -Al concluir la taza de café se me harán los puntos; y al dar con la cuchara un golpe en el pocillo, se hará fuego. Y continuó tomando reposadamente su café.
> Ninguna idea triste nublaba su rostro. Veía sin zozobra agotarse el dulce líquido, sabiendo que en el último sorbo estaba la amargura.
> Bebió tranquilo el último trago, tocó con energía la cuchara en el pocillo, y cuatro balas diestramente dirigidas lo hicieron dormir el sueño eterno. (Palma 2007:206)

El relato se centra en el heroísmo, el estoicismo y la tranquilidad con que el patriota enfrenta la muerte, pidiendo una gracia, que le es concedida, disfrutar de una taza de café. La tradición señala una taza de café, aunque don Julio indica de té.

[190] El término paja se refiere al oficio de tejedor de paja, como el tejedor de sombreros, y la tienda de sombreros.

- **Retablo en huevo de perdiz** (1952), innovación de los hermanos Urbano. Otras creaciones relacionadas: retablo en huevo de gallina, retablo en huevo de pavo.(Julio Urbano, junio de 2011)

En *La ciudad de Huamanga: espacio, historia y cultura,* algunos autores afirman que en la década de 1960 surgen nuevos soportes, como: retablos en cascara de huevo, retablo en cajitas de fosforo y carrizo. (González, Gutiérrez, Urrutia 1995:235). Esto respalda lo dicho por Julio Urbano, en la década de 1960 está difundidos estos soportes, siendo anteriores a las innovaciones de los Jiménez de la década de 1970.

Don Julio Urbano menciona el *retablo hecho en mate*, como una innovación de 1966. En la exposición Imágenes e Imagineros se presentó la obra *San Marcos en mate* (1960), (fig.N°31) el diseño floral de los retablos y las figuras mágicas del sanmarkos se colocan en mate, se guarda la distribución del sanmarkos, en el primer nivel los Santos Patronos y en el segundo la reunión en el campo. Al mate se le adiciona una base. Están los santos patrones mirando desde su atemporal espacio, siempre de frente y hieráticos. San Juan al centro, al costado San Marcos y San Lucas. El mate presenta un corte donde se alojan las figuras del sanmarkos, se evidencia dos niveles Hanan Pacha y Kay Pacha, pero no existe división, las puertas son parte del mate. Las dimensiones son: 17,4 x 35 cm de diámetro. El tema de la Semana Santa se presenta en varias versiones, siendo las de los hermanos Urbano y la de don Joaquín las más antiguas.

- **Retablo *Pascua de Resurrección, Nacimiento y Reunión***[191](1952), colección John H. Davis. Las dimensiones son 58 x 40 x 13 cm. (Mendizábal 2003:83).Autor: Jesús Urbano Rojas.

[191]En *Del Retablo al Sanmarkos*, Fig. 53, pp.83.

- **Retablo Semana Santa** (1955) retablos de tres pisos, con el tema de la *Semana Santa*[192]*. Jesús Urbano Rojas.*

El tema de la Semana Santa aparece en la década de 1950[193]. Don Joaquín realiza el *retablo Procesión de Domingo de Resurrección*, en el que está recreando la procesión del Cristo Resucitado, evento que se realizaba con gran algarabía y festejo, donde aparece Cristo en un trono de cerería. Y de Jesús Urbano es Retablo *Pascua de Resurrección, Nacimiento y Reunión*[194], datado en 1952. Ambos recrean la Semana Santa ayacuchana, siendo el tema la fastuosidad del inmenso trono de cerería de Cristo, trabajado en miniatura con sumo primor.

Por una carta[195] de don Joaquín a Alicia Bustamante del 17 de Setiembre de 1954, sabemos que estaba terminando un retablo con el tema de Pascua Resurrección, la carta indica que es un retablo grande.

Las innovaciones responden también a la demanda y a la competencia del mercado en la década de 1950. Don Julio dice: "El arte no es estacionario, el arte evoluciona, pero no debe salir del tema, del valor, del contenido…"[196]. Si el artista sale del tema, o es irrespetuoso con la tradición, estaría desnaturalizando el tema y la escena (Julio Urbano, julio de 2011).

En *"*Retablo"[197](1969), folleto de Artesanía Peruana, se muestra varios retablos.

- ***Retablo Natividad con Pastores****,* muestra un diseño floral del tipo de los hermanos Urbano. El retablo es de dos pisos, el superior ocupa dos tercios y el inferior un tercio de la caja. La proporción es semejante a los sanmarkos. Presenta una cenefa con tres

[192] Retablo Semana Santa. 1955, catálogo *Imágenes e Imagineros.*
[193] La Semana Santa huamanguina es trabajada por Jesús Urbano en la década de 1950.
[194]En *Del Retablo al Sanmarkos*, Fig. 53, p.83.
[195] Esta carta se presentó en una infografía en la muestra José María Arguedas y el Arte popular en el Museo de Arte de San Marcos (MASM). Por la foto se evidencia que fue manuscrita y firmada por don Joaquín. López.
[196] Frases de la entrevista a Julio Urbano en julio de 2011.
[197] Editado por Empresa Peruana de Promoción Artesanal.

arcos de medio punto. San José y la Virgen María miran al Niño Jesús, mientras una luz ilumina la escena. La luz procede de una estrella ubicada en la parte superior que ilumina al Niño.

- ***Retablo con taller de sombreros***[198](1958), Imaginería, madera, pasta policromada, barnizada, dorada y vidrio. Ayacucho. Código 58/70. Autor: Jesús Urbano, .Museo de la Cultura Peruana. Este retablo presenta al tejedor en posición sedente, adelante una mesa. La obra está barnizada con clara de huevo, y no tiene puertas, ni diseños florales. La obra es sencilla y de buena factura.

  Retablo Taller de sombrerería[199]se aprecia un vendedor de sombreros detrás de un mostrador, el fondo de la caja está lleno de sombreros que se distribuyen en filas horizontales y verticales, en la primera y segunda filas, 4 sombreros, en la tercera dos. En total se observa 10 sombreros. En el ángulo derecho y en primer plano una compradora.

  Suponemos que este retablo sea de Jesús Urbano por el patrón del diseño floral y los temas. Esta versión presenta similitudes con el ejemplar del Museo de la Cultura Peruana de 1958. La única diferencia es la presencia de la compradora. Arguedas menciona un retablo titulado Sombrerería[200], de Jesús Urbano, fechado alrededor de 1949, pero en la fe de erratas se indica que es de 1958. (Arguedas 1958, fig., 26 :).

  Existe otro **retablo Sombrerería**[201] (1968) que pertenecía a la colección J. Davis. Suponemos que Jesús Urbano pudo haber realizado varias obras del mismo tema con ligeras variantes.

---

[198] En el catálogo de *Imágenes e Imagineros* (1998) aparece con el título de *Taller de sombrerería*, pasta policromada sobre madera, cubierta con vidrio. Esta característica de colocar un vidrio pegado como protección la encontramos en varias obras suyas. Es la misma obra, solo cambia ligeramente el título.
[199] En "Retablo". 1969
[200] Fig. 26, en la edición 1958.
[201] Aparece en *Artesanía del Perú y su Orígenes prehispánicos y virreinales* (1968).

Alrededor de 1970 el gobierno abrió escuelas de capacitación técnica artesanal, que empiezan a difundir el conocimiento de las artes populares a nuevas generaciones. Las escuelas se convierten en agentes de cambio y modificación de la tradición.

De 1966 es el retablo *Trono de Pascua* (fig. N° 32), que recrea las andas procesionales de ceras usadas en la Semana Santa, formalmente se asemeja a una iglesia ayacuchana con dos torres y campanario. Está representando la procesión del Domingo de Resurrección.

Luisa Castañeda León en *Arte Popular*[202] (1971) dice:

> …hizo retablos de uno, dos, tres y más pisos con escenas costumbristas de la región: la carga del chamizo (arbusto resinoso que se quema la víspera de las fiestas), corrida de toros, danzas, pastores, recolectores de tunas, etc. Incidiendo en el tema religiosos esculpió "Nacimientos", procesiones con andas de cenefas y ceras, castillos de fuego y el chamizo ardiendo, imágenes de santos y vírgenes, tema este que el primero de los retablos populares. (Castañeda 1971:17)

Esto indica que los retablos con diversas escenas y pisos son de la década de 1960, y algunos temas datan de la década de 1950. Castañeda menciona los temas más difundidos,

En la década de 1960 se dieron importantes logros en la puesta en valor del arte popular y las artesanías. En 1966 se realizó la exposición *Arte popular peruano actual. Colección* poniendo de relieve la función primigenia del retablo como objeto de devoción popular ligado al Cristianismo.

Arte popular peruano actual. Colección Jorge Thomas, en el Museo de Arte de Lima, del 27 octubre al 8 de noviembre. Esta muestra fue dirigida por el destacado historiador de arte Francisco Stastny (1966).

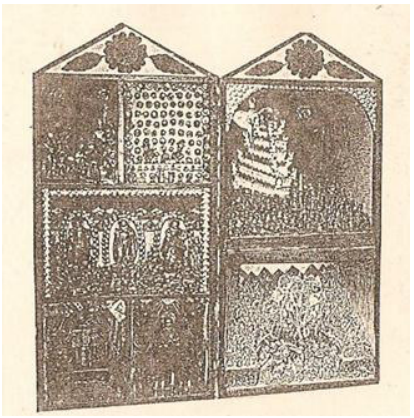
Este año se formó la *Asociación Nacional de Artesanos*. En 1967 se convoca a la Primera Bienal de Artesanías[203], las obras seleccionadas se expusieron en el Museo de Arte de

---

[202] Publicación del Instituto Peruano *José Sabogal.*

[203] Este evento contó el apoyo del diario *La Prensa*, del Sr. Pedro Beltrán. La primera Bienal nacional de artesanía, se desarrolló del 22 de agosto al 17 de septiembre de 1967. Consultado el 8 de febrero de 2014, 22:30 h, http://www.mali.pe/exposiciones.php?p=ant&anio=1960. Organiza: Asociación Nacional de Artesanos del Perú.

fig.N°30



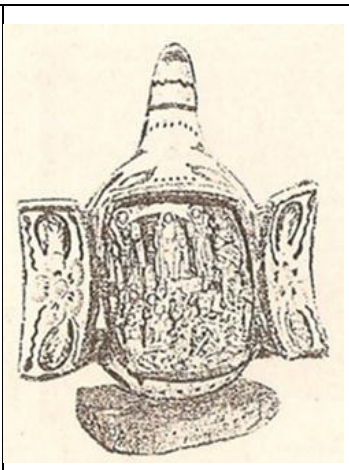


fig.N°31

Fig.30
Retablo con 7 divisiones
1960
Jesús Urbano Rojas

Fig. 31
Retablo en mate
1960
Jesús Urbano Rojas
Tomado de Retablos Andinos

fig.N°32b
Detalle torre izquierda.



Fig.N°32 a



Fig.33

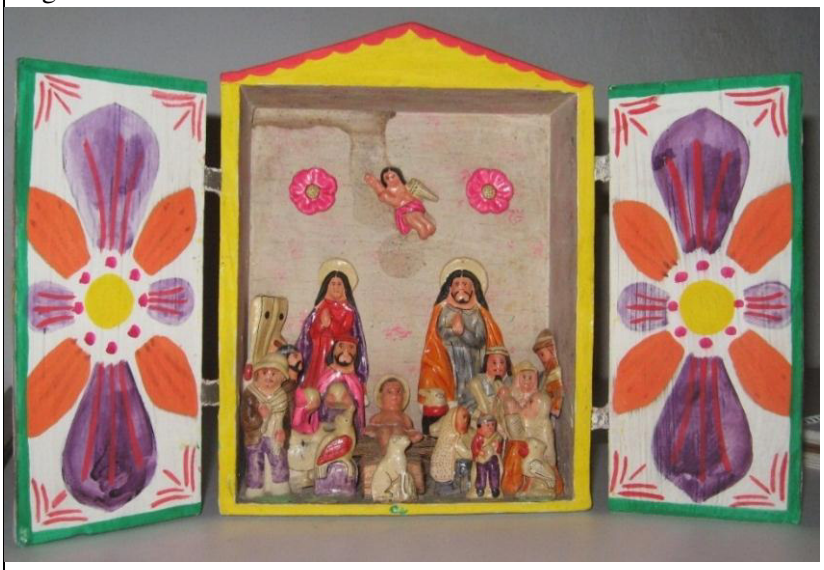


Fig. N° 32 (32 a , 32 b)
Retablo Trono de Pascua
1966
Joaquín López Antay
Colección Ignacio López
Fotógrafo: Magaly Labán

Fig.N°33
Retablo con tema de Natividad
Heraclio Núñez J.
s/f
Museo de UNSCH
Fotógrafo: Magaly Labán

Lima. En la Bienal de artesanía de 1967, Joaquín López Antay gana el primer lugar en la categoría de artesanía tradicional, tenía 65 años.

Esta bienal fue organizada por la Asociación Nacional de Artesanos y auspiciada por el Club Familiar de *La Prensa*. El retablo ganador es de cuatro pisos, en el superior la procesión de Pascua de Resurrección, y en los otros pisos escenas de la Reunión y los Santos Patronos. Este retablo presenta el estilo final de don Joaquín que se mantendrá en la década de 1970, retablos grandes, de puertas simétricas unidas a la caja por bisagras. Ostenta dos puertas con diseño floral, los bordes son de color rojo, en la caja la escena puede tener una, dos o varias divisiones.

La Segunda Bienal nacional de artesanía, fue del 19 al 28 de setiembre de 1969 y también se expuso en el Museo de Arte.

El 3 de octubre de 1968, se dio el golpe de Estado de las Fuerzas Armadas, siendo derrocado el presidente Fernando Belaunde Terry, y asumió el mando el general Juan Velasco Alvarado. El gobierno de facto de Velasco apoyó las artesanías, pero queremos manifestar que fue durante el primer gobierno del arquitecto Belaunde, de 1963 a 1968, que se realizó las Bienales de Artesanía y diversas exposiciones de arte popular.

En 1968, en *Artesanía del Perú y su Orígenes prehispánicos y virreinales*, se mencionan algunos retablos de la exposición del Museo de Arte de Lima, pero no se indica sus autores.

- *Sanmarcos con Cristo Crucificado*. Colección Pablo Macera.
- Sanmarcos, Familia Núñez. Colección Luza.
- Retablo *Procesión de Domingo de Resurrección*. J. López Antay.
- Retablo *Huida a Egipto*. Colección Alicia Bustamante.
- *Sanmarcos*, Baldeón. Colección Alicia Bustamante
- Retablo Sombrerería. Colección J. Davis.

2.3 Los retablos y sanmarkos de las familias Nuñez y Baldeón

En el Museo de Arte Popular Joaquín López Antay se conserva un retablo de Don Heraclio Nuñez Jiménez. La obra tiene como motivo la Natividad con la Epifanía[204], presenta una única escena: San José y la Virgen miran de frente al espectador, ambos con las manos juntas en acción de rezar. El Niño sobre el pesebre, también mira al espectador. Los Reyes Magos miran al frente mientras que los hombres, mujeres y animales están de perfil o en diversas acciones sacadas de los sanmarkos. La mujer arrodillada (esposa del abigeo, sin la cabeza del ganado) se postra ante el Niño. Es interesante ver el tratamiento que se da a los seres sagrados, lo celestial o divino es hierático, frontal, inmutable, no humano, suspendido en un tiempo sagrado. Mientras, lo humano sufre, ruega, reza, teniendo mayor dinamismo.

Este bello retablo tiene colores puros como: amarillo, violeta, anaranjado, fucsia y rojo. De gran colorido presenta algo inusual, la Virgen esta con túnica roja. Un angelito en el centro se dirige al cielo, y tiene dos flores a los costados. (fig.N°33)

En la exposición *Arte de Ayacucho: Celebración de la vida*[205](2010*)*, apreciamos un retablo de pared de don Heraclio, obra de 1978. (fig. N° 19). Este retablo es formalmente parecido a un sanmarkos en alabastro. Presenta tres divisiones, en el primer piso San Marcos y San Lucas, el patrón o hacendado a la derecha; en la izquierda el abigeo.

En el segundo nivel, está un hombre arrodillado frente a un conjunto de cabras, y de espaldas a él dos mujeres con una vaca, que serían la quesera y la ordeñadora. En el tercer nivel aparecen cuatro personajes, dos músicos, el amansador de toros y una mujer arrodillada. La mujer arrodillada recuerda a la mujer del abigeo. La distribución de los personajes es tributaria del sanmarkos pero las escenas son fragmentadas y

[204] La obra no tiene ficha técnica, está en el almacén.
[205] Exposición en el Icpna de Miraflores (julio –agosto de 2010), con la curaduría de Rosaura Andazabal.

descontextualizadas, apareciendo como elementos anecdóticos. El patrón y el abigeo suelen pertenecer al segundo o al tercer nivel. Además que, usualmente, aparece San Juan Bautista, al centro del primer nivel. Los personajes son sacados del sanmarkos pero no mantienen la estructura narrativa. El artista crea un objeto decorativo simplificando el mundo ritual campesino contenido en el alabastro huamanguino. Formas antiguas son simplificadas y adecuadas a un soporte similar pero ahora, en vez de piedra de Huamanga, son de yeso. El modelo es del siglo XIX, la creación de Núñez de la década de 1970.

En un retablo formalmente parecido a un sanmarkos, espécimen con N° de registro I - 3294, N° de Inventario 144 CEL - colección Luza del Museo Riva Agüero, se ve en el piso superior la figura de un hombre cargando en los hombros una ovejita, que estaría inspirada en la imagen de Cristo Buen Pastor. Este sanmarkos tiene en la parte central una figura masculina en posición sedente, que lleva un libro con la frase Coram Deo, y está sobre un anda procesional flanqueada por dos cirios. El retablo tiene por medidas 37 cm x 28 cm y una profundidad de 9.5 cm, pesa 2.65. (fig. N° 34)

Olegario González[206] en el texto "El hombre del campo" dice: "Todavía no se habla coram Deo en presencia de Dios, en súplica ante su faz…". (González 2014: 12-14) Esto nos indica que coram Deo significa en presencia de Dios, ante la faz de Dios. Esta frase es posiblemente copiada de otra pieza más antigua. Lo cual nos hace pensar que se crea los retablos y se le insertan figuras sacadas de moldes antiguos del siglo XIX, estas imágenes y elementos de la tradición cristiana se colocan en el piso superior, es decir en la parte dedicada a lo sagrado. Este retablo ostenta el estilo de la familia Núñez, ya que muestra en el piso superior una arquería con dos querubines, en este mismo piso un arpista y un violinista. Adosado al costado de la caja, en el primer piso, la imagen de Santa Inés, a su costado un santo no identificado.

[206] Catedrático de Teología de la Universidad de Salamanca.

Fig. 34 a



Fig.34 a, 34 b
Retablo
Familia Núñez
Colección Luza
Fotógrafo: Magaly Labán



Fig. 34 b
Detalle del piso superior

Fig.35a

Fig. 35 (35 a, 35 b, 35 c)
Retablo Divino Niño
Familia Baldeón
Colección Luza.
Foto del Museo de Artes
y Tradiciones Populares – PUCP
Fotógrafo: Magaly Labán

Fig. 35 a (caja central)
Fig. 35 b (cerrado
Fig. 35 c , puerta derecha
Fig. 35 d ,puerta izquierda





Fig. 35 b



fig.35 c



Fig. 35 d

Esta pieza tiene la configuración del sanmarkos, el piso superior es mayor que el inferior, en las puertas hay diseños florales de color rojo y el remate es pequeño de forma triangular con el diseño de una cruz de color rojo.

La Colección de Elvira Luza del Museo Riva Agüero conserva de la tradición Baldeón la obra titulada sanmarcos[207], según su ficha de registro N° I-3296, N° de Inventario: 146 CEL, (fig.N°35). Presenta al Niño Jesús en posición sedente rodeado por una mandorla, y sobre un trono. El Niño bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene una esfera dorada, que suponemos sea un orbe del mundo. El interior de las puertas está profusamente decorado con flores y arabescos El diseño no es idéntico, pero guarda similitud aunque cada puerta tiene motivos propios. (fig. N°35 c, fig.N°35 d) La unidad está dada por la combinación de colores rojo, azul, amarillo dorado. En el pequeño remate, está pintada una cruz. La simetría y la frontalidad son elementos principales de este retablo.

En el exterior de la caja el diseño de una custodia, que asemeja un sol, rodeado de flores. (fig. N° 35 b) En *Retablo Ayacuchano Un arte en Los Andes,* esta obra es adjudicada a Celso Baldeón, década 1930, Huamanga. (Del Solar 1992:20).

2.4 Los retablos de la familia Urbano Rojas: Don Jesús y Don Julio

"El pueblo sin arte, es un cadáver[208]…"

(Julio Urbano)

Jesús Urbano nace el 9 de Noviembre de 1925 en Soqosqocha, provincia de Huanta, sus padres fueron Luis Urbano y Paula Rojas. Su padre era agricultor y en sus momentos

[207] En *La Imagen Ancestral a través del retablo* p. 12. Se consigna como fecha la década de 1940, es anónimo.

[208] Don Julio pronunció esta frase en la entrevista realizada por nosotros en Julio del 2011, cuando Julio Urbano se refiere a arte, está hablando de arte popular. Las memorias de Julio Urbano nos fueron narradas en una larga entrevista de 6 horas, la entrevista se realizó en Lima, en la casa de su hijo en San Martin de Porres.

libres ejercía de ceramista, su madre era hilandera, tuvieron cinco hijos, siendo don Jesús, el tercero de sus hermanos. Sus hermanos eran: Margarita, Rosa, Julio y Dionisia.

Don Julio nace en Huanta en 1935. En 1937, don Jesús deja sus campos, el hogar familiar y viaja a Huamanga; donde se desempeñó como jardinero municipal, vendedor de raspadillas, y panadero. (Andazabal 1998: s/n).

Don Jesús rememora como su madre conversa y convence a don Joaquín López para que Jesús ingrese como aprendiz a su taller. (Barrionuevo 1988:152).Urbano estuvo 8 años en la casa de don Joaquín, pero el celoso maestro cuidaba sus secretos, secretos que Jesús develó con paciencia y perseverancia.

Don Julio admiraba a su hermano, los colores lo fascinaban, empieza a ayudar siendo adiestrado en el arte de los retablos. Recuerda a don Jesús trabajando en su casa:

> Y comienza a trabajar en la casa , en la casa vivíamos arrendados, y lo veía los días sábado y domingos … Yo también puedo hacer, me nacía, los colores, y me metía a ayudarlo, preparar la masa, combinaciones, pero los comidos(sic) se me pegaba la masa … pero quería aprender…(Julio Urbano, Julio 2011)

Don Julio decide aprender, "yo también puedo hacer". Siendo niño ayuda, observa, asimila y comienza a realizar piezas, pero todavía no alcanzaba la maestría, la masa se le pegaba en las manos. Alrededor de 1945 empieza a mejorar y nos dice:

> Tenía 10 a 11 años,… ya no pegaba la mano, y así los sábados, domingos y feriados gané, o sea dominé, y así ayudaba en el moldeado, en los comienzos me salía un poco grueso…tenía que ver la parte espaciosa…que la pasta no se pegue al molde, sale jalada, con defectos…(Julio Urbano, Julio 2011)

Don Jesús se casa con Domitila Cárdenas, con quien tuvo tres hijos: Guillermo, Lourdes y Jesús. (Andazábal 1998: s/n). Su esposa era la hija de un jefe de arrieros, un hombre poderoso y respetado. Decide acompañar a su suegro en sus largos viajes por los poblados altoandinos, entonces solicita a don Julio se haga cargo del negocio. Un joven Julio Urbano se debatía entre un trabajo estable en el banco y el arte de los retablos, don Julio

recuerda: "Trabajaba en el banco… me encantaba esa combinación[209]…voy a perder mi trabajo…". (Julio Urbano, julio de 2011) El arte lo llama, a través de la voz de su hermano, deja su trabajo por seguir su vocación. Desde ese momento se convierte en imaginero. [210]

Don Jesús parte con su suegro y su esposa por caminos inhóspitos, en su largo periplo como arriero. Don Julio se queda al frente del negocio. El primer taller de Jesús Urbano fue en la casa que arrendaban sus padres. Al retorno de don Jesús deciden alquilar un nuevo local, con la esperanza de incrementar sus ventas por la demanda turística. Los hermanos Urbano arriendan un espacio a la Sra. Flora Vivanco, en la Calle Mesón, hoy Jr. Londres, donde se establecerá el taller de don Jesús. Aquí don Julio trabajó junto a su hermano hasta 1955, fecha en que se independizó. (Julio Urbano, julio de 2011)

Al taller de los Urbano llegaban diversas piezas de imaginería, esculturas, retablos y cruces, menciona que le traían "…niño[211], crucifijo, cruces, muñecas, bueno de todo…faltan deditos o está rasmillado… recibir y hacer igualito como era mi vocación, llegue a dominar, era el men (el mejor) en imágenes antiguas…" (Julio Urbano, junio de 2011)

La "restauración" o repinte de una obra antigua, era denominada arreglar, sanar o curar. Estas palabras aluden a la idea de que las imágenes están vivas. La mayoría de imagineros arreglaban antiguos cajones, cruces, y esculturas de bulto. La visualización de las piezas antiguas se convierte en un bagaje de imágenes y formas.

En 1955 don Julio recuerda que iba comenzando a tener pericia técnica, había dominado la pasta y los secretos del moldeado de figuras. Don Julio establece su taller en el barrio

[209] Julio Urbano rememora que le fascinaba los colores de la imaginería, los tonos que sacaban de las flores y plantas, así como de las anilinas.
[210] Información brindada por Julio Urbano, Julio de 2011.
[211] Creemos que los niños son esculturas en piedra de Huamanga policromadas, que eran muy queridas en los Andes.

de Quinuapata, trabajando ahí por 22 años. Crea diversos temas y motivos: leñador campesino, vida del poblador campesino, la mariposa. Don Julio y Don Jesús Urbano utilizaban el sol en los retablos, sobre eso Don Julio nos comenta: [El sol] "... (es) El reloj del indio o del campesino…tu sombra está entre tus piernas, es medio día…". El campesino sabe la hora por la sombra que proyecta el sol. (Julio Urbano, julio de 2011)

Mientras don Joaquín ganaba los concursos en Huamanga, su discípulo se presenta al concurso y compite con su maestro, y queda en tercer lugar, era 1956. En 1957 obtiene el segundo premio y en 1958 gana el primer lugar. Don Joaquín no vuelve a presentarse a ningún concurso. (Barrionuevo 1988:153) A fines de la década 1950 se empieza a conocer la obra de un joven Jesús Urbano.

En *Jesús Urbano Rojas: leyenda viva de la artesanía peruana* (2012), Urbano le cuenta a Nelly Rojas como el dolor lo separó de su amada Huamanga, y la violencia le arrebató la vida de su hijo, su primogénito Guillermo Urbano Cárdenas. Ese dolor lo lleva a dejar su cielo azul y sus amados apus, para asentarse en Huampani.

El recuerdo del hijo, del aprendiz destacado, que sería su sucesor aparece en su mente:

> Si él estuviera vivo, estaría haciendo hermosos retablos, porque era muy bueno. Yo no guardo ninguno de sus trabajos, toditos los enajené porque no quería ver nada que me lo recordara. Los terroristas lo despedazaron. Si todavía estuviera vivo, ya me hubiera ganado. Era un campeón.[212] (Rojas 20012)

Su hijo fallece en 1984, la muerte conmociona al maestro, el hombre que recorrió los pueblos en su juventud, con el corazón desgarrado destruye las obras del hijo, en un intento de olvidar. Pero la pena no lo deja, y abandona las punas, las iglesias de Huamanga y los caminos recorridos para viajar a Lima.

Su primera esposa doña Domitila Cárdenas fallece en 1976, y en 1984 conoce a doña Genoveva Núñez maestra tejedora cusqueña.

---

[212] Revista *Rumbos*, edición virtual. Recuperado el 3 de Enero del 2015, 18:30 h, http://www.rumbosdelperu.com/jesus-urbano-rojas-leyenda-viva-de-la-artesania-peruana-V10.html.

> Cuando la conocí, estaba llorando en su taller y pensé: 'Esta china por qué está llorando', me acerqué diciéndole: 'Por qué estás llorando, cuando me muera vas a llorar, ahora todavía no. Soy profesor retablista y tú vas a estar conmigo. Yo te voy a enseñar, voy a hablar con el director John Davis para que pases a retablos.

En 1984, Jesús Urbano se casa con doña Genoveva, su discípula y leal compañera, hasta su muerte acaecida el 20 de mayo del 2014. El artista consumado, partió al cielo junto a los antiguos maestros, para pintar sus hermosas flores en el Hanan Pacha.

Su larga carrera como artista lo hizo ganar diversos premios y distinciones:

Premios (Andazabal 1998):

- En 1957 el primer premio en la Exposición Ferial de Artes Populares de Ayacucho.
- En 1964 gana el Primer Premio Latinoamericano de Arte Popular en Santiago de Chile.
- En 1964 recibe la Orden El Sol del Perú en el Grado de Caballero.
- En 1964 el primer premio en el Festival Mundial de Artesanía realizado en Tokyo, Japón.
- En 1968 obtiene el primer premio en el Festival Mundial de Artesanía realizado en la ciudad de Los Ángeles, Estados Unidos.
- 1990 es distinguido como Gran Maestro de la Artesanía Peruana
- En 1991 expone sus retablos en Kuntur Huasi[213], dirigido por John A. Davis, Alex Bayly y Eleonora Davis.
- 1993 Gran Maestro de la Artesanía Peruana.
- En 1995 es reconocido con el Premio Nacional Gran Maestro de la Artesanía Peruana concedido por el Ministerio de Industria.

[213] Datos del artículo "Retablos en Kuntur Huasi", publicado en *El Comercio* 24 de Diciembre de 1991.Kuntur Huasi se ubicó en Ocharán 182, Miraflores. Las obras se presentaron en la feria Navideña de Kuntur Huasi.

- En 1996 es destacado con el Grado de Gran Maestro de la Artesanía Peruana por el gobierno peruano.
- 1998 recibe el reconocimiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Proceso de elaboración del retablo ayacuchano[214]:

Materiales: papa de agua (la papa tiene que ser vieja para darle mayor elasticidad a la mezcla), argamasa, níspero, pinturas, yeso cernido o tiza, pinceles antiguos: pincel de pelo de gato o de pelo de vizcacha, pluma de gallina. La papa o el níspero se cocina, se pela, se mezcla con yeso cernido para crear la masa que se utilizara en las figuras, la masa depende del tipo de uso, si se trabaja con moldes debe ser más madura para que no se pegue al molde. Inferimos que el término madura indica mayor plasticidad y secado rápido.

Cuando el retablista trabaja a pulso (modelado), es decir modela las figuras y formas a utilizar, sin el uso de moldes, la masa debe ser menos madura, debe tener menor plasticidad y secado más lento, para evitar rajaduras o grietas.

El proceso de elaboración depende de algunos factores, como la cantidad de retablos, y si se utilizará moldes o se trabajará a pulso.

Pasos de elaboración[215]:

- 1° masa: combinación de papa molida
- 2° decidir si se trabajara a mano o a molde.

[214] El proceso de elaboración nos lo relata el artista Julio Urbano, nosotros hemos ordenado y organizado el material. La entrevista se realizó en Julio del 2011, en el taller de Cesar Urbano, hijo de don Julio. El taller se ubica en el distrito de San Martin de Porres, la entrevista duro 6 horas. El artista rememoraba procesos técnicos, y temáticas, así como materiales usados antiguamente, los cuales sigue usando.

[215] Proceso de elaboración y técnicas explicadas por Julio Urbano en julio de 2011.

- 3° madurar[216]: papa más yeso cernido. (Si es a molde, más maduro, si es a pulso menos maduro.)
- 4°Terminar con los moldes, o trabajo modelado. (Realizar las figuras a molde o a pulso)
- 5° Tendido sobre la mesa para secado de figuras. (Si se trabaja con moldes, las figuras deben estar desmoldadas).
- 6°raspado o alisado para dar forma.
- 7° blanqueo: tiene por función cubrir las porosidades de las figuras.
- 8° encarne: color facial y corporal, también se pinta las "manzanas" (chapitas).
- 9° pintado de vestimenta.
- 10° sombreado, dar los pliegues.
- 11° apertura de ojos, se utiliza pinceles de pelo de gato o vizcacha, pluma de gallina, y actualmente también pinceles sintéticos.
- 12° apertura de boca y dedos.
- 13° preparación de las graderías.
- 14° Plantado o colocado de figuras.
- 15° Bordeado de rojo.
- 16° Decoración de las puertas, diseños florales.

[216] Madurar, es el término utilizado por el artista Julio Urbano para la mezcla entre papa y yeso cernido. Más maduro, es de mayor flexibilidad y tiempo de secado más rápido, la pasta bien madura es para trabajar con molde, ya que no se pega. La pasta menos madura es para trabajar a mano o a pulso.

En *"Ayacucho nació todo el arte. Entrevista a Jesús Urbano Rojas, maestro retablista ayacuchano"*[217], Roció Corcuera y Lorena Best para el blog de la Red Educación Arte e Interculturalidad[218], entrevistan a Jesús Urbano. Allí se menciona lo siguiente:

> Vas mezclando yeso, más yeso, vas jugando sin hacer pegar a la mano y a la mesa, así vas siguiendo ya, así con la planta de la mano empieza a hacer un tronquito, también sin hacer tocar a la mano, ni a la mesa y un poquito yeso y con eso va madurando y madurando. Después ya llega a su plasticidad para eliminar, para aumentar el yeso. Amasando duro, para eso hay que calcular, sólo hay que calcular en su plasticidad, con el calor de la mano se seca, después pedazo en pedazo qué cosa vas a sacar, una figurita, dices después una figurita, con la mano nomás haces un trocito y lo pones al molde. Eso sí, del molde hay que tener cuidado, nunca debe salir del molde sino te has pegado al molde, apenitas debe alcanzar al ras.

El artista regula la cantidad de yeso según desee la mezcla, el término maduro se relaciona al término plasticidad, siendo el calor de la mano el que seca la masa. La realización de las figuras a molde requiere un proceso técnico donde es importante la forma de colocar la masa para que no se pegue. La técnica es importante porque permite obtener adecuadas figuras.

Las figuras salen del molde y están blancas, luego sigue el proceso de secado, después se les añade el color. Los artistas pintan sus facciones y sus ropajes multicolores según el tema. Los colores ahora son industriales, pero Urbano rememora la forma de obtener los tintes naturales, de la escuela antigua.

> Antes se pintaba, primero era achiote, después palillo, cochinilla, combinando se saca azul, rápido se saca con rojo, de las flores azules sale, medias moradas que hay, eso sale. Esas campanilla que hay…le coges eso, lo mueles en batancito bien molido con trapo ¡agarra! (Corcuera, Best s/n)

[217]En una cita de pie de página se consigna la siguiente información: publicado originalmente en web *Red Educación Arte e Interculturalidad*, (http://www.redeaiperu.org/blog/?cat=2). En el blog *Arte y Antropología*, publicado por Shirley Ríos, recuperado el 02 de enero de 2015, 18:20 h, http://arteyantropologia2010.blogspot.com/2013_09_01_archive.html.

[218] El mencionado blog no está disponible en internet, la red: Educación, *arte e interculturalidad* fue parte de Warmayllu.

Los materiales antiguos eran palillo[219] y cochinilla, que eran molidos en un batán. Don Joaquín usaba también pintura industrial o anilinas, don Jesús igual, aunque algunos colores los preparaba él mismo. Eleudora Jiménez nos comentó que don Florentino también usaba tierras y algunas plantas para sacar colores especiales. (Eleudora Jiménez, febrero de 2015)

En el artículo "Cajón Sanmarcos" se menciona lo siguiente:

> Las figurillas de pasta se confeccionaban con papa, de una variedad especial ("papa azul de Huanta", dice el maestro Jesús Urbano), hervida y molida, mezclada con yeso hasta lograr la plasticidad deseada; una vez secas se las coloreaba con anilina diluida, fijada con cola procedente del hervido de cueros de vaca o llama, que otorga lustre, marcándose los detalles con trazos en color negro. También se conoce el empleo de tintes naturales como la cochinilla. (Del Solar 1992:18-19)

Jesús Urbano menciona a María Elena del Solar que se usaba papa azul de Huanta. Julio Urbano nos comentó que la papa tenía que ser vieja. (Julio Urbano, julio de 2011). Los insumos: papa azul, anilinas, cola de cuero de vaca o llama, cochinilla y yeso.

En *Retablo ayacuchano* (1984) se menciona los materiales y el proceso de fabricación del retablo. Los materiales son: papa, harina, níspero, anilinas, etc. La papa aguanosa se cocina, se pela y se muele en el batán, luego la papa se mezcla con agua, hasta que tenga una consistencia maleable, y de gran plasticidad. (Prada y Vergara 1984:120) "Esta masa de papa, níspero y agua se mezcla con yeso cernido hasta que madure, de la pasta fina se pasa al molde o se modelará con la mano. Esta pasta debe haber sido trabajada en el batán limpio para evitar el pegamento." (Prada y Vergara 1984:121)

La pasta debe estar bien preparada y mezclada para evitar rajaduras. La pasta se pasa al molde intentando que los residuos queden abajo, después se sopla para que se afloje la pasta y se pueda desmoldar con facilidad. Luego se corta la figura y se le hace una base plana para poder fijarla a la caja.

[219] El palillo es semejante a una pequeña oca, su coloración es amarilla. Tiñe de amarillo intenso.

El proceso de elaboración es similar al narrado por Julio Urbano, pero en la versión de Prada y Vergara la masa es de papa, harina y níspero. Tanto don Julio como Jesús mencionan la utilización de papa y níspero, pero no la harina para la elaboración de la pasta.

Felícita Prada y María Vergara realizaron la investigación antes de 1977, en Huamanga, recogiendo los testimonios de los artistas más renombrados. Esto quiere decir que la aparición de la harina como ingrediente data de la década de 1970. Actualmente la masa es de harina y yeso, siendo la papa o el níspero la receta antigua o primigenia, trabajada por los artistas de la primera y segunda generaciones.

El proceso de elaboración del retablo incluye la preparación de las piezas, la confección de las cajas, el armado y bordeado de rojo así como el barnizado. Don Jesús dice:

> …uno de mi (sic) conseguir mejor madera, uno mismo hay que cepillar, hay que cortar, a su manera, blanquear, pintar. Después la papa, cruda, sancocha, se pela la papa, se parte, se mezcla con yeso fino, con el calor de la mano también rápido se seca, calculando se saca, y hace ya figuritas, mutivus[220](sic) bailes, danzantes. Después de hacer eso, tienen que blanquear, eso lo pules, y haces secar, pasar con agua y cola. Después ya queda duro como para pintar, así que uno tiene que pensar y hacer el retablo. (Grandes Maestros 2008)

La realización del proceso íntegro del retablo es para Urbano en 1998, algo imprescindible. Él mismo crea la caja y sigue los procesos de cepillar, cortar, blanquear[221] y pintar, de lo cual se infiere que no trabaja con ayudantes, realiza la integridad del proceso de elaboración, desde la idea hasta la ejecución completa de la obra. Los procesos de ejecución es la parte técnica, elemento vital para crear los retablos, pero también Urbano valora la idea o concepto, pues dice "uno tiene que pensar y hacer el retablo".

Las figuras pasan por un proceso desde el modelado o moldeado, luego se "blanquea la figura con una mezcla de agua y tiza molida o yeso cernido."(Prada, Vergara 1984:121)

---

[220] Motivos.

[221] Blanquear es la denominación de la capa blanca que lleva la caja y las figuras.

Después del blanqueo se prosigue con el encarne, que es pintar la piel con color carne, y con anilinas pintan las vestimentas. Lo siguiente es el sombreado con negro o marrón, al final se pintan los ojos y la boca al temple. (Prada, Vergara 1984:121-122)

El cajón es confeccionado de madera tornillo o cedro, se blanquea y se le colocan charnelas de cuero o bisagras de metal. Luego de secado el blanqueo se realiza el bordeado de rojo. Las puertas del cajón se decoran con flores y el interior de la caja se pinta con un paisaje. (Prada, Vergara 1984:122) En 1977, los términos como bordeado, encarne, blanqueo, plasticidad están en uso, y aún siguen utilizándose como lo comprobamos en diversas conversaciones y entrevistas a artistas actuales. Cada artista sigue un diferente proceso creativo y de elaboración pero también hay materiales, procesos similares y términos usados por la mayoría de los artistas.

El proceso depende de la cantidad de cajones y de figuras[222].Cuando son pocos los hace don Julio, si son muchos los manda a hacer. Se puede realizar el cajón antes o después de tener las figuras. Importa entonces el tamaño del cajón y la cantidad de cajones. Las figuras pueden estar pintadas cuando se hace el plantado, también se puede plantar las figuras en blanco y después de las pinta. Esto es más difícil y requiere mayor pericia del maestro (Julio Urbano, julio de 2011). El contraste se da tanto en la forma o en el tamaño así como en las gamas de color. Don Julio nos mencionaba que si la figura es oscura el fondo debe ser claro para que exista contraste y se distinga. El mismo principio se usa en las artes plásticas y se le denomina contraste simultáneo. El yeso se cernía anteriormente con una tela de tocuyo, ahora usan tiza para el blanqueo. La cola antes era de pellejo de toro cocido, ahora se emplea cola sintética. El termino "manzanas" se refiere a las chapitas o color rojizo de las mejillas del poblador alto andino.

[222] Proceso de elaboración y técnicas explicadas por Julio Urbano en julio de 2011.

Para don Julio el artista debe tener: buena vista, para "abrir ojos" y buen pulso, para trabajar a mano. Abrir los ojos: se refiere con esto a dibujar los ojos. También dicen abrir la boca (dibujar la boca). El abrir los ojos requiere especial cuidado y precisión, por lo que se combina tanto la pericia técnica como la sensibilidad del artista. Para nosotros sería básico el manejo técnico, la buena vista y el pulso o habilidad manual para trabajar elementos delicados, finos, y miniaturas.

Sobre el movimiento: el retablo debe mostrar movimiento múltiple, movimiento de la gente, las personas no son estáticas.

Cuando se realiza el plantado o colocación de las figuras en la caja, se pega las figuras a la base con una mezcla de yeso con cola. Luego de pegar algunas figuras en su correspondiente ubicación, el retablo se coloca echado para que la cola no malogre el trabajo. Posteriormente, cuando secan esas figuras, se sigue con el resto. (Julio Urbano, julio de 2011)

Creemos que muchos de los términos y procesos son de Joaquín López Antay y de los hermanos Urbano. Don Joaquín menciona el término madurar para la pasta lista para moldear o modelar a mano, luego sigue el blanqueo "Lo hacemos aguarroso el blanqueo. Se hace yeso cernido bien fino; después, echamos agua. En una olla ponemos el yeso; después, sacamos en un plato, se mezcla con cola y ya está el blanqueo."(Razzeto 1982:102) El blanqueo de don Joaquín es con yeso, agua y cola, don Julio menciona que puede ser con tiza o yeso, más agua y cola.

Ambos utilizan el término encarne para el color facial, pero don Joaquín considera el sombreado de manera diferente. "Después, se pone color, se sombrea, después. Sombrear es poner ojos a las figuras, pues; su boquita, sus cejas, todo." (Razzeto 1982:102)

El testimonio de don Joaquín define sombrear como dibujar los ojos, la boca, la cejas y dar el color a la vestimenta.

Los hermanos Urbano utilizan escaleras para crear niveles. En el proceso de realización de los retablos algunos autores mencionan la utilización de escalones de madera adosados y pegados al cajón. Luego, se procede a la colocación de las figuras dentro de la caja. (Prada, Vergara 1984:122) Don Julio denomina estos escalones como graderías (Julio Urbano, junio de 2011), su función es permitir una mejor visibilidad de las figuras y escenas. También tienen valor estético, ya que logran contraste. El tema de la visibilidad es muy importante porque el artista planea la forma de visualización y percepción de la obra por parte del público.

Creemos que el artista organiza la escena como si fuera un escenario, un mini teatro donde los seres están suspendidos en el tiempo, se mueven, danzan o festejan las celebraciones tradicionales del ande . Las figuras están dispuestas para ofrecer una perfecta visualización. Existe un orden interno concebido por el artista.

El barnizado es opcional, aunque artistas como don Joaquín y Jesús Urbano lo utilizaban. Sobre el barnizado don Jesús dice: "Antes no se barnizaban y aunque muchos me criticaron me gustaba hacerles brillar con un barniz a base de clara de huevo que yo mismo preparaba." (Barrionuevo 1988:156) El barnizado con clara de huevo es un proceso tradicional que se utilizó en el mundo medieval y se relaciona al temple. Realmente no es un barniz sino una película que protege y da brillo.

2.5 El proceso creativo en los retablos

Sobre el proceso creativo para la génesis de un retablo, don Joaquín comenta: "Un retablo lleva mucho trabajo, no es como el sanmarkos. En el retablo se puede poner lo que el artista quiere: costumbres, reunión, Pascua de Resurrección." (Razzeto 1982:102) El mismo don Joaquín valora la dedicación puesta en sus retablos, posiblemente se refiere al modelado de las figuras hechas a pulso. Es interesante que exista libertad de creación

"en el retablo se pone lo que el artista quiere," es decir el artista es el que decide la configuración de la escena, el número de personas, la distribución de los pisos, aunque sea un encargo o pedido es él quien debe resolver los problemas de composición y diseño. En una entrevista Jesús Urbano menciona su tránsito del sanmarkos al retablo:

> Al principio aprendí con don Joaquín López Antay a trabajar las figuras solamente en molde. Después dije en mi cabeza: 'El arte debe evolucionar', y como cuando era panadero hacía las guaguas con masa de harina, me dije: 'Por qué no voy a poder hacer con mis manos las figuras de mis retablos'. Así fue mi cambio. (Rojas s/n)

Cuando finaliza su aprendizaje Jesús Urbano bordea los 20 años, eso coloca su aprendizaje en la década de 1940. Esta es la época de "descubrimiento" del arte popular tradicional y trae la aparición de un nuevo mercado que solicita piezas innovadoras. El artista debe crear nuevas escenas, esto se presenta como un reto, si sale victorioso conseguirá el aprecio y podrá vender sus obras. Necesita evolucionar, comprende que esta nueva clientela quiere algo diferente, y comienza a trabajar sin molde. La experiencia previa es vital, su aprendizaje de panadero lo lleva a entender que la masa es maleable, si la harina se convertía en panes de diversas formas, amasaría la pasta y crearía con sus manos nuevos personajes. Pero el artista sigue utilizando moldes, las figuras del sanmarkos, del nacimiento, pero los santos como San Antonio son moldeados. Las figuras de los santos se podían utilizar "…independientes o en conjuntos"[223]. (Julio Urbano, Julio 2011) Es decir, también realizaba cajones unipersonales, con la efigie de un solo santo o figura. El artista capta todo, como una máquina, lo graba en su memoria, para después evocar, interpretar los temas, y plasmarlo en diversas figuras y escenas. Es un proceso mental de memorización, recuerdo, evocación y plasmación. El creador decide que escenas son las adecuadas en cada piso, según la pertinencia con el tema. Don Julio dice:

> Mi cerebro me dice que debo observar de lo más minucioso, todo eso movimiento, sea bautismo o matrimonio con conocimiento de causa, con

[223]Cuando entrevistamos a don Julio, él respondió la siguiente pregunta ¿qué moldes utilizaban en esa época? (mediados del siglo XX).

> conocimiento profundo plasmé el retablo, eso es mi vida… Mi vista es como una filmadora, mis sentidos es como una grabadora, todo lo grabé y lo plasmo… (Rojas s/n)

La observación de un fenómeno, costumbre, fiesta o suceso puede servir para la creación de una escena o de un retablo, pero siempre intentado la recreación verídica del evento. La vista se compara a una filmadora y los sentidos como una grabadora. El proceso creativo del artista comienza antes de la fabricación de la pieza o retablo. Inicia con la observación detallada, luego la evocación (recuerdo) y posteriormente la plasmación de lo percibido. El aprecio del artista por la evocación indica el carácter mental y no solo manual del proceso creativo. Para los hermanos Urbano la evocación, el recuerdo de lo vivido o percibido es fundamental. Por eso generalmente sus obras reflejan costumbres, fiestas o eventos realizados.

Jesús Urbano menciona la experiencia de vida, como parte de su proceso creativo, las imágenes y las vivencias enriquecen al artista, el haber sido arriero lo llevó a los lugares más inhóspitos y trasformó para siempre su visión del mundo. Las imágenes y sus gentes se grabaron en su mente y se convierten en un baúl de historias, eventos y fiestas del campesinado altoandino, donde las formas evocan hechos observados anteriormente, son formas plenas de significado y de vida. Analizamos la siguiente frase:

> …ocho meses, nueve meses estábamos en el cerro, entre eso, lo ves, todas las costumbres toda las vivencias de cada pueblo, eso lo grabé, como una grabadora en mi mente, y eso empecé plasmar, trabajar, ahora servir de retablo, retablo costumbrista, ya no es retablo tradicional sino costumbrista… (Grandes Maestros 2008)

El largo periplo del arriero, en caravanas que se adentraban en las punas por meses y recorrían diversos pueblos y distritos, lo hace conocedor de infinidad de tradiciones y costumbres, que atesora en su mente. Estos acontecimientos, se convierten en formas, en figuras y se trasladan a sus retablos, su mundo se amplía. Ya, no solo conoce Huamanga y Huanta, ahora su imaginario recoge las vivencias de diversos pueblos y distritos del sur andino peruano.

Cuando dice "…eso grabé, como grabadora en mi mente, y eso empecé a plasmar…", Jesús Urbano inicia el proceso creativo con el recuerdo del suceso, pero ese recuerdo está basado en la observación y la curiosidad. Este proceso de rememorar, hace que Mujica denomine al retablo de Jesús Urbano como retablo mnemotécnico, considerando su proceso de creación, pero su autor lo denomina retablo costumbrista tomando como criterio el resultado de ese proceso.

Eulalia Padilla en 1976 dice sobre don Joaquín: "Es muy observador. Va a las fiestas a observar. Mira a la gente. Todo el tiempo mira a la gente y eso lo graba .Por eso en su retablos hay cosas que pasan en el pueblo…Sus retablos tienen pequeñas historias .Cosas que él ha visto. Todo tiene su por que". (Campos 1976: 5) Las palabras de Eulalia Padilla, esposa de Ignacio López, son bastante reveladoras, don Joaquín era observador, miraba las costumbres, las fiestas y las integraba a su obra; así sus retablos recreaban un instante ocurrido. La recreación de la Semana Santa Ayacuchana implica la representación de los elementos típicos de la fiesta huamanguina. La Pascua de Resurrección es un tema que hasta la fecha goza de gran popularidad entre los artistas, pero ahora puede acompañar diversas escenas del ciclo Mariano o de la Vida y Pasión de Nuestro Señor.

López explica cómo se realizaba la procesión del Domingo de Gloria o Resurrección:

> Cuando se pone la Pascua de Resurrección se ve que salen los acompañamientos de la Catedral, con su curita con su alumbrante: eso se llama cirial. Hay dos ciriales. También se pone un devotito, el kargoyoq con su cruz y su mujer llevando una florcita con bandera…Después vienen los hombres con el chamizo. En ese piso se ponen 30, 32,36 figuras si caben. (Razzeto 1982:123)

Los retablos antiguos recrean la parafernalia de la procesión de Semana Santa, sabemos que sigue saliendo de la catedral y se quema el chamizo, creemos que el retablo de Don Joaquín debe ser, como aseveró Arguedas, un objeto además de artístico con valor etnográfico, por haber registrado elementos esenciales de la Semana Santa de 1960 y 1970.

Existía un orden o jerarquía para introducir los pisos en el retablo manteniendo la visión del sanmarkos, en los pisos superiores lo sagrado y en el piso inferior la Reunión con la Pasión, así lo dice don Joaquín: "Si el retablo tiene tres pisos se puede poner en este orden. Primero Pascua de Resurrección, segundo Nacimiento Huamanguino, Tercero Reunión". (Razzeto 1982:125) La reunión es una escena que mantiene don Joaquín, en el piso inferior. Elementos y configuraciones pasan del sanmarkos al retablo, pero descontextualizados.

Las puertas del retablo es otro lugar de creación, cada imaginero tiene una flor que lo distingue, como manifiesta don Joaquín: "En la puertas del retablo se pintan flores siempre…Pero en el retablo solo pongo rosita o trinitaria". (Razzeto 1982:103) Luego que Jesús Urbano terminó su aprendizaje, López le solicita no usar las flores que él ponía en los retablos, sino que utilice otras, así Urbano empezó a utilizar la flor del molle. Aquí es evidente el celo puesto en su trabajo, la flor es un distintivo, una marca de identidad del creador. También pinta en las puertas la flor del guarango debido a su uso ritual, a sus propiedades curativas, y por estar asociado al apu. (Andazabal 2007:34) Esta visión simbólica y cosmovisión en la cual cada elemento presente en el retablo o cajón tiene una historia, o un fin específico dentro del simbolismo de la obra, hace a la obra de don Jesús plena de significados y muestra del sincretismo andino.

Una de las flores predilectas de don Julio es la planta y las flores de la Mananpenjacu o sinvergüenza. (Julio Urbano, julio de 2011) En quechua el término manan significa sin, esta flor se cierra cuando las persona les dicen mananpenjacu, sus colores son amarillo, rosado y morado. Es una flor de las alturas o punas andinas ayacuchanas. (Julio Urbano, julio de 2011) La mencionada flor guarda similitud con la planta de la vergüenza, también llamada mimosa púdica o dormilona.

Para don Julio la vida del ser humano es como una flor[224], "la planta nace, requiere agua para crecer, cuando esta grandecito sale botoncito y revienta (flor), cambia de color cuando envejece y al final muere, quedando la semilla-hijos" (Julio Urbano, julio de 2011) El hombre también nace, se hace joven, se casa, tiene hijos, envejece y muere dejando su semilla que son los hijos. (Julio Urbano, julio de 2011)

Así, el hombre se inserta en un proceso cíclico de vida, nacimiento, crecimiento, envejecimiento, muerte, y renacimiento. Los hombres nacen y fructifican, envejecen y los jóvenes asumen luego un rol dirigente.

Los Urbano y don Joaquín son creadores de nuevas escenas e introducen prototipos como se observa en el análisis del retablo *La Espina*, *que* según Pablo Macera es un autorretrato de don Joaquín[225]. (Macera: 2009: 204) De este hay dos versiones diferentes que mantienen como elementos comunes: Al personaje que se extrae una espina del pie (una pua de cactus.)

La Espina presenta el tema del Espinario, una escultura policromada de piedra de Huamanga que muestra a un hombre sentado que se extrae una espina, el hombre viste pantalones cortos, camisa abierta y gorro, un animal lo acompaña. La obra es de mediados del siglo XIX, pertenece a la colección de Jaime Liébana. (Majluf, Wuffarden 1998:151)

En la espina, el personaje es un adulto mientras que la representación ortodoxa es de un niño o un adolescente.

En el artículo de Enrique Valdivieso "Una Virgen Niña hilando y un Niño de la Espina de Juan Simón Gutiérrez" se dice:

---

[224] Julio Urbano explicó la analogía entre el hombre y la flor. La flor nace, crece, florece y muere, semejante al ser humano. El artista usa términos como botoncito por botón de la flor y revienta por florecer. (Entrevista a Julio Urbano, julio de 2011).

[225] Según Pablo Macera sería un autorretrato, no hemos encontrado además de la versión de Macera evidencia de esta aseveración, pero para él "suyos son el sombrero y la cara del doliente personaje que se extrae una espina de cactus". (Macera 2010: 204)

> Igualmente, es un episodio premonitorio de la Pasión *El Niño Jesús de la espina*, tema pintado por Zurbarán en varias ocasiones y que narra Rudolfo Cartujano en su libro Vita Christi, escrito en latín hacia 1350 y traducido al castellano en Sevilla en 1537. En efecto, la gota de sangre brota de su dedo por haberse pinchado con una espina de la corona ante la que se encontraba meditando, es testimonio de la futura Pasión y Muerte del Redentor." (Valdivieso 2002: 396)

El modelo iconográfico español es de un niño de aproximadamente trece años, en posición sedente que se pincha el dedo de la mano con una espina, la corona de espinas está sobre sus piernas, esto sería una premonición de su pasión. El caso cuzqueño se asocia a un niño que juega con los pastores y se lastima con una espina el pie.

En *Niño con historia* (2009), E. Sánchez Hernani reseña sobre el Niño de la Espina. En esta nota el prior del convento de los Dominicos en Cuzco, relata diversas versiones sobre una leyenda que sería de fines del Virreinato y comienzos de la República. En las versiones del padre Luis Enrique, el Niño se hiere el pie y al sacarle la espina se trasforma en una escultura. (Sánchez 2009:6)

La idea de la hierofania está presente, Dios comparte la alegría y el dolor del campesino, el Niño Jesús se humaniza y luego se produce el milagro, la trasformación del Niño en una escultura devocional. El tema es tomado de la tradición católica, que a su vez lo toma de una escultura griega llamada el Espinario (fig.N°36). La obra griega presenta a un niño sentado, quitándose una espina del pie. La apropiación del tema realizada por Joaquín López, es anterior a las versiones de Olave que son posteriores a 1975. La imagen de un campesino que se saca una espina del pie tiene su origen en la tradición popular cristiana y la apropiación de un motivo de las tallas en huamanga. La obra de don Joaquín representa un hombre barbado, con sombrero y bigote, vestido como campesino con pantalones cortos y poncho. (fig. N°37) Esta apropiación convierte la escena del Espinario en una representación costumbrista.

Fig.N°36



Fig.N°36
Retablo La Espina
Joaquín López Antay
Museo de Artes y Tradiciones populares.
Fotógrafo: Magaly Labán

Fig. N°37
Spinario
Escultura
Siglo I a.C.
Bronce
Foto: Web de los Museos Capitolinos



Fig. N° 37

Algunos retablos del *Museo de Arte Popular Joaquín López Antay* en Huamanga[226]:

- Jarra con diseños del retablo, JJLA, 15 x 11, colección IRA

[226] Retablos estudiados y fotografiados por la autora, en agosto del 2010, las piezas son de diversas colecciones: IRA (Museo Riva Agüero), Universidad San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), colección del hijo de don Joaquín: Ignacio López Quispe, estas piezas estaban en exposición en el *Museo de Arte Popular.*

- Jarra con diseños de retablos, JLA, 10 x 9, colección IRA
- *Retablo San Cristóbal*, JLA, código RT-01, 3699 01-03, de dimensiones: 41.5 x 27.5 x 8.5 cm, de la colección del MICT- UNSCH
- Retablo *la Espina,* JLA, colección IRA, I2681 ELA. Dimensiones: 31x24x7.5
- *Retablo de 4 niveles: Nacimiento, Fiesta de las Cruces, Marcación del ganado, Rendición de cuentas,* JLA, de dimensiones: 83x 53 x 10 cm, colección IRA
- *Retablo Trono de Pascua* (IL-6), JLA dimensiones: 72 x 69 x 20, colección de Ignacio López Quispe.
- *Retablo pequeño de San Cristóbal*, (A. C6I-2074), JLA, de dimensiones: 20 x 11 x 6
- *Retablo de dos niveles Nacimiento* (L.R.M. I. 2075), JLA dimensiones: 24.5 x 17.5 x 7.5. Colección del IRA
- *Retablo Nacimiento* (L.R.M. I.460), de dimensiones: 15 x 9 x 5 cm.
- *Retablo Sombrerería* , IRA-PUCP
- *Retablo Fiesta de las Cruces*, colección Ignacio López Quispe, prestado por Eulalia Padilla.

Algunas obras de Jesús Urbano:

- En el catálogo *Imágenes e imagineros* (Andazabal 2008), antología de la obra de Jesús Urbano, se tiene los siguientes temas: ***Cruz de los chuturunas acompañado de un morochuco y una mujer*** (1998) es un retablo en el que se ve la cruz adornada con flores, un hombre (morochuco[227]) y una mujer. Al centro, la cruz con la efigie de Cristo, adornada de vegetación y ramas, asemeja un árbol de hojas.

[227] Los morochucos son descendientes de los almagristas, señores de las pampas ayacuchanas, indómitos y errantes, de ascendencia española y mestizos. Por ese motivo su representación es como de hombres barbados y tez clara.

- ***Semana Santa, Nacimiento, Hacendado y rendición de cuentas***[228]*(1995)* Retablo de tres pisos, con diseño floral en las puertas y remate triangular con diseño floral. En el piso superior la escena de la procesión del trono[229] de Cristo Resucitado de la Semana Santa, Nacimiento (Natividad del Niño Jesús) y Reunión en el campo.

  En el segundo piso la adoración de los pastores y los animales. En el tercer piso, un tema clásico de los sanmarkos, la reunión en el campo; el hacendado en posición sedente, delante de él, una mesa y otros personajes como el amansador de toros.

  Las escenas presentan una composición simétrica, donde los pesos visuales se distribuyen de manera uniforme.

En el catálogo *Retablos Andinos Ayacucho*, *Jesús Urbano* (Andazabal 1997), se presenta:

- ***Retablo ultima cena / siembra*** (fig.N°38a) retablo de dos pisos, dimensiones: 53 cm x 45 cm x 23 cm. En el piso superior, Jesucristo y sus discípulos, delante de ellos una mesa. Están en el lugar asignado al Hanan Pacha. (Andazabal 1997: imagen N°2) (fig.N°38b)

  La representación de la Ultima Cena es similar a la composición de Leonardo Da Vinci, al centro Cristo y los discípulos en diversas actitudes. Cristo ser divino, lleva nimbo y es de mayor tamaño, mientras los apóstoles como seres humanos están vestidos de campesinos y llevan chullos.

  En las batientes de las puertas la flor de la cantuta.

  En el piso inferior, el kay pacha, la siembra (fig. N°38c). Los campesinos labran la tierra, a la derecha varias tarukas (venados andinos) y bueyes. Las tarukas serían la yunta de los orqos (cerros) que por la noche se convierten en hombres, para ayudar a los campesinos a labrar los campos. Sobre ellos el símbolo de la luna. Sobre la yunta

[228] También en *Jesús Urbano Rojas Exposición retrospectiva 1952-2007*.p.12.Colección de John Davies.
[229] Se denomina trono, a una construcción en cera, semejante a un anda, la cual sirve para trasladar la imagen de Cristo Resucitado. Esta sale el Domingo de Resurrección.

de bueyes que pertenece al hacendado, el símbolo del sol. (Andazabal 1998: s/n). La asociación es Sol-bueyes-poder del hacendado-lo español, y las tarukas-hombres-luna-noche-poder del wamani. Mientras dura la luz del sol existe un orden, a la luz de la luna el poder mágico del wamani trastoca el orden, invierte el orden establecido, los seres del cerro toman el control. Urbano vuelve al sanmarkos, su cosmovisión se plasma en obras cada vez más personales, la temática costumbrista decanta en sueños, remembranzas de su época de arriero.

- ***Retablo Fiesta de las Cruces de los Sallqa Runas***, El motivo de la cruz es recurrente en la obra de Jesús Urbano. En el interior del retablo una cruz adornada con la flor de arrayan (planta olorosa que crece en la puna), la cruz lleva el rostro de Cristo, y recibe la denominación de *Taytacha*[230] *Carnaval*. (Andazabal 1998: imagen N° 4). Taytacha es un epíteto andino para Señor, pero implica cariño y sumisión se podría traducir como padrecito, este nombre se le da a las imágenes del Crucificado, como el Taytacha Temblores.

Los sallqa runas llevan cruces pequeñas acompañando la gran cruz, suponemos que son las cruces que sacan en los carnavales, que se celebran en febrero, mes de la Virgen de la Candelaria, y de la abundancia, por darse la cosecha de choclos, y el reverdecer de los campos. El Taytacha Carnaval seria el Cristo de la abundancia y el dador de los frutos, de ahí que se representa la cruz forrada de hojas, frutos o flores. La cruz, rostro visible del sacrificio de Jesucristo, se muestra en los rituales agrícolas Andinos. Sobre los sallqa runas (hombres de las punas), don Jesús dice: "Por eso para nosotros, que vivimos en kay

[230] La palabra tayta proviene, según algunos autores, del latín tata que significa padre, la raíz tata se mezcla con el idioma vasco, y aparece el término taita, siendo peninsular, no prehispánico. Taita se trasforma en taytacha. La terminación es cha un diminutivo, en lengua quechua. Tomado de Nazaret Solís Mendoza en *¿Taita es palabra quechua?* en el *Boletín Semanal* elaborado por la Dirección de Comunicación, año IV - numero 206, 2006. Universidad de Piura. Recuperado el 25 de agosto de 2015, 22:00 h, http://www.udep.edu.pe/publicaciones/desdelcampus/art1801.html. Taita según el Diccionario del RAE, procede del latín tata, padre. No existe en castellano tayta, sino taita. La inclusión de la y es parte de su adaptación al idioma quechua.

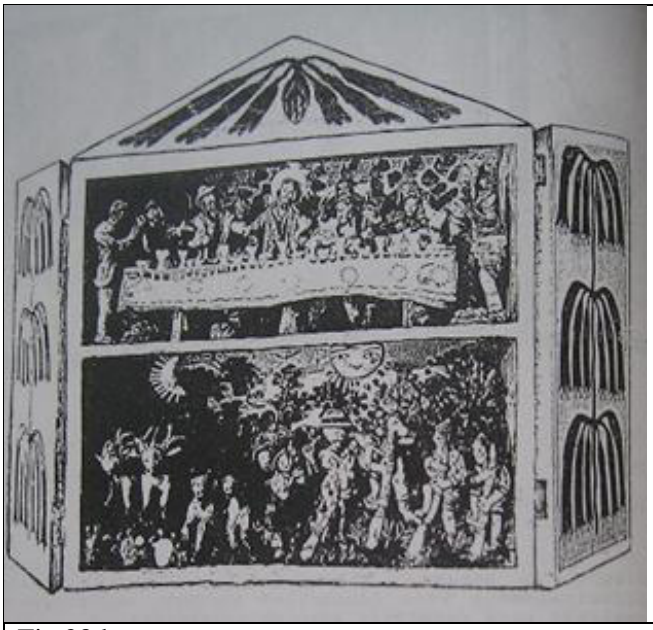


Fig.38a

Fig.N°38 a, 38 b, 38 c.
Retablo Última Cena
Jesús Urbano Rojas
s/f
Fig.38 a (vista general)

Fig.38 b
Detalle piso superior
Escena *La Ultima Cena*

Fig.38 c
Detalle piso inferior
Escena *La siembra*

Fig.38 b



Fig.38 c



pacha de esta tierra, para nosotros, ellos están arriba en el sallqa. Los salIqa runas están en la puna, cerca de los apus. Por eso están arriba."(Fujji 1993:166) En la mentalidad de Jesús Urbano el Kay pacha o mundo de los hombres son los Andes; pero el Hanan Pacha estaría en las punas, donde se origina la nieve, y viven los sallga runas, es decir la región más próxima al cielo y al wamani.

- ***Retablo Costumbrista y religioso*** (Andazabal 1997: imagen N° 5), dividido en 9 partes, es un retablo de remate triangular sin puertas, está confeccionado como un pentaedro unido por bisagras.

  En la primera tapa tres divisiones (contando el remate triangular), en la segunda tapa seis divisiones (considerando el remate triangular).

Las escenas contenidas son:

a) Nacimiento (Natividad del Niño Jesús)
b) Procesión de Cristo Resucitado
c) Llunza o Fiesta de los Carnavales
d) Santos Patronos
e) Palo encebado en la Corrida de Toros
f) Fiesta de las Cruces de los sallqa runas
g) Lucha entre el tayta orqo y el toro.
h) Taller de charangos
i) Taller de sombrerería.

En la Procesión de Cristo Resucitado se ve un anda adornada de cerería con motivos de flores y frutos, delante del anda dos acólitos ciriales. En el interior de la caja, al lado izquierdo el sol, la llunza o fiesta de carnavales que se realiza en Febrero, es costumbre celebrar con un árbol lleno de obsequios, sombreros, guitarras, frutos y flores.

El palo encebado es una vara recubierta con cera, las personas intentan subirlo para alcanzar los regalos que están en la parte superior, pero van cayendo al suelo dónde los esperan los toros. En la lucha entre el tayta orqo y el toro, la taruka simboliza al tayta orqo, y el toro al mundo occidental. Aunque en algunos mitos andinos el toro también se relaciona con el agua y el amaru.

Capitulo III: Tradición y recreación en los retablos narrativos de la Familia Jiménez.

3. 1 Historia de la Familia Jiménez: Florentino Jiménez Toma y el inicio de un nuevo estilo.

La tercera tradición de retablos ayacuchanos es la de Florentino Jiménez que inculcó la investigación histórica en el campo artístico de los retablos en sus hijos y discípulos. El retablo ha pasado de contener escenas etnográficas a contar historias de la violencia, historias mágico –religiosas o escenas sagradas del catolicismo andino.

Florentino Jiménez estudia en un Centro de Educación Ocupacional (CEO), siendo su maestro Mardonio López Quispe. Desde temprano diferencia su producción realizando sus famosos retablos de contenido histórico, cambió la temática y los formatos creando el "escudo retablo", no realiza algo comercial pero empieza a ser conocido y a ganar concursos de artesanía.

La familia Jiménez, (anexo fig. N°1) integrada por el gran maestro de la artesanía don Florentino Jiménez Toma y sus siete hijos, son todos retablistas: Nicario, Edilberto, Claudio, Odón, Mabilón, Eleudora y Niels; herederos de la tradición iniciada por su padre, pero cada uno de ellos ha sabido encontrar un estilo definido.

Florentino Jiménez, una remembranza

Don Florentino Jiménez nació en Alcamenca provincia de Víctor Fajardo en Ayacucho, siendo muy joven queda huérfano, interrumpiendo su formación de imaginero y "escultor" y asumiendo a temprana edad la responsabilidad de educar a su hermano menor Félix. En el libro del antropólogo Edilberto Huertas, *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*, editado por la CIDAP, declara que: don Florentino nace el 15 de Octubre de 1935,

"a las cinco de la mañana en Allccamencca Jr. Huancasancos s/n" (sic), fue su padre don Mariano Jiménez Quispe, de ocupación agricultor, natural del lugar… Su madre, fue doña Saturnina Toma Ochante, de origen indio." (Huertas 1987:27)

El padre de Florentino Jiménez Toma era un imaginero reputado en su natal Alcamenca, que estaba instruyendo a su hijo en la tradición de las missas cuando fallece.

Florentino describe a sus padres: "Mi papá. Su fisionomía era: raza blanca, tenía barbas lacios así, media un metro sesentiocho…" "Mi mamá. Era de talla baja, habrá tenido un metro cincuenta, eso nada más .Era de raza indígena, era morena mi mamá, por eso yo también he salido así moreno…" (Huertas 1987:157)

Lo que manifiesta Florentino es la ascendencia de sus padres, el padre es blanco, la madre indígena, por lo tanto él es mestizo. En la descripción del padre evidencia rasgos propios de la raza blanca: barba, piel blanca, de estatura mediana 1.68 centímetros. La madre es indígena, de piel morena, es decir piel cobriza u oscura, no blanca. Ella es baja, de un metro y medio (1.50 cm).La descripción del padre empieza indicando que es de raza blanca, pero en la madre comienza diciendo que era de talla baja, solo al final menciona que es de piel morena.

Don Florentino, un hombre nacido en 1935, vivió en su niñez las diferencias de castas y grupos étnicos, de ahí la valoración de la ascendencia del padre. La tez blanca y la barba lacia y su estatura elevada para el indígena común, es digna de rememorar por Florentino.

La tradición familiar de artistas e imagineros, proviene de línea paterna, el abuelo don Domingo Jiménez fue escultor de piedra de Huamanga, su padre Mariano Jiménez, era un agricultor que ejercía el oficio de imaginero, no se dedicaba exclusivamente al arte , sino que alternaba su producción con su labor como campesino. Don Mariano realiza cajas sanmarkos –san lucas y "camerines[231]" de santos. (Teresa Arias 1999: s/n)

[231] Los camerines son hornacinas, y pertenecen a los retablos de altar.

Don Florentino recuerda como trabajaba su padre:

> … sino en un rinconcito-no precisa-hacia, en un batancito. Hay veces colocaba tablita. Ahí hacia después cajita, también comodaba (sic) cruces. Lo hacia el mismo con su azuelito rustico… Las pinturas eran anilinas, anilina utilizaba mi papá. Hay veces como se llama, cuando necesitaba así, combinaba también con esas pinturas de tierras, que existen allá mismo. Con moldes nomás hacia mi papá, con molde nomás hacía. También con molde hacia pero perfeccionaba un poquito con su mano, pero no tan acabado hacía. En eso ya a mí me gustaba". (Huertas 1987: 35)

Don Mariano era un imaginero que realizaba las misas (sanmarkos) u otras cajas de imaginero y cruces, los pigmentos eran anilinas y tierras, y trabajaba a molde como la mayoría de los imagineros de las primeras décadas del siglo XX. Él era un artista versátil porque también era cohetero[232], cantor y realizaba "cuchara, cucharones, peines, collapas, etc" (Huertas 1987:35)

Don Florentino comienza a ayudar a su padre a la edad de trece años, antes jugaba pero luego empezó a colocar las figuras en la caja. Cuando murió don Mariano su madre le pide terminar las obras y entregar los contratos del padre, "Entonces, pero no todavía tan perfecto. Lo hacía con molde; las formas viendo estampas, otras imágenes…Después niños (de Navidad) también repintaba. Niños, si repintaba con sapolín, con pintura" (Huertas 1987:38) Cuando visitamos la casa de Eleudora Jiménez pudimos apreciar un álbum[233] confeccionado por don Florentino, que contenía estampas de diferentes épocas, de Vírgenes, santos y mártires.

En 1953, cuando el joven Florentino tenía dieciocho años, solicitaba a los sacerdotes estampitas y se acercaba a los cantores. (Huertas 1987:45) Desde su juventud sus modelos los buscó en las estampas y su búsqueda de lo sagrado era algo connatural a su ser.

---

[232] Cohetero, es la denominación para la persona que ejerce el oficio de crear juegos artificiales o pirotécnicos para las fiestas.

[233] Florentino recolectó las imágenes y las estampas y las colocó sobre cartulina, en unas micas para su protección. Nos fue imposible sacarlas de las micas por estar pegadas. Su hija nos comenta que su padre las pegó con cola para evitar que se caigan. Eleudora conserva el álbum de su padre, lo usa en su taller de Canto Grande. Visita el viernes 27 de febrero de 2015.

Los Niños de Navidad suponemos que sean las figuras de pasta y de piedra de Huamanga de los belenes o nacimientos. Con el tiempo el color fuga del soporte y el artista repinta la imagen para que los colores vuelvan a ser intensos.

La muerte del padre y maestro marcó un quiebre; ahora era el mayor, el jefe de la familia y su deber era trabajar, empieza haciendo cruces y missas (cajas de imaginero) en varios pueblos de la provincia de Víctor Fajardo. El aprendizaje del joven Florentino era incompleto, su tío Guillermo Toma le enseña el oficio. (Huertas 1987:38)

En 1949, un año después de la muerte del padre, muere doña Saturnina, su madre. En la orfandad, el joven Florentino y su hermano menor Félix, son asistidos por sus tíos maternos don Guillermo Toma y su esposa, quienes les dan comida y cariño. (Huertas 1987:38)

En 1950 viaja a Ica acompañado de sus paisanos Cirilo Jiménez, Salvador Jiménez, Teodosio Pérez y Marcelino Paúcar. En el recorrido conoce los diversos rituales de los viajeros. Llegan a Ica y trabaja en diversas haciendas, con la idea de tener dinero para sobrevivir con su hermano. (Huertas 1987:38-39)

En 1953, cuando tenía dieciocho años, Florentino asistía a la misa los domingos, él recuerda: "también yo intervenía ya en hacer la doctrina cada domingo."(Huertas 1987:40, 45) Es interesante el término doctrina, creemos que asistir a la iglesia de manera dominical a escuchar la doctrina es un resabio del tiempo de la evangelización. Los indios debían ser adoctrinados en las verdades de la fe y escuchar la doctrina, los principios de la fe cristiana la misa católica. También cantaban canciones en quechua y latín. En las comunidades alejadas no había un sacerdote pero existían rezadores o cantores que adoctrinaban a los naturales. En las fiestas, en eventos importantes y para dar los sacramentos se buscaba al sacerdote[234].

[234] La escasez de sacerdotes es un problema desde los primeros años de la evangelización, pero esto se acentúa en el siglo XIX y en el siglo XX. Un sacerdote tiene a su cargo varias iglesias en las punas, solo

La religión católica, es un legado familiar, sus padres eran devotos y religiosos, don Florentino describe así su relación con la Iglesia, y con las imágenes.

> Sí, porque yo seguía la religión católica. Como mis padres eran religiosos desde antes, entonces yo desperté o abrí los ojos a la religión católica. Juntamente con mi tío, con otros mis familiares más, y hasta ahora sigo siendo religioso, y porque tengo ese amor a las imágenes. Me gustaba mucho la religión, entonces yo creía que estaba vivo o que hablaba las imágenes conmigo. Nos explicaban los curas cuando era muchacho, o predicaba; en eso es lo que tenía, porque tienes que pedirle a la Virgen o al santo, decía así. Ellos le van a consolar de sus problemas, de otras cosas. Entonces eso es lo que tenía yo, la creencia, seguramente me va a hablar la Virgen o me va a consolar. Y hasta el momento siempre tengo esa fe o el amor de ser religioso (Huertas 1987:45)

Él reafirma su fe católica, indicando que sus padres, su tío Guillermo Toma y sus familiares son católicos devotos y él también era y es católico, va a la iglesia y según dice "…tenía yo, la creencia, seguramente me va a hablar la Virgen o me va a consolar", esta idea de que las imágenes están vivas, que se pueden corporizar y pueden consolar a los creyentes, se conoce como hierofanía, idea presente en muchas narraciones y leyendas en los Andes y parte también del pensamiento de don Florentino .

La historia está relatada con tanta inocencia, que es conmovedor la fe, y el amor a las imágenes por parte del artista. La frase "yo desperté o abrí los ojos a la religión católica" (Huertas 1987:45), es indicio que nació en una familia religiosa, sus ojos infantiles se abrieron a la fe y al amor a la religión de sus padres, la cual abraza desde su nacimiento. Su visión del mundo solo es completa si comprendemos que la religión católica es parte de su cosmovisión del mundo y de su vida.

Huertas califica a Florentino como creador, mago genial y develador de arcanos, términos aplicables a un artista, Huertas considera a Florentino un artista, viendo en sus cajitas (retablos), la creación de un amplio espectro de temas desde lo social a lo religioso.

---

algunas comunidades cuentan con un sacerdote permanente. Un evento importante era el bautizo, cuando nacía un bebé los padres se apresuraban a bautizarlo, para que recibiera las aguas del bautismo y se hiciera cristiano. Dado el alto índice de mortandad infantil a inicios del siglo XX, los niños que morían sin bautizar se creía no ingresaban al cielo. El bautismo era imperativo para ser considerado cristiano y poder aspirar al cielo o Hanan Pacha.

Salidos de la fantasía y del imaginario del creador, develador de secretos y del alma del indígena ayacuchano. (Huertas 1997:22)

El amor por las imágenes le fue inculcado en su familia, su tío Guillermo Toma era sacristán de la iglesia y el joven Florentino se quedaba observando las imágenes (Barrionuevo 1988:159), les conversaba como si estuvieran vivas, sintiendo devoción. Florentino decía: "Yo pasaba mi mano por encima de su cara, con miedo porque parecía de espejo. Yo te curaré papá, yo te curaré mamita, les ofrecía viendo sus manos rotas." (Barrionuevo 1988:160) El ansia de querer curar al santo, es un factor para que el joven Florentino se dedique a la refacción de imágenes y altares. Muchas personas buscaban a Florentino para realizar "composturas"[235], también visitaba Alcamenca, rememora Mabilón: "siempre iba a arreglar la iglesia…nadie le pagaba". Cuando visitaba los poblados lejanos para componer imágenes o cajones, su pago generalmente era en comida y bebida, no recibía una compensación económica, por ello, sus hijos lo acompañaban sabiendo que su padre se embriagaría y ellos debían cuidar las herramientas.

La devoción de don Florentino era sincera, su alma arrobada de amor por lo religioso se formó en Alcamenca, ahí estaban sus amadas imágenes, en el altar de la iglesia, sus tierras y su mundo. Y cuando estaba ebrio, su emoción se liberaba, y cantaba.

"Cuando se emborrachaba, se cantaba…se dormía cantando…"[236]estas canciones que don Florentino entonaba eran cánticos sacros, los cuales recordaba de memoria. Algunos en castellano, otros en quechua y latín. En su pueblo fue cantor, y portaba un antiguo libro[237] de cantos y oraciones, nos menciona su hijo Mabilón.

---

[235] Composturas es el término usado para indicar la reparación o restauración de imágenes, retablos o cajones antiguos.

[236] Entrevista a Mabilón 9 de Enero del 2015.

[237] Este libro puede ser un misal, los cantores acostumbraban tener antiguos misales y devocionarios .Y hasta ahora los maestros cantores con sus libros antiguos, desvencijados y amarillos, siguen entonando sus cantos e himnos, como si el tiempo no fuera pasado en los Andes.

Su hija Eleudora también cuenta que cuando Don Florentino estaba ebrio cantaba, su canto predilecto era el Apu Yaya Jesucristo[238], el cual entonaba con melodiosa voz, y gran potencia. Esta canción litúrgica al Crucificado es una de las más difundidas en los Andes. Eleudora nos comentó que su padre tenía libros o cancioneros en quechua[239].

El oficio de cantor lo aprendió de Mario Huaya, Marcelino Paúcar, Hilarión Paúcar, Blas Jiménez (tío) y Eusebio Jiménez, también le enseñan a "tocar el piano o melodio". (Huertas 1987:55) El cantor era un oficio tradicional, eran familias de cantores, se observa tres familias: Huaya, Paúcar y Jiménez. El melodio o piano puede ser un instrumento antiguo, y su técnica es trasmitida a pocas personas. Esto sucedió según Huertas en 1968 (Huertas 1987:55), cuando Florentino era casado. Además, su tío Guillermo Toma, hermano de su madre, era también cantor (Huertas 1987:159) al igual que el anciano Blas Jiménez, primo de su padre. Según don Florentino, "Entonces el pueblo le contrataban para el dos de febrero. Entonces él también era cantor…Él también arreglaba niños…" (Huertas 1987:158)

Blas era tío de Florentino, y también era cantor e imaginero, casi no realizaba missas, pero pintaba Niños e imágenes, siendo un reputado bailarín. (Huertas 1987:158) La fiesta más importante en Alcamenca era la fiesta de la Virgen de la Candelaria según información de Eleudora. Ser cantor de esta festividad era un gran honor.

El 23 de enero de 1955 se casaron don Florentino Jiménez Toma y doña Amalia Quispe Sulcaraymi en el pueblo de Huancapi[240]. (Huertas 1987:46) Este enlace matrimonial es el inicio de la tradición Jiménez. Don Florentino era un hombre decidido, de carácter fuerte, y sumamente devoto, doña Amalia era una mujer dulce, buena, de risa alegre y devota, que le dio a su esposo su apoyo y, según sus hijos, también ayudaba a la casa

[238] El Apu Yaya Jesucristo es analizado en el capítulo I.
[239] Entrevista a Eleudora Jiménez, febrero de 2015.
[240] Huancapani es un poblado cercano a Alcamenca.

vendiendo fajas y trabajando en el taller de retablos. En casa de su hija Eleudora conocimos a doña Amalia, ella es ahora una dulce anciana que encanta con su risa y su tierna mirada, solo habla quechua[241] . Doña Amalia es una hábil tejedora, por tradición familiar.

La familia Jiménez en Alcamenca gozaba de prestigio, don Florentino era ecónomo de la iglesia, lo fue por seis años, deja el cargo cuando viaja a Huamanga, él dice : "…yo era este un amor a la iglesia; y cuidaba bastante en la refacción, en la conservación de los santos imágenes.."(Huertas 1987:55) Su amor por la Iglesia, lo llevó a reparar el retablo Mayor de la Iglesia de Alcamenca, refaccionó las hornacinas o camarines. Sobre los camarines don Florentino dice:

> Camarines son unas urnas donde está guardado las imágenes como santos, santas, es de acuerdo al tamaño de los santos…puede ser tallado en madera, puede ser así hecho de yeso; con adobe, con cemento se le hace encima. Ya tiene que estucarlo o tarrajearlo con yeso. Después, hacer sus adornos como tipo retablo, con adornitos tiene que adornarlo y pintarlo…" (Huertas 1987:54-55)

Los camarines son hornacinas que se parecen a urnas, son parte del retablo, don Florentino menciona la forma de refacción según el material. Para mediados del siglo XX, en estos procedimientos se menciona el estucado con yeso y el tallado en madera, y se detiene en los adornos del retablo, estos adornos podían ser trabajados con purpurina dorada, de color oro o con pan de oro. (Huertas 1987:55) El pan de oro suponemos estaban en desuso, por su elevado costo, pero los antiguos camarines eran de este material. Las composturas o arreglos se habrían hecho de purpurina.

El padre de don Mariano Jiménez murió muy joven, el mismo Mariano también murió joven. La muerte de los varones de la familia Jiménez era comentada en el pueblo, se hablaba de "una maldición contra los Jiménez". (Huertas 1987:34) Florentino recuerda el

[241] Doña Amalia sufrió hace unos años una enfermedad, por lo cual solo se comunica en quechua de manera poco fluida, sabía castellano pero ya no lo puede pronunciar. Entiende el castellano pero no lo habla. La familia busca un terapista de lenguaje en quechua, pero hasta la fecha no encuentra ninguno.

vaticinio de un adivinador de Alcamenca: "Ustedes van a terminar; van a desgranarse como maíz...". (Huertas 1987:34) La idea del maíz desgranado implica la idea de carestía y muerte; la mazorca como símbolo de abundancia se relaciona con la familia, pero al perder sus granos simbolizaría la muerte de los hombres.

Terminar sería acabarse, extinguirse, la maldición o brujería era una realidad en la mentalidad campesina. Huertas conversa con una anciana, pariente de don Florentino sobre la muerte de don Mariano, y ella le dice: "Cuando iba de noche, apareció un cóndor gigantesco y le dio unos alazos en la cabeza. Cuando llegó a la puna, comenzó a sentir los dolores del estómago; y en la tarde es traído al pueblo, cargado en poncho." (Huertas 1987:34) La idea de lo sobrenatural y de la brujería era algo natural en los Andes, el relato de la anciana relaciona la muerte con el cóndor, el cóndor es en la mentalidad andina "…la gallina de los espíritus de la montaña". (Morote Best 1988:87,88) El cóndor, como ser divino cercano al Hanan Pacha, normalmente es benefactor pero en este caso sería una materialización de la enfermedad y la muerte, no muere por el golpe, sino por una enfermedad que se manifestó con dolores.

La idea del daño[242] o maldición sobre los Jiménez, también nos lo confirmó Eleudora. Don Florentino también sufrió de brujería, su esposa doña Amalia perteneciente a una familia de ganaderos tenía una situación económica acomodada, lo cual ayudó a la familia. Fue ella quien lo lleva a curar y logra salvarlo. Don Florentino realizó retablos usando como personaje al curandero.

A fines de la década de 1960, por consejo de su hermano Félix, Don Florentino y sus hijos se trasladarán a Huamanga capital de Ayacucho, es allí que conoce el retablo huamanguino de los estilos de López y Urbano. Conoce que las misas son llamadas sanmarkos, y que ahora lo que tiene gran demanda es el retablo ayacuchano.

[242] El daño, es un término peruano que se aplica a la persona que sufre las consecuencias de la brujería.

Nuevamente por consejo de su hermano Félix, decide estudiar en un Centro de Educación Ocupacional (CEO) (Ulfe 2011:97), en el CEO conoce a Mardonio López hijo de don Joaquín López Antay. Mardonio era docente en la especialidad de retablos y fue su profesor.

Florentino recuerda las palabras de Mardonio: "Yo te doy todo materiales, yeso harina. Todo, todo, caja, tú vas a hacer. Yo te pago igualito"[243] (Ulfe 2011:96) Mardonio contrata a Florentino como operario o asistente en su taller, la harina es mencionada como uno de los materiales, entonces en esta época ya se emplea la mezcla de yeso y harina.

En *Retablo Ayacuchano*, Prada y Vergara entrevistan a siete[244]imagineros ayacuchanos radicados en Huamanga. Sobre el aprendizaje de Florentino Jiménez dicen las autoras: "Hacia 1970 (sic) ingresa como alumno al Centro de Capacitación Artesanal de Ayacucho, sito en la quinta cuadra del Jirón Bellido. Su maestro fue el señor Mardonio López…". (Prada, Vergara 1984:108) Don Florentino ingresa para aprender el estilo del retablo huamanguino, pero él era un imaginero reputado en Alcamenca, con una tradición familiar en la manufactura de missas, sanmarkos y cruces. Por este motivo su ingreso significó un cambio de paradigmas y una renovación de técnicas y formas, que se sumaron al bagaje cultural y mágico religioso de don Florentino.

Desde temprano diferencia su producción realizando sus famosos retablos de contenido histórico, Florentino cambió la temática y los formatos creando, según Prada y Vergara, retablos con representaciones de tipo social. (Prada, Vergara 1984:129)

Florentino Jiménez se convierte en profesor en un CEO ubicado en Quinua[245], además laboró como docente en Huamanga y San Juan de Lurigancho. (Ulfe 2011:96)

---

[243] Ulfe entrevisto a Florentino en Lima, Zárate, 31 de octubre de 2001. Zárate se ubica en el distrito de San Juan de Lurigancho.

[244] Las autoras entrevistan a Julio Urbano, Jesús Urbano, Mardonio López, Heraclio Núñez, Augusto Poma, Florentino Jiménez y Juan de Dios Mujica. (Prada y Vergara 1984:104). Las entrevistas son de 1977, o anterior a este año.

[245] Quinua es una bella villa, a hora y media de Huamanga, por vía terrestre.

La búsqueda de la identidad por parte de los artistas es importante, pues se convierte en una acción que los aleja del anonimato y los empodera de un lugar en el mercado artístico, que pide novedades y rinde pleitesía a un creador. Por ese motivo surge la necesidad de distanciarse de las otras tradiciones e iniciar un estilo propio, que lo distinga y le genere prestigio. "Sí, yo miraba (a don Joaquín), sí, siempre saludaba nada más. No, en el trabajo nunca, nunca, hemos trabajado. No soy su discípulo, nada, del señor Joaquín López Antay, ni su alumno nada, ni conozco su casa. Es muy aparte él, es muy diferente mi trabajo". (Huertas 1987:66)

Don Florentino conoce a Joaquín López Antay, pero indica que nunca trabajó para él o fue su discípulo. Esto indica que no desea verse ligado a la familia López, sino busca afirmar su autonomía como creador, desligándose de la enseñanza de los López.

Ulfe recoge el testimonio[246] de Florentino, quien recuerda las palabras del director del CEO, donde estudió: ("tú haces bien. Camina en la calle y observa que puedes hacer. Observa. Vaya a la fiesta y observa. Obsérvalo. Hazlo eso". Entonces me orientó. "Hay cuentos, tradiciones, adivinanzas. Lea obras.") (Ulfe 2011:99) Las palabras del director cambian la percepción de Florentino, empieza a leer historias y trasforma los retablos. La orientación rompió sus paradigmas, empieza una búsqueda de temas y coloca historias, leyendas y cuentos, en los retablos.

Breve síntesis biográfica.

Amalia Quispe Sulcaraymi, es hija de Leocadia Sulcararaymi Mucha y de Mariano Quispe, nace en Alcamenca el 20 de febrero de 1936, siendo la quinta de siete hermanos. Su abuelita es doña Juana Mucha, ella es quien la instruye en el arte del hilado y el tejido tradicional. En su infancia y juventud fue pastora, cuidaba el ganado familiar. A los 16 años une su vida a la de don Florentino, teniendo catorce hijos, de los cuales viven siete.

[246] Entrevista realizada por Ulfe el 5 de noviembre de 2001.

Ella es la fiel colaboradora de su esposo tanto en el hogar, como en el trabajo de la chacra y el taller. Doña Amalia era una hábil asistente de su esposo. (Huertas 2007: 22-24) Esto nos lo ha corroborado su hija Eleudora, quien afirma que su madre tenía habilidad para los retablos, y le gustaba el sombreado. Según sus hijos doña Amalia era hija de ganaderos, siendo de una clase acomodada. La dulzura de su carácter y su buen humor es una de sus cualidades más destacadas, cantaba en quechua y contaba historias a sus hijos. La muerte de su amado esposo en el 2005 casi marchitó su faz radiante. Ahora es una venerable anciana, que sonríe como una niña, vive con su hija Eleudora.[247]

Nicario Jiménez, el primogénito del matrimonio de don Florentino y doña Amalia, nace el 1957 en Alcamenca. En 1980, contrae matrimonio con Alejandrina Ayme, y emigra a la ciudad de Lima. (Ríos 1999: s/n) Sus hermanos manifiestan sus dotes como empresario, así se convirtió en un coleccionista y anticuario, dirigió *Casa del Arte Popular de Ayacucho*[248], ubicada en Pedro de Osma –Barranco. Nicario radica en E.E.U.U.

Claudio Jiménez Quispe, es el segundo hijo de Florentino. Nace el 20 de Julio de 1959 en Alcamenca, es uno de los continuadores y creadores más versátiles de la tradición Jiménez, estudia en la *Escuela de Bellas Artes de Huamanga* y en la *Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga*. Desde 1985 lo acompaña su esposa y discípula Vicenta Flores Ataucusi[249], con la cual ha tenido cuatro hijos. Claudio señala que emigra a la ciudad de Lima en 1989, pero en un artículo periodístico se indica que en enero de 1991, llevaba seis meses en la ciudad. (Castillo 1991)

[247] Entrevista a Eleudora, en marzo de 2015, conversación con Mabilón en febrero de 2015.
[248] La casa está actualmente cerrada, la colección de Nicario Jiménez es cuidada por doña Alejandrina Ayme y su hijo Abilio Jiménez.
[249] Vicenta nace el 3 de septiembre de 1966, natural de Vinchos. Es pariente de Silvestre Flores Ataucusi.

Ha ganado diversos premios, se le otorgó el *Reconocimiento de Excelencia UNESCO para la Artesanía de la Región Andina 2014*, es nominado dentro de los seleccionados con la obra *Nacimiento andino*[250], se consigna que el material de la obra es madera, y la procedencia Perú.

En el reglamento de la convocatoria del reconocimiento de excelencia para el 2014[251] se menciona cuatro características: excelente, innovador, auténtico, comercializable.

Claudio es un destacado artista con varios premios nacionales e internacionales, entre ellos[252] colocamos los más relevantes:

En 1987 obtiene el 1°lugar con la obra: *Safa Casa*[253], evento realizado por el Ministerio de Industria, Turismo, Comercio e Integración.

En 1988, ocupa el 1° lugar en el *IV Concurso departamental de Artesanía Ayacuchana* con la obra: *La Crisis,* evento realizado por el Fondo de Promoción Turística

En 1995 ocupa el 1°lugar del *I Concurso Nacional Santa Rosa de Lima*, organizado por el Banco de Crédito del Perú. (Anexo fig. N°9)

En 1998 gana el 1°lugar en el *II Concurso Nacional de Artesanías. Las Advocaciones de la Virgen María*, con un retablo de la Virgen de la Asunción, concurso del Banco de Crédito del Perú. Concurso en la modalidad retablos de la categoría Artistas consagrados. El jurado que le otorga el premio estaba integrado por: Luis Repetto, Sara Acevedo, María Elena del Solar, Antonio Rengifo, Jaime Liébana, Carlos Del Águila.

---

[250] 10 de setiembre de 2014, 20 h, http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/2014/09/Reconocimiento-de-Excelencia-UNESCO-para-la-Artesan%C3%ADa-de-la-Regi%C3%B3n-Andina-2014.pdf

[251] http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Quito/pdf/REGLAMENTO_2014.pdf

[252] Las obras consignadas están en el catálogo personal del autor, el catálogo incluye copias de los diplomas que confirman la asignación de los premios.

[253] Es una fiesta andina relacionada al techado de las casas, se coloca una cruz llamada zafa-casas. RIOS, Shirley (2013), en Junín se le llama zafa-casas y en Lima recibe la denominación de Cruz Masha. Estas cruces son de hojalata, fierro forjado o de diversos materiales. También se les llama cruz de techo. Extracto del artículo "Cruces" (1998) en *Catálogo del Patrimonio Artístico del Museo de Arte de la Universidad Nacional* Mayor de San Marcos. 26 de Febrero de 2015,18:30 h, http://arteyantropologia2010.blogspot.com/2013/02/cruces.html.

En el 2000 obtiene el 1° lugar en un concurso en Córdova –Argentina, con el retablo *Cosecha del maíz.*

En el 2005 queda en 1° lugar en el *I Concurso Nacional El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,* con el retablo *El Caballero de la Triste Figura.* Concurso de la Embajada de España. Según Claudio es su mejor obra, aunque es digna de alabanza consideramos que otras obras están más logradas. Esta obra le demandó una amplia investigación y lectura, siendo imponente, pero algo confusa la composición en su conjunto. (Entrevista a Claudio Jiménez en enero de 2015)

El 18 de marzo de 2011, en la *Sala Miguel Grau* del Palacio Legislativo recibió la *Medalla Joaquín López.* La ceremonia de premiación fue en el *Día del Artesano.* Aunque piensa y siente como artista, no le importa que le digan artesano. El Estado Peruano reconoce la trascendencia de su obra, dentro del marco de lo artesanal.

Edilberto Jiménez, es el tercero de los hijos de Florentino y Amalia. Es antropólogo, periodista y artista. Nace en Alcamenca en agosto de 1961. Su trabajo como antropólogo lo lleva a recorrer las sierras de Ayacucho, así llega al pueblo de Chungui, pueblo que trasformará su creación artística. Durante su juventud la influencia de su tío Félix Jiménez marcaria a Edilberto, era 1979- 1983. Termina su secundaria en 1982, en 1983 se inscribe en la Escuela de Bellas Artes Felipe Guamán Poma, solo cursa un ciclo. (Huertas 2007:42)

En Abilio Vergara "La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción" [254](2009), Edilberto rememora su natal Alcamenca:

> Es ahí donde yo nací, cuando la Pacha Mama —Madre Tierra— se estaba enfermando, cuando los cerros abrían su boca, cuando los vientos furiosamente sacudían todo el mal existente en los árboles y los estrellaban a las rocas en un frío tan intenso […]. Iba creciendo en mi tierra de Allccamencca igual que mis hermanos Nicario y Claudio, y como los niños del pueblo qalachaki (descalzo)

[254] Introducción al libro *Chungui- Violencia y trazos de memoria*, 2da edición, 2009. La primera edición es de 2005.

> con polleras de bayeta que me agarraba con el chumpi en mi cintura... (Vergara 2009:41)

Al mes de agosto se le considera el mes de la enfermedad de la Madre Tierra, ella abre su boca, al igual que los cerros, es la época previa a la siembra, donde la inclemencia del clima se intensifica. La remembranza es interesante, recuerda la vestimenta de bayeta de los niños, sus pies descalzos y el chumpi.

Odón Jiménez, es el cuarto hijo, nace en Alcamenca. Según sus hermanos, era muy hábil y trabajaba rápido y con calidad. Tuvo su taller en Lima, luego viajó a Italia donde radica desde entonces. Sus últimas obras son de inicios del siglo XXI, actualmente no se dedica al arte de los retablos.

Eleudora Jiménez, la única hija de don Florentino, es la quinta de sus hermanos, nace el 6 de abril de 1967, en Alcamenca, estudia enfermería, pero no ejerce la profesión dedicándose al arte de los retablos. En 1989, contrae matrimonio con Fidel Palomino, en 1990 los esposos dejan Huamanga escapando de la violencia. (Ríos 1999: s/n) Según Huertas emigra en 1989. Estudia en la *Escuela Regional de Bellas Artes* de Huamanga durante 1985 a 1989. Desde 1993 tiene su propio taller con su esposo. (Huertas 2007:49)

Mabilón Jiménez Quispe, nace el 24 de setiembre de 1970, en Huamanga, en 1978 elabora su primer retablo, el tema elegido es un Matrimonio. Participa y gana varios concursos regionales en Ayacucho. En 1987, termina la secundaria y viaja a Lima, tenía 17 años.

En 1996 contrae matrimonio con Gladys Sairitupac Zárate, actualmente con su esposa tienen un taller en Zárate.

En 1998, obtiene el tercer lugar en el *2°Concurso Nacional de Artesanías. Las Advocaciones de la Virgen María,* evento auspiciado por el BCP. (Ríos 1999: s/n) Concursa en la especialidad de retablos, categoría nuevos artistas.

Niels Jiménez, el último de los hijos de Florentino, nace en Huamanga. Viaja muy joven a Italia donde radica actualmente, no se dedica a la imaginería.

3.2 Florentino Jiménez Toma y el inicio de un nuevo estilo

En el libro *Vida y Obra de Florentino Jiménez Toma* aparecen las obras:

- ***El panadero y el descargador de ómnibus de la empresa García*** (1969) es un retablo realizado por sugerencia del director el Sr. Gabriel Urribari para el 23 de setiembre, día de la Técnica. (Huertas 1987:58-60) Él es quien sugiere a Florentino realizar innovaciones y escenas nuevas. (Huertas 1987:60)
- ***Los carnavales de Allcamencca*** (1970), retablo presentado a un concurso quedando en tercer lugar, el primero fue para Julio Urbano y el segundo para Pompeyo Huamán. (Huertas 1987:60) Pompeyo era discípulo de don Joaquín.
- ***Procesión de Santa Ana y su jarro choccay***, retablo de 60 cm de alto, 40 cm de ancho y 15 cm de profundidad. Presentaba dos pisos, en el superior la Procesión de Santa Ana, en el inferior el jarro choccay. Según Huertas presentaba paisaje pintado de la iglesia de Santa Ana, posible influencia de las cajas de imaginero. Además, las figuras estaban tratadas con tela encolada. (Huertas 1987:116) La iglesia pintada en la caja o puertas del retablo también se presenta en la obra Virgen de la Abundancia de Mabilón.

La iglesia de Santa Ana fue construida en 1569 como parroquia de indios, siendo dedicada a la abuelita[255] Santa Ana, como es llamada por su feligresía. En la actualidad es un barrio de tejedores y artesanos. Don Florentino vive en este barrio y debió presenciar la procesión en honor a Santa Ana. Sobre el concurso el artista comenta:

[255] El termino abuelita Santa Ana es usado en la actualidad para referirse a la madre de la Virgen. Cuando visitamos la iglesia en el 2010 los artesanos la nombraban como la abuelita del Niño Jesús.

> Ese concurso ya presenté yo también un cuadro de acá, la procesión; como vivía en Santa Ana, la procesión de Santa Ana con su corrida de toros, un cuadro costumbrista. Ya pintado, ya yo desvié ya pintar en el fondo tipo paisaje; como era la primera catedral, la iglesia de Santa Ana pinté en el interior, saliendo de la iglesia ya he hecho una procesión. Entonces, eso es lo que ganó el primer premio. (Huertas 1987:66)

La iglesia de Santa Ana es anterior a la catedral de Huamanga, habiendo fungido de catedral. La fiesta[256] de la abuelita Santa Ana se celebra el 30 de Agosto, le antecede las novenas. Según el artículo periodístico "El barrio de los artesanos festeja a la abuelita Santa Ana" (Rojas 2014), la fiesta se realiza el último domingo de agosto, las novenas empiezan el 20 o 25, antes de la fecha central, en las celebraciones se acostumbra realizar una corrida de toros y el jarro chuqay en la plaza de Santa Ana.

Al igual que don Joaquín y los hermanos Urbano, don Florentino registra las fiestas y costumbres de la religiosidad huamanguina.

En la parte técnica Florentino Jiménez trabaja con tela encolada, y pinta la iglesia en el fondo del retablo. Las pinturas de paisajes o diversas escenas aparecen en las portezuelas del cajón sanmarkos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. En algunos retablos, López Antay también usó tela encolada para el drapeado de los vestidos, como en el retablo *Marinera Serrana*. Esta técnica se usa en los retablos hasta la actualidad.

- ***Resurrección, Encuentro, Domingo de Ramos*** (1973) retablo de 80cm de alto, de 50 cm de ancho, y 12 cm de profundidad. Tres divisiones: primer piso: Pascua de Resurrección, segundo piso: Encuentro, tercer piso: Domingo de Ramos. (Huertas1987:117) La Procesión del Cristo Resucitado o Domingo de Resurrección siempre se coloca en el primer piso en la obra de López Antay, esta convención la mantiene don Florentino. Suponemos que la Resurrección de Cristo es entendida

[256] En "Calendario de Fiestas", web GO2PERU. Recuperado el 18 de junio de 2015, 15:30 h, http://www.go2peru.com/spa/guia_viajes/ayacucho/calendario_fiestas.htm.

como una escena relacionada al Hanan Pacha porque ocupa el lugar reservado a lo sagrado.

- ***Las correrías de Andrés Avelino Cáceres*** (1973) tiene 40 cm de alto, 30 cm de ancho y 12 cm de profundidad. Está confeccionado en tronco de paukas, en su interior cuatro escenas: Montoneros, Cáceres disfrazado de leñador, Cáceres con uniforme militar y retirada de los chilenos. (Huertas 1987:117) Este retablo narra las escenas de la resistencia andina contra la invasión chilena, el prototipo de héroe es encarnado en Cáceres, el cual se presenta victorioso, pues sus enemigos se retiran. La presencia de los montoneros, que en su gran mayoría eran indígenas, suponemos sea un tributo al heroísmo del pueblo ayacuchano.
- ***Muerte de Basilio Auqui y la Batalla de Seccha*** (1974) narra las peripecias de los morochucos y la muerte de Basilio Auqui. Dimensiones: 75 cm de alto, 50 cm de ancho, y 12 cm de profundidad. Tiene tres pisos, primer piso: sufrimiento de los montoneros, segundo piso: trampa de los morochucos a los españoles, tercer piso: la ejecución de Basilio Auqui. (Huertas 1987:118)Los morochucos antes de 1810 lucharon por la libertad, hacia 1815 aparece en escena Basilio Auqui un general moruchuco[257] que luchó valientemente con los morochucos de la pampa de Cangallo. Ellos, valientes jinetes, fueron el terror de los realistas. Basilio Auqui fue tomado prisionero y ejecutado el 30 de noviembre de 1821 por orden del realista Carratalá. (Barrionuevo 1988:197-200)

El primer piso es denominado sufrimiento de los montoneros, aunque pensamos que son morochucos. La palabra sufrimiento encierra para don Florentino un resabio cristiano, sufren los montoneros como sufren los campesinos y el Señor. La muerte de Basilio

[257] Los morochucos son un pueblo errante en las punas, son conocidos por ser hábiles jinetes y hombres de gran fuerza y valor, se dice que son descendientes de los Almagristas. Los morochucos son generalmente barbados y mestizos. (Barrionuevo 1988:197)

Auqui es para nosotros un sacrificio por la Patria, un mártir de la libertad. La asociación de los héroes con los mártires es posible siendo el artista profundamente devoto.

En 1974 se cumplió el Centenario de la batalla de Ayacucho, por ello la familia Jiménez realizó el retablo *Batalla de Ayacucho*, después le siguen *Basilio Auqui* y *María Parado de Bellido*[258]. (Ulfe 2011:101)

- ***Batalla de Ayacucho* (1984),** para Ulfe es el primer retablo en el campo histórico, aunque Huertas registra *Las correrías de Andrés Avelino Cáceres* en 1973. Según los hijos[259] de don Florentino el retablo *Batalla de Ayacucho* marca un punto de inflexión en la obra de su padre y es el primer retablo de contenido histórico.

La primera versión de La Batalla de Ayacucho data de 1974, (Ulfe 2011:101; Huertas 1987:119), la segunda es de 1977 y la tercera en 1980. (Huertas 1987: 123) La versión de 1974 es de cinco pisos, sus dimensiones son: 100 cm de alto, 60 cm de ancho y 10 cm de profundidad. En el primer piso: el ejército realista acompaña a la Virgen del Tránsito; en el segundo: abrazo entre realistas y patriotas, previo a la batalla; en el tercero: arenga a las tropas por parte de los generales de los ejércitos; en el cuarto: batalla entre patriotas y realistas; en el quinto piso: capitulación de Ayacucho, en las pampas de Quinua. (Huertas 1987:119) Este retablo muestra la división que sufrió Ayacucho, mientras Huanta era fiel a la corona y a las huestes realistas, Huamanga era leal a los patriotas, y en las pampas de Cangallo los indómitos morochucos sirvieron a la naciente patria. Por eso el abrazo final, pues tanto realistas como patriotas estaban unidos por lazos de parentesco o amistad.

[258] Esta información la obtiene Ulfe en una entrevista a don Florentino, pero en el libro de Huertas no se consigna este dato. La versión dada a Huertas fue anterior a 1987, la proporcionada a Ulfe es de 2002. Don Florentino murió en el 2005.

[259] Conversaciones con Mabilón, Claudio y Edilberto Jiménez en enero, febrero y abril de 2015. Los hijos mayores Claudio y Edilberto afirman que el primer retablo histórico es *Batalla de Ayacucho*. Mabilón, en 1974 tenía 4 años.

La versión de 1977 era de cuatro pisos, y la de 1980 de tres pisos. En la tercera versión tenemos, en el primer nivel: arengas a las tropas, segundo: la batalla y en el tercer piso: La capitulación. (Huertas 1987:123)

Sabemos de un ***retablo de la Virgen de la Asunción***, que relataba la ayuda de la Virgen a las tropas patriotas en la batalla de Ayacucho. Esto fue confirmado por Eleudora y Mabilón Jiménez. Este retablo debe ser posterior a 1987, ya que no lo menciona Huertas, pero en 1999 es expuesto en el MASM[260].

La batalla de Ayacucho se desarrolló en la pampa de la Quinua el 9 de diciembre de 1824, por la fecha del santoral se relacionaría con la Inmaculada Concepción (8 de diciembre) pero en la mentalidad del poblador se relaciona con la Virgen de la Asunción que se venera en agosto.

En 1998 Mabilón se presenta a un concurso con el tema de la Virgen de la Abundancia, pero un curador le objeta la elección del tema, comentándole que debió realizar un retablo con la advocación de la Virgen de la Asunción, a lo cual el artista nos comenta que no sentía afinidad por el tema, y dice: "Asunción no tiene tanta historia…Si mi padre ha hecho Virgen de la Asunción con las escenas de la Batalla de Ayacucho, entonces yo, ni modo voy a hacer lo mismo…Abundancia, a mí me gusta abundancia…, y voy a morir con abundancia." (Mabilón Jiménez, enero de 2015). De lo expuesto analizamos dos puntos:

- Florentino realizó un retablo de la Virgen de la Asunción con escenas de la batalla de Ayacucho.

[260] La exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de San Marcos se dio en 1999. En el catálogo *Renovación y Continuidad en el Retablo Ayacuchano: La Familia Jiménez.*

- Mabilón Jiménez desea realizar una obra diferente a la del padre, considera que la obra Virgen de la Asunción de Florentino es insuperable, además que no siente afinidad por el tema.

Claudio Jiménez realiza un retablo titulado *Virgen de la Asunción* (1998) semejante a un retablo de iglesia, Claudio crea una obra diferente a la del padre, sin escenas de batalla. Don Florentino laboró por años en Quinua, por ello debió conocer las historias sobre la intersección de la Virgen en la batalla. Nelson Pereyra en "La Batalla de Ayacucho en el conocimiento popular[261]" menciona que el antropólogo Ranulfo Cavero Carrasco[262] recogió las versiones del Sr. Maximiliano Límaco Velarde y de su esposa Sara Soto, ambos residentes en el poblado de Quinua. Según ellos, la Virgen de la Asunción, la Virgen de la Candelaria y el Niño Warakaq ayudaron a los patriotas en la Batalla de Ayacucho. (Pereyra 2013:11) En la versión del Sr. Límaco, la Virgen de la Asunción se le aparece en sueños al general Antonio José de Sucre, la Virgen le promete ganar la batalla. (Cavero en Pereyra 2013:11)

La versión de 1977 era de cuatro pisos, primero: Procesión de Jesús Nazareno acompañado de soldados patriotas; segundo: patriotas en la parte baja del Condorcunca; tercero: Batalla de Ayacucho; cuarto: Capitulación de Ayacucho. (Prada, Vergara 1984:126) Esta versión es la única que muestra la procesión de la imagen del Nazareno de Huamanga, según Florentino el 8 de diciembre de 1924 se dio la ceremonia en la plaza de Huamanga. (Prada, Vergara 1984:126)

---

[261] PEREYRA, Nelson. "La Batalla de Ayacucho en el conocimiento popular", en *Historia para todos. Boletín Virtual de Historiadores de Ayacucho*, 2 (diciembre de 2013), pp. 11-13. Recuperado el 15 de diciembre de 2014, 8:00 h, https://www.scribd.com/doc/194281336/Historia-Para-Todos-2. Nelson Pereyra Chávez es docente de Historia en la UNSCH.

[262] CAVERO, Ranulfo (1998). "El Warakaq Niño y la Mamacha Asunción en la Batalla de Ayacucho", ponencia en el II Congreso de Investigaciones de Antropología, UNSCH, Ayacucho. En PEREYRA, Nelson (2013).



Fig. N°39 a

Fig. N°39 c



Fig.39 a, 39 b, 39 c
Retablo Batalla de Ayacucho
Florentino Jiménez Toma
2000
Colección Nicario Jiménez
Fotógrafo: Eva Teresa Bless.



Fig.N° 39 b

Fig. 39 a , Retablo Batalla de Ayacucho (abierto)
Fig. 39 b, Detalle piso superior (techo de la caja interna) vista en contrapicado.
Fig. 39 c, Detalle del piso superior.

En la Colección de Nicario Jiménez se conserva un retablo del mismo tema pero firmado y fechado en el 2000. (fig. N°39) En el techo del primer piso se encuentra la imagen de la Virgen sosteniendo una espada y llevando a seis ángeles que tocan trompetas. (fig. N°34b, 34c) La inclusión de la Virgen se relaciona a la leyenda de que María Santísima ayudó a los patriotas. La madre de Dios y los ángeles, seres benefactores de los campesinos, se colocan en el retablo, su función es mostrar un aspecto de la tradición oral.

Este sería la última[263] versión de la Batalla de Ayacucho. En el análisis de las versiones de *Batalla de Ayacucho* es notorio que el artista vuelve al mismo tema, pero el tratamiento, los pisos, y las escenas tienen variaciones, de esta manera cada obra era original y contaba un aspecto relacionado con la batalla.

- ***Escudo- retablo*** (1978) es un retablo con forma de escudo peruano, de colores rojo y blanco. (Huertas 1987:123) Este retablo gano el II Concurso Nacional de Folcklore, en la VIII Feria Artesanal de la Mujer Campesina. (Huertas 1987:69)

  En *Artistas populares del Perú* aparece como Retablo Escudo patrio[264] (Barrionuevo 1988:91)

- ***La recluta o la leva (década de 1970)*** según Huertas es de 1982 (Huertas 1987:131-132), pero Nicario Jiménez afirma que se presentó a una exposición en 1980. (Ulfe 2011:106)

  En 1958 Florentino es llevado al servicio militar obligatorio, el artista menciona esta experiencia:

  > Me llevaron la recluta de mi pueblo, cuando los meses de noviembre, diciembre…Me llevó a Huancapí así amarrado, y nos ponen al calabozo en Huancapí entre los cuales sali apto…me mandaron a Huancayo. Después de ahí, de dos meses salí…" (Huertas 1987:53)

[263] Avilio Jiménez (nieto de Florentino) nos comentó que su padre Nicario, encargó a don Florentino realizar una versión de la Batalla de Ayacucho. Versión que se conserva en su colección personal en Barranco. Conversación con Avilio Jiménez el 16 de marzo de 2015.

[264] El pie de foto dice: Retablo de Florentino. Escudo patrio. (Barrionuevo 1988:91)

La leva es una forma de servicio militar donde los campesinos son llevados a servir en el ejército de manera sorpresiva, los militares realizaban incursiones en los poblados para "reclutar" personal. El recuerdo de la experiencia suponemos quedo fijado en el alma de don Florentino, y luego lo coloca en un retablo.

Edilberto Jiménez presenta un retablo del mismo tema fechado en 1978.

- ***Ventura Ccalamaqui*** (década de 1970) este retablo aparece, según Huertas, fechado en 1980, pero Felícita Prada y María Vergara (1984) en *Retablo Ayacuchano* dicen:

> Ventura Ccalamaqui a un costado está la fachada del cuartel, delante de ella un soldado manejando un cañon, detrás hay un pelotón de soldados. Enfrentándose a ellos hay un grupo de mujeres pueblerinas dirigidas por una mujer que tiene los brazos en alto (Ventura Ccalamaqui). Las mujeres portan palos y piedra. (Prada y Vergara1984:134)

Las autoras publican el libro en 1984, pero la investigación se realiza antes, en 1977 se presenta como tesis para optar el grado de Bachiller en Antropología Social en la U.N.S.C.H. (Prada y Vergara 1984: s/n). La descripción de Prada y Vergara corresponde a la representación del retablo datado por Huertas en 1980, y a la versión de Edilberto de 1978.

Alrededor de 1977 Florentino, realizó un retablo titulado Ventura Ccalamaqui, siendo este el modelo que retoma en 1980, y del cual se inspira su hijo Edilberto en 1978.

Barrionuevo recoge las palabras de don Florentino:

> Yo pensé hacer cosas nuevas. Los patriotas del pueblo, me dije no están en los libros, apenas algunos, yo voy a hacer mis retablos para ellos. Averigué de un lado para otro, había poquito que se acordaban de Ventura Qalamaki. Había sido picantera pero tenía mucho coraje. Ella organizó a las otras mujeres para protestar porque los españoles reclutaban a sus hijos y los llevaban a morir. Fueron con piedras, con palos, con cuchillos, siguiéndola. Ventura no tenía miedo, cubrió con su cuerpo la boca de un cañón para que no disparasen a las mujeres."(Barrionuevo 1988:160)

Florentino explica a Barrionuevo la historia de Ventura, indica que estuvo a la cabeza de un grupo de mujeres huamanguinas que se enfrentan a los realistas. El motivo sería que los jóvenes eran reclutados en las tropas realistas, y muchos de ellos morían en las batallas.



Fig. N° 40
Retablo Ventura Ccalamaqui
Edilberto Jiménez
1978
Colección del Instituto de Estudios Peruanos (IEP)
Fotografía del IEP.

El artista investiga sobre el pasado, la gloria y heroísmo de los patriotas ayacuchanos y eso plasma en sus creaciones que se convierten en cajones histórico narrativos. La indagación, la búsqueda de información, es parte de su proceso creativo, el artista elige el tema, se percata que nadie ha representado las historias de los héroes y patriotas ayacuchanos y decide incursionar en ello. El retablo de 1980[265] es de 45 cm de ancho, 25 cm de alto y 15 cm de profundidad. (Huertas 1987: 124) En *Universos de Memoria aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política,* aparece un retablo idéntico pero fechado en 1978 (fig.N°40) y firmado por Edilberto Jiménez. (Golte, Pajuelo 2012:49) Edilberto manifiesta la autoría del tema, pero entre 1977-1980 los hijos de Florentino trabajan en el taller familiar y las obras generalmente salen a nombre del que dirige el taller, siendo Edilberto y Claudio los más importantes colaboradores y discípulos.

[265] El retablo Ventura Ccalamaqui es fechado por Huertas en 1980, en el libro *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma* se reproduce una fotografía, al compararla con la versión de Edilberto Jiménez de 1978, notamos que son idénticas.

Ventura Ccalamaqui era una mujer de un poblado cercano a Huamanga que, acompañada por un grupo de mujeres, llegan al cuartel de Santa Catalina y se enfrentan con los realistas, ellas armadas con palos, los realistas con fusiles y espadas. El retablo tiene las siguientes dimensiones: 40 x 46 x 21. (Golte, Pajuelo 2012:49). Por las dimensiones pensamos que son dos retablos, pero de diferentes años. Florentino en sus trabajos tempranos presenta una profundidad de 12 a 15 cm. Mientras que en el retablo de Edilberto la profundidad es de 21 cm.

El tema muestra el heroísmo de una mujer singular, una historia tejida entre la leyenda y lo histórico. La heroína ayacuchana se presenta como un mito o una historia popular, algunos investigadores piensan que podría tratarse de Buenaventura o Ventura Barrientos. Según la historia, el 31de agosto de 1814 las mujeres se sublevaron y marcharon hacia el cuartel realista. (Glave 2013:81-82)

La leyenda popular la conoce como Ventura Ccalamaqui, Juan de Mata y Peralta la describe así: "…era de un aspecto muy guapa, alta, morena y de ojos vivísimos, pechos turgentes…" (Mata Peralta 1995:115) El autor la imagina como una mujer muy bella, voluptuosa y valiente que tenía la blusa remangada, y dejaba ver sus brazos descubiertos. Por ese motivo el nombre de ccalamaqui que significa brazos desnudos o descubiertos. (Mata Peralta 1995:116)

Creemos que Florentino se basa en la historia de Juan de Mata y Peralta para la imagen de Ventura, ella tiene la tez morena, la blusa arremangada y los brazos levantados, no está armada, además la blusa está abierta dejando al descubierto sus senos. El detalle de la blusa abierta y mostrando el pecho, no está en ningún relato. El artista lo coloca para darle a su historia un detalle de heroísmo, libertad, coraje y entrega de una mujer que no teme inmolarse. Según Mata Peralta, el Sr. Obispo, Fr. José de Silva convenció a las mujeres de dejar las armas. (Mata Peralta 1995:116) Don Florentino lo coloca entre las mujeres,

se reconoce al obispo por llevar mitra, biblia y una cruz. El artista cuenta un momento de la historia, cuando Ventura se enfrenta a los realistas, parece una fotografía o una instantánea, las mujeres con los palos en alto avanzando y los realistas en actitud de defensa, las enfrentan, apuntándolas con las armas.

- ***La vida, pasión y muerte de María Parado de Bellido*** (década de 1970) (Prada y Vergara 1984:129) El título de este retablo lleva implícita la herencia católica de don Florentino. María la heroína, se inmola por los suyos, sufre semejante al Salvador y muere por la libertad.
- ***Micaela Bastidas*** (década de 1970) (Prada y Vergara 1984:129)
- ***La Inmolación de Cahuide y la muerte de Túpac Amaru*** (década de 1970) retablo de 35 cm se representa:

En el primer piso: la inmolación de Cahuide[266] en Sacsayhuamán; segundo nivel: muerte de Túpac Amaru, a quien se representa atado por cuatro caballos. (Prada y Vergara 1984: 129-130) El tema no es una narración lineal pero la temática guarda relación, Cahuide es el más aguerrido defensor de Sacsayhuamán, partidario de los incas de Vilcabamba, y Túpac Amaru II es un cacique descendiente del linaje de Túpac Amaru I. Cahuide y Túpac Amaru son símbolos de la identidad indígena, además la imagen de Túpac Amaru es utilizada en los afiches de la Reforma Agraria[267].

La presencia del indígena es importante, Florentino introduce como espectadores a los indios, ellos observan la muerte de Túpac Amaru. Según Prada y Vergara: "Al lado

[266] Cahuide es el nombre que la tradición asigna a un general o guerrero de sangre real inca, se desconoce su nombre. Se sabe que tenía las orejas horadadas, es decir era un orejón, leal a Manco Inca. Según la Crónica de Pedro Pizarro luchó valerosamente contra los españoles, al verse perdido, prefirió lanzarse al vacío que permitir ser tomado prisionero.

[267] Los afiches de la reforma agraria fueron realizados por artistas y diseñadores. Jesús Ruiz Durand diseñó la imagen de Túpac Amaru usando las letras T, A. Además, varios afiches tenían lemas relacionados a Túpac Amaru II.

derecho de la caja se ha pintado una iglesia, rodeada de casas y una cantidad de indios que observan atónitos la ejecución" (Prada, Vergara 1984:130)

- ***Amor Serrano y Trilla de Trigo en Alcamenca*** (1980), retablo que contiene dos escenas, en el primer piso: amor serrano, una pareja de enamorados junto a un cerro, al lado de la mujer unas ovejas y lejos de ellos un zorro y un cóndor, en el piso inferior la trilla del trigo. (Huertas 1987:129)

El tema del amor serrano se basa en las figuras del pastor y la pastora que aparece en el sanmarkos. Mendizábal menciona la versión del imaginero Jesús Palomino, en la que en el segundo piso del sanmarkos aparecen las figuras del pastor o peón y la pastora con sus perros. (Mendizábal 2003:135) Mendizábal indica que la versión data de 1957. (Mendizábal 2003:133)

Las figuras del pastor y la pastora están en los sanmarkos o missas, la pastora es acompañada por un perrito pastor que cuida el rebaño. El zorro, aprovechando el descuido de la pastora, roba una oveja. Esta escena que acompaña la reunión en el campo se convierte en el tema principal. La escena amorosa deriva del sanmarkos, pero el artista selecciona las figuras y reconfigura los movimientos de los personajes.

- ***La cruz y las 14 estaciones*** (1980), es una cruz-retablo con catorce cajones adosados a una cruz de espíritu de 1.35 (Huertas 1987:130). En la base un cajoncito recuerda a los limosneros. Los cajones albergan las catorce estaciones del Vía Crucis[268] (Camino de la Cruz) Jesucristo inicia el camino al Calvario, la Pasión del Señor es plasmada en catorce escenas, cada escena es una estación. Esta obra se encuentra en la colección particular de Nicario Jiménez. (fig. N°41)

[268] Tradicionalmente son catorce estaciones, algunos autores incluyen una decimoquinta, la resurrección.

Fig N°41 (41 a, 41 b, 41c)
La cruz de las 14 estaciones
Taller Jiménez
1980
Colección Nicario Jiménez
Fotografo: Eva Teresa Bless

Fig. 41 a ,vista frontal
Fig. 41 b, vista en contrapicado
Fig. 41 c, detalle (Padre Eterno y Espíritu Santo)



Fig.N° 41 c



Fig. N° 41 a



Fig.N°41 b

Fig. N° 42
El cuento del zorro y el cóndor
Taller Jiménez
1980
Tomado de Vida y obra de Florentino Jiménez.

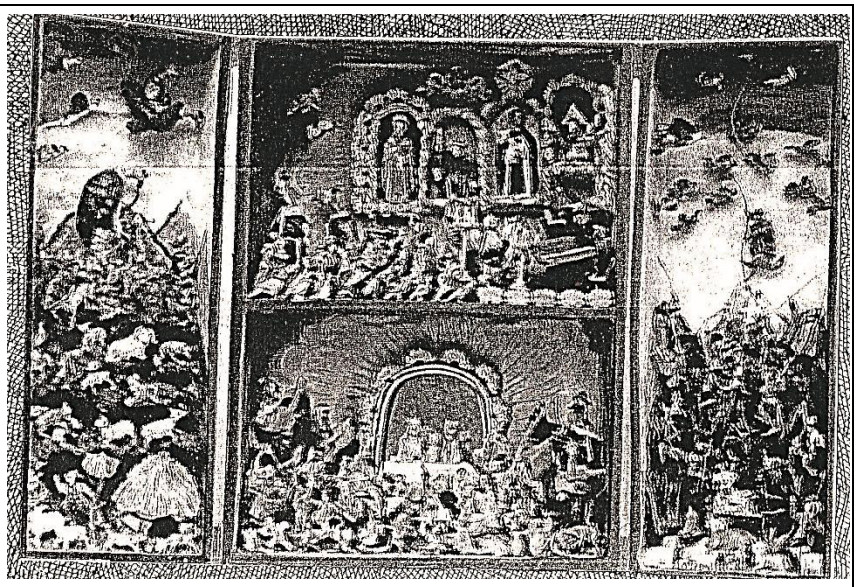


Fig. N° 43
Hanan Pacha Uku Pacha-Juicio Final
1984
Taller Jiménez
Tomado de *Erranze plastiche: storia del retablo andino*, p. 118.

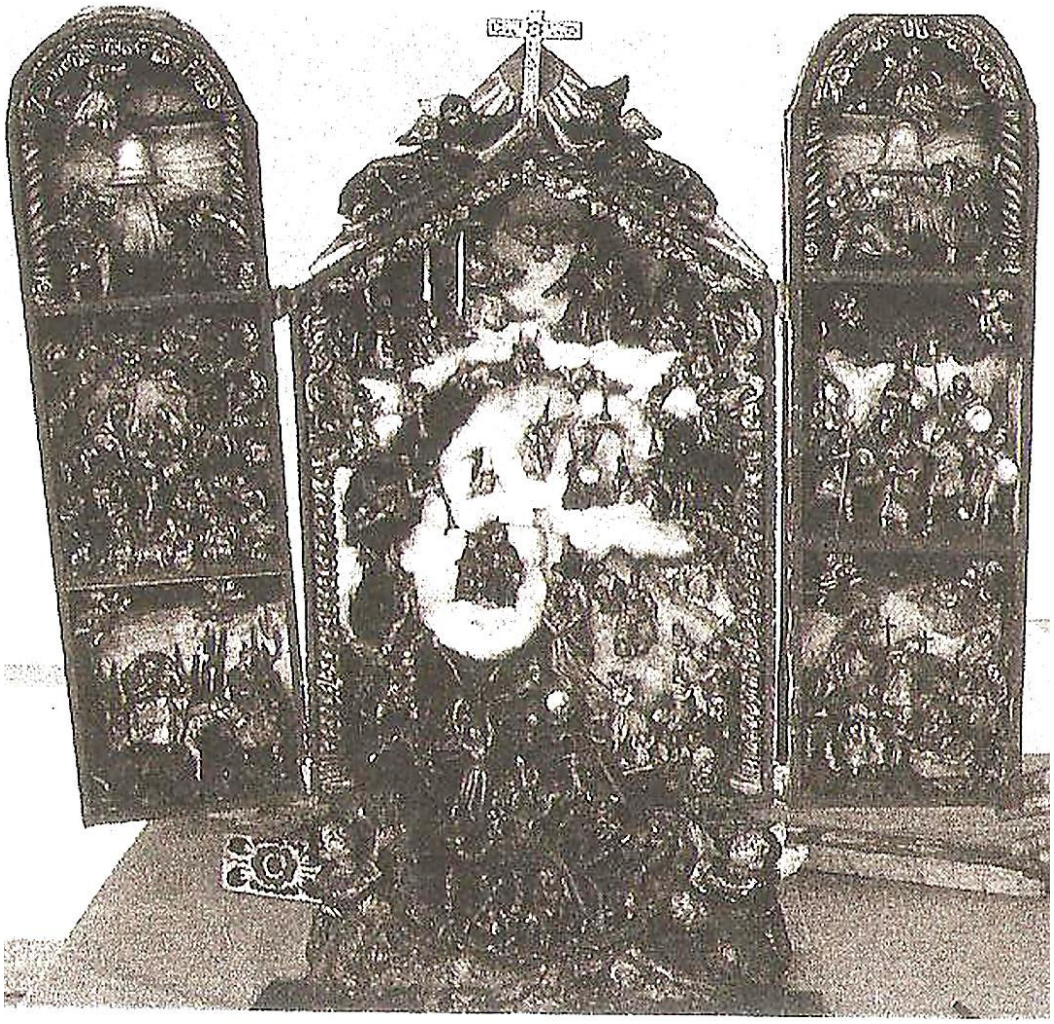


Fig. N°43

- ***El cuento del zorro y el cóndor*** (1980) es un retablo basado en el cuento el zorro y el cóndor (Huertas 1987:129), según los hijos de don Florentino se realizaron varias versiones del tema y se convirtió en un tema trabajado por los Jiménez –Quispe. Un retablo del mismo tema es realizado por Florentino a fines del siglo XX. (fig. N°42)
- ***Vida de Joaquín López Antay*** (1981) retablo de dos pisos, 70 cm de alto, 50 cm de ancho, y 15 cm de profundidad. En el primer piso aparece Don Joaquín en su taller junto a algunas obras. (Huertas 1987:130)
- ***Tradición de Helme (1983***) según Huertas este retablo tenía ocho espacios estando basado en el libro *Tradiciones de Huamanga*, los personajes son demonio con cuernos y un ángel llorando. (Huertas 1987:132)

  Florentino dice: "De ahí he hecho Tradiciones de Huamanga, Correrías de Andrés Avelino Cáceres, Batalla de Ayacucho en cinco espacios. Todo comencé a hacerlo."[269] (Ulfe 2011:99) *Tradiciones de Huamanga* es un libro de gran difusión en Ayacucho, la primera edición es de1964, el autor es el catedrático Juan de Mata Peralta, ilustre huamanguino, con un estilo influenciado por Ricardo Palma.

  Según Mata Peralta esta historia se remonta a 1801, vivía en Huamanga un zapatero casado con una bella joven llamada Rosa Tinoco. La mujer andaba en amoríos con un joven llamado Hermenegildo Santa Cruz, conocido como Helme. Los amantes son sorprendidos por el marido de Rosa, el burlado esposo asesina a la pareja y escapa. Santos que era el nombre del zapatero, es detenido y sentenciado a 25 años de prisión. (Mata Peralta 1995:36-37)

Suponemos que los demonios se relacionan al accionar de Santos, porque la tradición indica que obligó a su esposa a comer el corazón de su amante. (Mata Peralta 1995:36-

[269] Ulfe entrevista a Florentino el 5 de noviembre de 2001.

37) El llanto del ángel es provocado porque Santos eligió el mal y por la condena infernal. También lloraría por la muerte de los amantes, que murieron en pecado.

La educación cambia el imaginario del artista, que busca innovar formatos, crear temas y escenas nuevas. La búsqueda por la innovación se convierte en parte de su proceso creativo, los nuevos temas y formas aprendidas como discípulo de Mardonio reconfiguran su mundo. Las formas de las cajas de imaginero se mezclan con las tradiciones, leyendas y sucesos históricos, en ellos Florentino recrea narraciones, tiempos pretéritos y eventos de la época.

- ***Retablo Hanan Pacha y Uku Pacha*** (1984) llamado también Juicio Final, aunque la traducción literal del quechua sería región superior (cielo) y región bajo la tierra (infierno). (fig. N° 43) Como intermediaria de los hombres aparece la Virgen del Carmen. Se ve una escena donde la Virgen María ingresa al cielo. El retablo aparece en el libro de Huertas titulado: "Qanan Pacha y Uku Pacha (Juicio Final), con este retablo don Florentino se presenta al II Concurso Nacional de Artesanías, ganando con el seudónimo de "flojito" (Huertas 1987:74) Según su hija Eleudora, flojito es un acrónimo del nombre del artista: flo: Florentino, ji: Jiménez, to: Toma. Se relacionaba a su nombre, y no al significado semántico de la palabra flojito. (Eleudora Jiménez, 27 de Febrero de 2015)

La primera exposición del taller de Florentino Jiménez se realiza en 1980, en la Universidad San Cristóbal de Huamanga (UNSCH). (Teresa Arias1999: s/n) Pero según Ulfe la primera exposición se dio en 1979 en la galería de la UNSCH, siendo el catedrático y periodista Félix Nakamura uno de los que los ayudaron. (Ulfe 2011:105) Huertas menciona que la exposición en la UNSCH, se realizó en Diciembre de 1980, indicando que según el catálogo se presentaron trece retablos y una cruz-retablo (La cruz y las 14 estaciones). (Huertas 1987:71)

Según el testimonio[270] de Nicario Jiménez, se realizó una recreación teatral de los retablos, tipo performance, donde los Jiménez actuaron asumiendo personajes de los retablos Fiesta del agua y La Leva. Además se realizó publicidad radial con el objetivo de promocionar la exposición. En esta muestra se presentaron retablos como: La Leva, Fiesta del agua, Cola de Kerosene, Basilio Auqui, Ventura Ccalamaqui y Batalla de Ayacucho. (Ulfe 2011:106)

Durante la exposición se acompañó la muestra con música de Alcamenca, la música de la fiesta del agua y canciones campesinas dieron un valor agregado a su trabajo, esto evidencia el interés de la familia Jiménez por mostrar sus orígenes campesinos y distinguirse de las tradiciones López y Urbano.(Ulfe 2011:1107)

La búsqueda por distinguirse de las otras tradiciones del retablo, los lleva a mostrar sus orígenes campesinos y su mundo hibrido, mestizo e integrador de elementos rituales y escenas contemporáneas socio políticas como *La Leva.*

En 1987 se realizó la exposición *Retablos: Movimiento y Magia, Familia Jiménez*[271] (anexo fig. N° 3*)* en el ICPNA de Miraflores. De acuerdo al catálogo fueron expuestos los siguientes retablos:

1. Juicio Final (el cielo y el infierno)
2. Uchuraccay(la matanza de los 8 periodistas)
3. Cruz velakuy
4. Nacimiento y la huida a Egipto
5. La recluta
6. Ventura Ccalamaqui
7. Retablo de San Marcos (1935)
8. Historia del maíz

[270] Ulfe entrevista a Nicario Jiménez en Naples, 5 de febrero de 2003.
[271] Nota de prensa del Icpna proporcionada por Claudio Jiménez.

9. Retablo de escenas del campo
10. Retablos en Bambú
11. Retablos en Bambú de 4 escenas costumbristas
12. Retablos de pared
13. Retablos en espejo
14. Taller de máscara
15. Taller de sombrero
16. Retablo de 3 escenas con temas religiosos
17. Recolecta del maíz
18. Retablo en caña
19. Retablos en fósforos
20. La corrida de toros
21. Cosecha de tunas
22. Telares

Los temas que son innovación de los Jiménez son: *Juicio Final, La recluta, Ventura Ccalamaqui, Historia del maíz, Retablos en espejo, Recolecta del maíz.* Estos son de carácter histórico o nacidos de sus recuerdos como campesinos. El retablo en marco de espejo que caracterizará su producción ya aparece en esta exposición. Los temas relativos al maíz están presentes en Mabilón, Nicario y Claudio Jiménez, teniendo su génesis en el taller familiar.

Con la finalidad de acercarnos a la temática de los Jiménez trataremos algunos retablos que pertenecen a la colección Jiménez[272] del Museo de Arte y Tradiciones populares del Instituto Riva Agüero. La mayoría son de la etapa final de don Florentino.

De estos ejemplares analizaremos los temas y diseños.

[272] La colección tiene las obras que el artista conservaba en casa de su hija Eleudora, con quien vivió hasta su muerte en el 2005. La mayoría de las obras son de fines del siglo XX. Las obras son de pequeñas dimensiones y son recreaciones de obras anteriores. Entre las más logradas están *Semana Santa*, *Cuento de Animales*, *Natividad* y *Santos Patrones*, que ostentan mayor tratamiento y pericia del artista.

Fig.N° 44



Fig. N°45 a

Fig. N°45 a





Fig. N° 45 (45 a , 45 b)
Baúl retablo- La Natividad
Fines del siglo XX
Fotógrafo: Guillermo Ayala.
Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero (IRA)
Colección Florentino Jiménez

Fig. N° 45 a (baúl abierto)
Fig. N° 45 b (detalle)

Fig. N° 44

Retablo Nacimiento
Museo de Artes y tradiciones populares del instituto Riva Agüero (IRA)
Colección Florentino Jiménez
Fines del siglo XX



Fig. N° 46 a



Fig. N° 46 b

Fig. N° 46
Cucharón- retablo
Museo de Artes y tradiciones populares del instituto Riva Agüero (IRA)
Colección Florentino Jiménez
Fotógrafo : Guillermo Ayala

1. El retablo ***Nacimiento*** representa las tres regiones naturales. Es un retablo de tres niveles, se coloca en el nivel inferior a la selva, los moradores están vestidos como ashaninkas, ellos adoran al Niño Jesús. En el nivel intermedio se ve la sierra, los pobladores andinos con arpa y violín festejan delante del Niño. En el primer nivel se ve al Niño Jesús adorado por los pobladores de la costa.

   En todos los niveles se observa a la Sagrada Familia, el Niño Jesús en el pesebre, en el fondo un resplandor amarillo en forma triangular, y ocho ángeles revolotean en el cielo, rodeando a la sagrada familia tres personajes identificados con los Reyes

Magos. Los habitantes de las regiones bailan y festejan el nacimiento del Salvador, mientras tocan instrumentos musicales En el diseño de la puerta del retablo se muestra unas flores y al centro un ángel. (fig.N°44) Las puertas están decoradas con motivos florales pero aunque son semejantes, presentan diferencias, de manera análoga a los sanmarkos de inicio del siglo XX.

El tema de la Natividad se presenta en diversos soportes y formatos, como en un baúl retablo (fig. N°45) donde es inusual que no aparezcan personas, solo animales, estos animales son: cabras, ovejas, dos cóndores y aves, ellos miran al Niño, el cual es el centro de interés. Estos animales son tomados de las cajas de imaginero.

Otro espécimen es un cucharón-retablo (fig.N°46) con el mismo tema, el mango está decorado con las flores del retablo. Se mantiene la composición pero es de reducidas dimensiones la escena de la Natividad.

Fig. N°47



Fig. N°47
Retablo la muerte
Fines del siglo XX
Colección Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.
Fotógrafo: Guillermo Ayala

Fig. N° 48

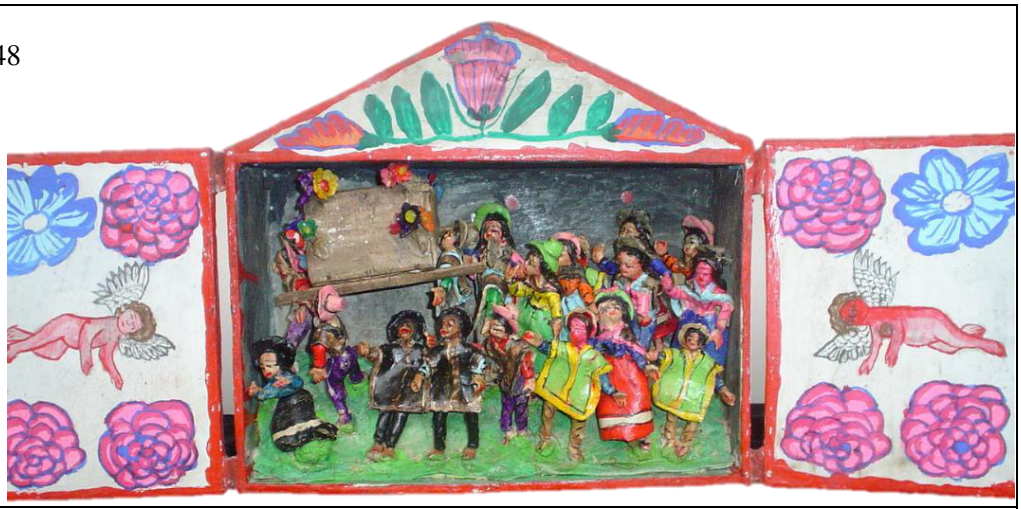


Fig. N°48
Retablo la muerte de mi madre
Archivo del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX



Fig. N° 49
Retablo La Virgen y los santos patrones
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX
Museo de Artes y Tradiciones Populares.

2. ***Retablo la muerte***, parecido al tema *La muerte del pobre* de Jesús Urbano. Florentino ha realizado un velorio, los acompañantes llevan un ataúd, todas las personas están vestidas de negro. En el nivel inferior hombres y mujeres de negro. Las puertas interiores ostentan diseño floral y remate polilobulado.(fig.N° 47)

   En el retablo la muerte, tema ya utilizado por Jesús Urbano como la muerte del pobre, Florentino ha realizado un velorio, los acompañantes llevan un ataúd, todas las personas están vestidas de negro.

3. **Retablo la muerte de mi madre**, es una obra autobiográfica, recrea el velorio de su progenitora, fallecida cuando era un jovencito. La escena ocurre en el campo, el féretro es llevado por personas vestidas de negro, mientras es seguido por campesinos de ropas multicolores. Según sus hijos Eleudora y Mabilón, esta es una de sus obras finales. Para Eleudora, don Florentino soñaba con sus padres, recreaba la muerte de la madre y la muerte del pobre. (fig. N°48)

4. ***Retablo la Virgen y los Santos Patrones*.** Se muestra un retablo que aloja tres escenas. Formalmente parece una caja de imaginero, y su hagiografía es la misma del sanmarkos. En el nivel superior, que tiene forma triangular, está la Virgen del Carmen y dos Santos, uno de ellos San Antonio con el Niño. En el segundo nivel hay arcos y columnas, en ese nivel está la escena de los Santos Patrones. Como peana, un cajoncito, semejante a las demandas o limosneros. El interior de las puertas se encuentra dividido en dos, en ambas están pintados floreros. El exterior de las puertas presentan un diseño de escamas azules, que suponemos se relacionan al agua. (fig.N°49)

5. ***Retablo cosecha de maíz***, hay varios maizales que están siendo rodeados por loros y en el primer plano campesinos cosechando el maíz, unos tienen sacos que dejarán en

un depósito. Este tema fue trabajado durante la época de 1980, don Florentino vuelve a este tema. Este retablo ostenta remate triangular y diseño floral. (fig. N°50)

Fig. N° 50
Retablo cosecha de maíz
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX
Fotografía del Museo de Artes y Tradiciones Populares.



Fig. N°51
Retablo techado de casa
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX
Fotografía del Museo de Artes y Tradiciones Populares



6. ***Retablo techado de casa***, representa el techado de una casa ayacuchana. A un lado hay hombres techando la casa y, hacia el otro lado, dos músicos (arpista y violista) tocan melodías mientras las personas bailan. Dos niños en primer plano. En las alturas el cóndor mira a los hombres. (fig. N°51)
7. ***Retablo Antes de los Incas***, se representa las Edades del Mundo según Guamán Poma.[273] Está dividido en 10 escenas, es un retablo narrativo encajonado que presenta un mundo de barbarie (hombres vestidos con hojas, ubicados en la montaña) hacia el lado derecho; al izquierdo el orden y la civilización (casas e hilado). Manco Capac y Mama Ocllo traen la civilización a los hombres. Las puertas contienen cuatro escenas,

[273] Dato obtenido de la ficha técnica de los retablos del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.

a la derecha la primera y segunda escenas; en la izquierda las escenas tercera y cuarta.

En el cajón central se divide en seis escenas relacionadas a los incas. (fig. N° 52)

Coincidimos con Ulfe en la oposición barbarie –civilización, los incas vestidos con prendas tejidas y los gentiles (ancestros) vestidos con hojas. (Ulfe 2011: 170)

Ahora el término gentiles en los Andes se asume como ancestros, no cristianos, es decir infieles. Innumerables relatos sobre los gentiles los muestran como una humanidad malvada, sin leyes, que son castigados y desaparecidos por las divinidades. También los Incas momificados o malquis son llamados gentiles[274], el gentil es el no bautizado y por ende residente en el infierno, engañado por el demonio, antes del arribo de la fe cristiana.

La primera escena del retablo, muestra una humanidad anterior a los Incas, la representación de los indios con traje de hojas es similar a la lámina 19[275] de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*[276] de Huamán Poma. La primera edad de los indios, Uari Uira Cocha Runa[277], la mujer y el varón visten un traje de hojas y son descendientes de Noé, se los considera una humanidad pre-inca, que clamaba por Dios, pero estaban confundidos y extraviados, su conocimiento de Dios se había olvidado, pero no eran idolatras. Tampoco sabían tejer ni hilar y vivían en cuevas. Menciona Huamán Poma que eran barbados y bondadosos (Huamán Poma 1980: 39-40)

La escena siguiente está basada en la segunda generación de los indios de Huaman Poma, ellos son denominados uari runa, gente de Uari, vestían con pieles y tenían conocimiento

---

[274] El término gentil se utiliza en el Perú, Chile y Bolivia. Suponemos sea un remanente de la evangelización, la imagen del gentil normalmente es de un ser alto, que se mimetiza con la naturaleza o está encantado. El gentil puede ser un hombre alto y barbado vestido con ropas indígenas, aunque también puede ser femenino. Otro término para gentil es abuelo o ancestro.

[275] Lámina 19, p. 48, en Det Kongelige Bibliotek, 25 de febrero de 2015, 20:30 h, http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/48/es/text/?open=id3085084.

[276] Tomo I, Biblioteca Ayacucho N°75.

[277] En la versión original dice VARI VIRA COCHA RUNA, tomado de Digital delDet Kongelige Bibliotek, 25 de Febrero de 2015, 20:30 h, http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/48/es/text/?open=id3085084.

de la Trinidad y el dios verdadero, no eran idolatras y rezaban implorando al creador como Pacha Kamaq. (Huamán Poma 1980: 42,44)

La tercera edad es de los indios Purunruna, ellos sabían teñir los hilos y tejer, confeccionando sus vestidos de lana y conservaban algo del conocimiento de Dios, no eran idólatras. (Huamán Poma 1980:44-48)

Don Florentino ha leído la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* y siendo fiel al relato de Huamán Poma, viste a los naturales de la primera edad con hojas, en la segunda con pieles y en la tercera con trajes de lana, además ellos están hilando y habitan en casas.

La cuarta edad de los indios es denominada Aucaruna, se caracteriza por las guerras, como en la lámina 22[278] (fig. N° 53), en la que ilustra el combate entre dos ejércitos, unos en la parte baja y otros en la parte alta. (Huamán Poma 1980:47) En esta lámina se basa Florentino para componer la cuarta escena, la composición es la misma, al igual que la indumentaria de los guerreros. Estas cuatro edades son anteriores a los Incas.

Ulfe visitó a don Florentino en la casa de su hijo Claudio, cuando realizaba el mencionado retablo para el Premio Nacional de Artesanías Inti Raymi. La recreación mítica se basaba en la obra del arqueólogo Federico Kauffman Doig, el texto *Historia del Perú* le sirvió al artista para la representación. (Ulfe 2011:168)

Ulfe cuenta: "Con sus lentes puestos, don Florentino me mostró comó estaba tratando con las diferentes actividades (como el tejido) introducido por los incas." (Ulfe 2011:170). La visita de Ulfe es en Noviembre de 2002, por lo cual este retablo seria de fines del 2002, además el concurso de Inti Raymi se convoca en la época de Navidad.

Según Ulfe el retablo es *La ley de los Incas*, pero la fotografía (fig. 17[279]) se lo denomina Imperio de los Incas. (Ulfe 2011:170). La autora consigna dos títulos, ambos diferentes

[278] La lamina 22, es en la versión original la 63, en la Biblioteca Digital delDet Kongelige Bibliotek, 25 de febrero de 2015. En la reedición de 1980 aparece en la p. 47.

[279] Imagen fotografiada por Ulfe en el taller de Florentino Jiménez en Lima, en noviembre de 2002. La fig. 17 es titulada *Imperio de los Incas.*

al de la ficha técnica del museo de Riva Agüero. Discrepamos con Ulfe, el tejido representado por los hombres con el hilado, es de la tercera edad y no es introducido por los Incas, según el relato de Guamán Poma.

Fig. 52
Retablo Las Edades del Mundo según Guamán Poma.
Fines del siglo XX
Fotografía del IRA
(catalogo virtual)

Fig. 52 a (abierto)
Fig. 52 b (detalle de la puerta izquierda)



Fig. 53
Dibujo 22. La cuarta edad de los indios, Auca Runa
Guamán Poma de Ayala
Imagen de la biblioteca web Det Kongelige Bibliotek.
Siglo XVII

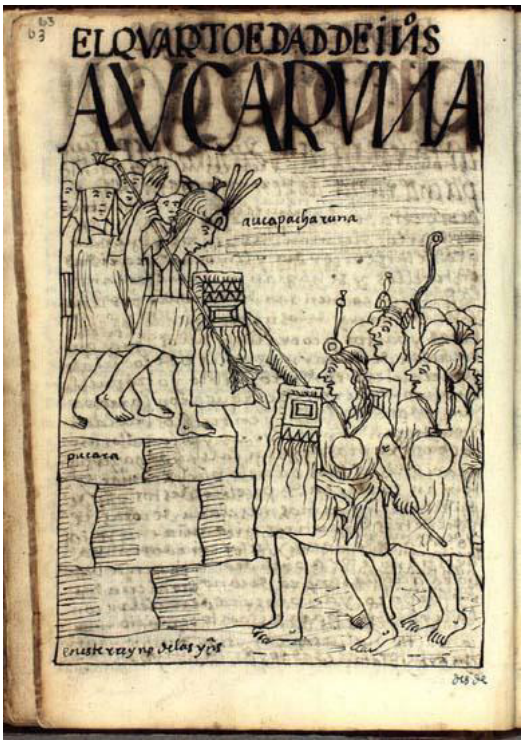


Fig.53



Fig. 52 b

Capítulo IV: Diseño, temas y motivos en los retablos de los Jiménez (1980-2000)

4.1 La tradición de retablos de la familia Jiménez.

El diseño de la estructura de la caja se ha modificado, existiendo retablos con peanas y remates que utilizan como referentes diversos estilos.

Las dimensiones de las cajas aumentan, adquieren gran volumetría volviéndose los retablos en una mini arquitectura de ornamentos y símbolos polisémicos.

El taller de la familia Jiménez realizó una recreación formal y temática en los retablos ayacuchanos, la innovación fue su sello distintivo, surgiendo cajas de retablos semejantes a la figura del cóndor, otras con configuración de iglesias y capillas, con sus torres y campanarios. Experimentaciones formales, y diseños novedosos, plenos de vitalidad. En la década de 1970, todos los hijos varones de don Florentino y doña Amalia trabajaban en el taller, esa era su obligación, y su padre les enseñaba sus secretos. En esa época la influencia del hermano menor de Florentino seria decisiva en la formación de los jóvenes Jiménez (Claudio y Edilberto). Félix Jiménez, artista plástico y docente en la Escuela de Bellas Artes, era pintor, escultor e imaginero, realizaba retablos y tallas en Piedra de Huamanga. Él fue un referente para Edilberto. (Huertas 2007:42)

Jürgen Golte (2012) en el artículo "Los retablos de Edilberto Jiménez en el contexto de la imaginería Huamanguina" afirma:

> Edilberto Huertas ha observado esta cooperación detalladamente. Sus notas permiten ver que claramente muchos de los retablos de los años setenta y especialmente principios de los ochenta son una creación colectiva. En este sentido, la adscripción de una autoría individual resulta problemática también en los retablos adscritos a Edilberto Jiménez para esta época. (Golte 2012:13)

La influencia y cooperación de los hijos mayores (Nicario, Claudio y Edilberto) en el taller Jiménez es patente, ellos son colaboradores de su padre, por lo cual la adjudicación

sería entonces al taller Jiménez, el cual incluye a la esposa de Florentino, doña Amalia Quispe. Por ese motivo suponemos que Edilberto manifiesta la autoría de algunos temas. Según Claudio, su padre era el que dirigía el taller y firmaba las obras, pero eran realizadas de manera colectiva.

Los jóvenes Jiménez forman sus familias, primero Nicario, y luego Claudio abandonan el nido familiar. Nicario viaja a Lima con su esposa, Claudio se casa en 1985, abriendo su propio taller. La violencia desatada en Ayacucho obliga a los miembros de la Familia Jiménez- Quispe a refugiarse en la capital. Solo Edilberto, se queda en Huamanga.

La década de 1980 es la época de plenitud de don Florentino, donde sus hijos Claudio y Edilberto eran sus más cercanos colaboradores, destacando Claudio, por la finura de los acabados y técnica. Pensamos que el taller Jiménez funcionó de 1969 a 1985, después de ello ocasionalmente se reunirían para realizar retablos, pero ahora en Lima. Florentino Jiménez y su esposa llegan a Lima en 1990 (Arias 1999: s/n). Don Florentino y doña Amalia dejaron primero sus amadas punas, escapando de la ira del wamani, luego también Huamanga por la violencia ejercida por los hombres. (Entrevista a Eleudora Jiménez, marzo de 2015). Algunos autores afirman que los esposos Florentino y Amalia dejan Huamanga en 1988 escapando de la violencia, y temiendo por la vida de sus hijos. (Huertas 2007:23-24)

En el catálogo *Renovación y continuidad en el retablo ayacuchano: La familia Jiménez* (1999) (anexo fig. N°4), se dice que la familia está constituida por Eleudora, Florentino, Claudio, Edilberto, Mabilón, Amalia Quispe Sulcaraymi (esposa de Florentino) y Gladys Sairitupac Zárate (esposa de Mabilón), esta nueva conformación incluye a las esposas, pero no se menciona a la esposa de Claudio.

En 1999, los hijos de Florentino tenían sus propios talleres, el patriarca de los Jiménez trabajaba solo. Mencionamos algunos retablos de los Jiménez –Quispe que servirán para ver las similitudes formales y los temas usados por la tradición familiar Jiménez.

Stefania Sebastianis en *Erranze plastiche. Antropologia e storia del retablo andino* (2002) reproduce:

- *Bottega dei retablos*[280] (1998), traducido como *Taller de retablos de Eleudora Jiménez* (Sebastians 2002:77)
- *La sirene della campagna*[281] (1998) obra de Mabilón Jiménez. (Sebastians 2002:105)
- *Yawar Fiesta* (1987) Odón Jiménez Quispe. (Sebastians 2002:106)
- *La Botegga delle maschere*[282] (1998) Odón Jiménez (Sebastians 2002:110)
- *Retablo Sara Tarpuy* (1996), llamado por la autora la semina del mais[283] (sic) obra de Claudio Jiménez, colección Juan Ossio.
- *Scontro tra gli angeli del Signore e il diavoli*[284] (1997), obra de Claudio Jiménez. En una de las puertas aparece el arcángel Miguel luchando contra el demonio. (Sebastians 2002:115)
- *Il paradiso terrestre* (1998), obra de Claudio Jiménez, es notorio la meticulosidad del artista en las figuras de los animales
- *La Adorazione dei Magi* (1996) de Claudio Jiménez, presenta una configuración especial la caja.
- *Vita e morte di Cristo* (1995) obra de Odón Jiménez, que contiene las siguientes escenas: Domingo de Ramos (Domenica delle palme), Crucifixión (Crocifissione),

[280] Aparece en Sebastianis en los detalles fig.12a –abierto, varios retablos en la pared en la caja central, en la puertas abiertas diseños romboidales y de arañas. Fig. 12b: cerrado, con detalles de sol y luna con arabescos.
[281] fig. 19 en el libro de Sebastians, la traducción seria la sirena del bosque o del campo.
[282] Traducido sería tienda de máscaras. Fig. 23 en el libro de Sebastians.
[283] La traducción sería la siembra del maíz.
[284] Batalla entre los ángeles del señor y los diablos, aparece en la fig. 28. (Sebastianis 2002: 115)

Cristo Resucitado, Señor del Santo Sepulcro. La forma es de una iglesia con dos torres y sus campanarios.

- *La scorpeta del America* (1992) de Odón Jiménez, colección Biblioteca Comuna, Monaco (Sebastians 2002:121)
- *Lo sfruttamento del populo peruviano*[285](1995) de Claudio Jiménez de la colección Ossio.
- *El Pistacho*[286](1992), obra de Nicario Jiménez (Sebastians 2002:124)

4.2 Proceso creativo e influencias en los Retablos de la familia Jiménez.

Claudio Jiménez conversa con su esposa Vicenta, su colaboradora y compañera sobre el tema a realizar, investiga, estudia el tema, se documenta al igual que don Florentino; la investigación es una fase del proceso creativo.

En el artículo aparecido en el diario *El Comercio* titulado "Un mundo de imágenes" (1991) Claudio dice: "el artista popular tiene que investigar, y mientras más investiga, mejor, antes de ponerse a moldear las figuras". La investigación y documentación previa a la ejecución de la obra es parte del proceso creativo, donde él artista crea teniendo una finalidad y un conocimiento de las imágenes, símbolos e historias a ilustrar. Florentino Jiménez investiga al componer sus retablos narrativos, como en la serie dedicada a Guamán Poma de Ayala que se presentó en el Museo *de la Cultura Peruana* en 1997[287], o también la investigación que realiza el taller Jiménez para la obra *Los Mártires de Uchuraccay.*

[285] El sufrimiento del pueblo peruano.
[286] El Pistaco es un tema realizado varias veces por Nicario, conocemos tres versiones del mismo tema, la escena central es la misma, pero cambia los elementos y diseños de las puertas.
[287] Sabemos de esta exposición por la nota de prensa aparecida en *El Comercio* el 16 de agosto de 1997, p. C10 publicada por Víctor Miranda. La exposición se dio en el Museo de la Cultura Peruana, según la nota de Miranda son 34 retablos sobre la obra de Guaman Poma y varias cruces.

Luis Chávez en el artículo periodístico "La tradición universal en los Jiménez"[288] entrevista a Claudio Jiménez, preguntándole ¿cuál es el nombre con que denomina su profesión?, Claudio responde: "Retablista, y dentro de este campo yo estaría en dos rubros: a veces como artista popular y también como artesano. Diferencia al artista del artesano, el artista popular es creativo y el artesano es el repetidor de formas o prototipos estandarizados por el mercado, esta visión está impregnada de la mirada oficial. Claudio tiene estudios de Bellas Artes y por eso separa a los productores en artistas populares y artesanos, el artista popular busca la innovación y la recreación. La autoconciencia artística en los imagineros es patente en la frase de Edilberto Mérida, quien dice: "los periodistas a veces se equivocan, me dicen artesano, y yo no soy artesano, soy artista. Artista es el que crea, el artesano es el que después copia lo que ve." (Grandes Maestros 2008: 47) Mérida se considera un creador y no un artesano , él se asume como artista , esto también es notorio en Claudio, quien cuando crea retablos de temas innovadores es artista, y cuando trabaja para la exportación se considera artesano, la mirada del arte oficial es un referente asumido por los artistas. Chávez pregunta ¿Cuántos años estudio? a lo cual Claudio responde:

> En la escuela de Bellas Artes[289] estuve dos años; no pude terminar por razones económicas, pero aprendí sobre todo lo relacionado con la pintura y la escultura. Ahí, en escultura, te enseñan a cómo hacer el cuerpo con proporcionalidad, el esqueleto y todas las partes. En la pintura interviene la importancia del sol y la sombra. Estos elementos no aparecían en los retablos antiguos, sobre todo en los del campo. Ese fue un cambio profundo en mi trabajo. También estuvo un tiempo en la universidad, ¿Qué aprendió ahí? En la universidad mi cambio ya es total; ahí entiendo cómo se debe plantear un retablo, como hacer una procesión, como mandar un mensaje. (Chávez 1997:A8)

El tránsito de Claudio Jiménez por Bellas Artes cambia los elementos estéticos del artista, empieza a utilizar el canon de figura humana basado en las proporciones; incorpora la proporcionalidad a las figuras del retablo; en la pintura comprende la noción de volumen;

---

[288] Diario El *Peruano* 14 de diciembre 1997, p. A8, fotos de Christian Bernuy.

[289] Claudio menciona que estudio dos años en la Escuela de Bellas Artes, pero en el artículo "Un mundo de imágenes" (1991) indica que por motivos económicos solo estudio un ciclo en Bellas Artes.

la luz y la sombra, recursos usados por los artistas cuando desean representar con realismo los elementos del mundo. El artista incorpora la noción mimética del arte, alejándose de la medieval del icono, y su representación de un mundo simbólico de formas desligadas de lo natural y sagradas, las obras tempranas aun manifiestan referencias al taller familiar. El retablo se convierte en arte, ya que el creador se asume artista y valida su conocimiento con los préstamos del arte oficial y los elementos de la pintura y la escultura. Creando formas bellas y plenas de significados ancestrales, sus figuras se relacionan con la realidad y la cosmovisión andina, no son solo delicados ornamentos sino también parte de la historia de su pueblo. El sanmarkos y las cajas de imaginero eran parte de la vida de los campesinos altoandinos, el retablo narrativo también lo es.

4.3 Los retablos, cruces y flores de los Jiménez

En los Andes peruanos la cruz es un motivo que se plasma en incontables manifestaciones artísticas, en el alma del campesino la cruz es fuente de todas las bendiciones. En los cajones sanmarkos de fines del XIX e inicios del siglo XX se representa la cruz floreada. (fig. N°54). Don Florentino Jiménez realizaba cajas de imaginero con diseños de cruces en las puertas, motivos fitomorfos y serpenteantes que evocan a los ríos, lagunas o qochas. En el Museo del Banco Central de Reserva (BCR) hay cajas de imaginero de procedencia ayacuchana, sin datación, ni procedencia, que comparten rasgos y elementos con las cajas de imaginero de Florentino Jiménez.

En la fig. N° 54 a (caja cerrada), se muestra una cruz sobre una peana, la cruz remata en flores y está flanqueada por dos ramas. La simetría, la compensación de masas es vital en el ordenamiento del espacio, la forma de la representación sugiere que podría ser una cruz devocional por la presencia de basa y la composición simétrica que aparece en los cuadros virreinales. Al abrirse las puertas se nota el diseño floral en las portezuelas.

fig. N° 54 a (cerrado)

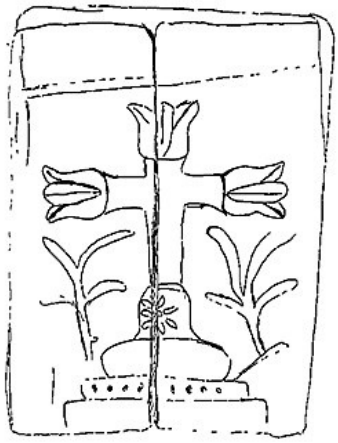


fig. N°54 b (abierto)

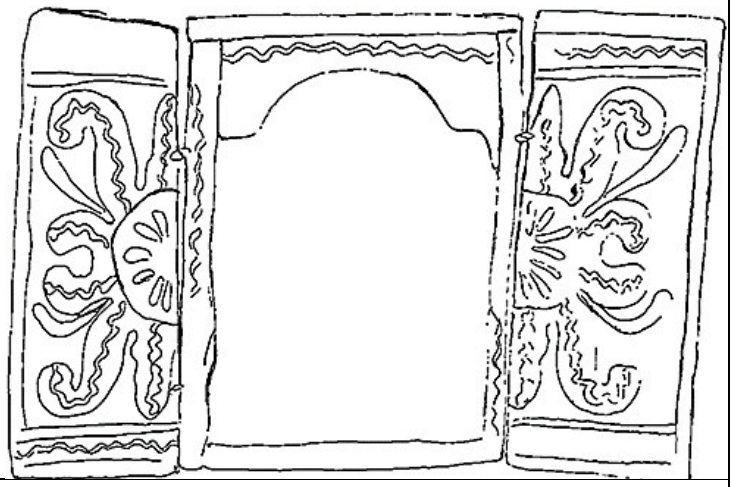


Fig. N° 54 (54 a, 54 b)
Caja de imaginero San Juan Bautista
Siglo XX
Colección Museo del Banco Central de Reserva.
Dibujo: Magaly Labán.

En una caja de imaginero de Florentino Jiménez realizada en 1948 se presenta un motivo similar, en la parte superior (fig. N° 55) una cruz sobre una peana escalonada de dos gradas, está rodeada de flores. En la parte inferior unas líneas cruzadas, que pensamos remite a las semillas, las hojas y la tierra. En la parte interna se observa diseños florales en las portezuelas, tanto el exterior como en el interior la caja es dividida en dos partes, siendo la superior de mayores dimensiones, la decoración se basa en un ritmo sinuoso u ondulante que remite a la visualización de plantas andinas.

En el apéndice de *Vida y obra de Florentino Jiménez* (1987) se observa un dibujo realizado por Edilberto Jiménez (fig. N° 56), se consigna que es un diseño de un sanmarkos, pero no se menciona el origen, ni el autor. Si comparamos este diseño con el de don Florentino de 1948 encontramos que el patrón es similar, en ambos la parte superior es mayor que la inferior, la presencia de la cruz sobre una peana, el diseño floral

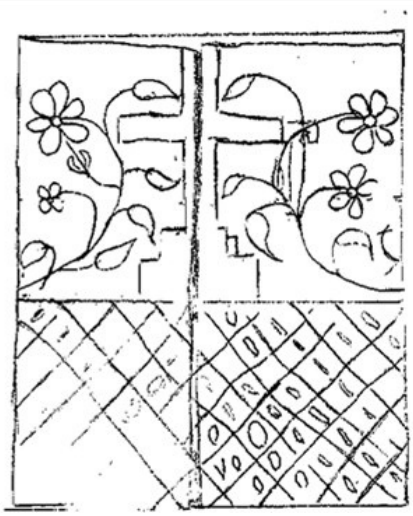


Fig. 55 a
Caja de Imaginero
1948
Exterior(cerrado)

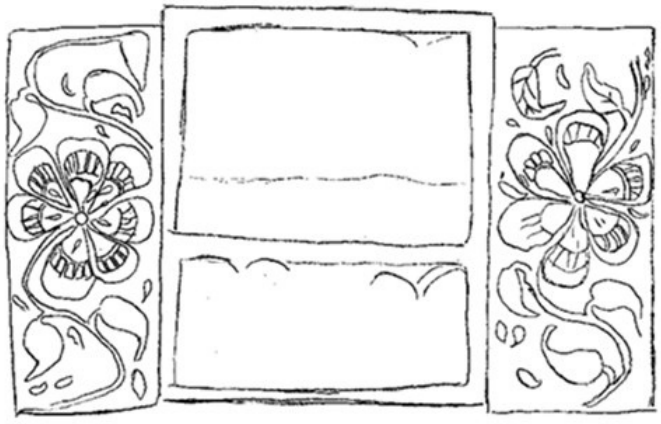


Fig.55 a (Interior)
Fig.55 (a y b) *Caja de Imaginero.*
Florentino Jiménez Toma.
1948
Dibujo a partir de fotografía de Huertas.
Dibujo de Magaly Labán

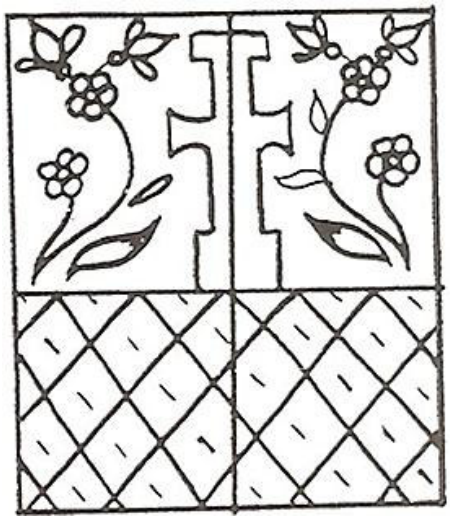


Fig. N°56 Sanmarkos
Tomado del libro *Vida y obra de Florentino Jiménez.* Lamina 2.
Dibujo: Edilberto Jiménez.
s/p



Fig.57
Retablo Virgen de la Candelaria
Exterior
Colección Nicario Jiménez
Fotógrafo: Eva Teresa Bless

simétrico y en la parte inferior: líneas verticales y rombos con pequeñas líneas cortas. Suponemos que el dibujo de Edilberto representa un sanmarkos de Víctor Fajardo.

En el *Retablo Virgen de la Candelaria* (fig. N° 57), Nicario Jiménez sigue el mismo patrón de diseño: la cruz con basa de tres escalones, flores y líneas verticales que forman rombos con líneas. Está obra mantiene el diseño exterior de las cajas de imaginero, pero presenta mayores dimensiones, es evidente el estudio de las piezas antiguas. Nicario introduce el remate triangular y la figura pintada de un cóndor. Tenemos información que Nicario Jiménez recorrió las serranías ayacuchanas en búsqueda de cajas de imaginero antiguas, por lo que tuvo oportunidad de ver las missas de la región de Alcamenca.

En una caja de imaginero ayacuchana, de la colección del BCR se muestra el mismo diseño, desconocemos su procedencia, pero es evidente que son de las primeras décadas del siglo XX. La fig. N°58 está en el depósito y presenta signos de antigüedad, teniendo un borde de color azul, y una tendencia a los tonos terrosos. Si la comparamos con la fig. N° 56, es evidente la similitud en el diseño floral.



Fig.58
Caja de Imaginero.
Museo BCR.
Fotógrafo: Eva Teresa Bless.

El diseño floral acompañaba a los santos de las cajas de imaginero o missas. En una obra temprana de Florentino (fig.N°59), se observa un santo sosteniendo al Niño Jesús. No presenta puertas, siendo San Antonio y el Niño de piedra de Huamanga, ellos están flanqueados por dos flores con tallos ondulantes. Por la tonalidad de la foto[290] presumimos que la flor es roja y los tallos verdes, lo cual es común en muchas cajas de imaginero. Las flores son grandes y están en la parte superior de la caja, esto es semejante al dibujo de Edilberto.

[290] La foto es a blanco y negro, suponemos los colores teniendo en cuenta la escala de grises.



Fig. N° 59
Capilla de San Antonio
Florentino Jiménez
1955
Tomado de Vida y obra de Florentino Jiménez Toma

Fig. N°60 (60 a, 60 b)
Vita e morte di Cristo
Odón Jiménez
1995
Dibujo a partir de Sebastians
Dibujo de Magaly Labán



Fig. N° 60 a



Fig. N° 60 b

La cruz aparece en los retablos de los Jiménez, en la coronación de la caja y en el diseño de las puertas. Así, retablos como *Vita e morte di Cristo* (fig. N° 60) presentan cruces y la Crucifixión de Jesús.

La Crucifixión es asumida por los Jiménez como un signo de dolor y sufrimiento del pueblo ayacuchano, Florentino Jiménez realizó varias cruces[291] de la Pasión y del Espíritu Santo con el tema de la violencia. En *Cruz del Espíritu Santo* (fig. N° 61) observamos a Cristo resucitado y a la Trinidad. La presencia de seis ángeles y seis rosas suponemos sea por ser múltiplo de tres. Está inusual cruz, es decorada con el diseño floral de la etapa final de don Florentino. Sabemos que hacía el final de su vida volvió a las flores de sus amadas punas y empezó a utilizar cerámica al frio. Suponemos que las flores en el travesaño de la cruz son confeccionadas en cerámica al frio.

[291] Para más información ver "Las cruces de Florentino" 12 de mayo de 1991, p. 57-sección Culturales. (anexo fig. N° 6)

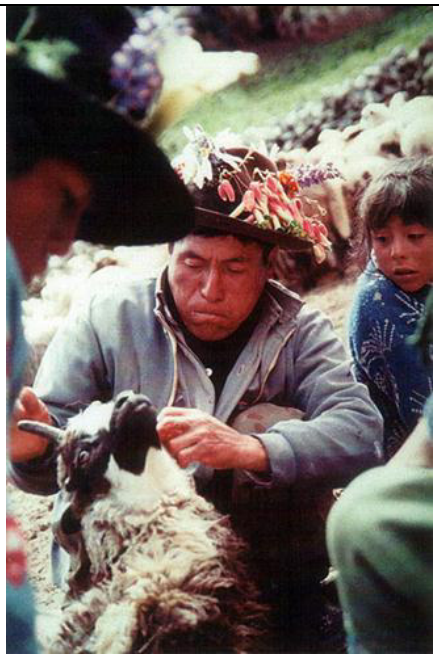


Fig. N° 63 a

Fig. 63 b



Fig. N° 63
(63 a, 63 b)
La herranza en Víctor Fajardo
Tomado de Folvine
http://www.folkvine.ucf.edu/jimenez/past/images/markingsheep.jpg

Fig. N° 63 b
Sombrero florido (detalle)

Fig. N°63 a
La herranza en Víctor Fajardo



Fig. N° 64
Fig. N°64
Detalle de Santos Patrones
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX
Cajón de Sanmarkos
UNMSM

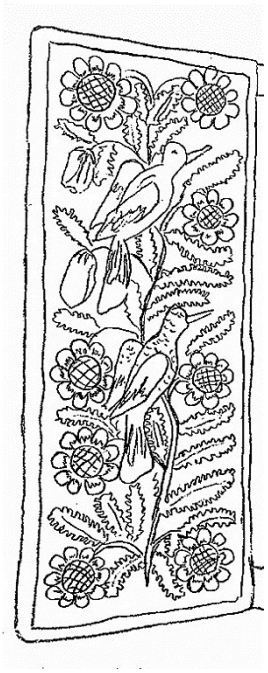


Fig.N°65



fig. N°66

Fig. N°65
Cajón Sanmarkos
Florentino Jiménez
Colección de ARTE popular MASM
Fines del siglo XX
Dibujo de Magaly Labán

Fig. N° 66
La muerte de mi madre
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX
Dibujo de Magaly Labán



Fig. N° 62
Detalle de puerta de Cajón Sanmarkos
Museo de Arte y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.
Fotógrafo: Magaly Labán

Las flores son un elemento importantísimo en los sanmarkos y las missas, don Florentino en sus obras finales decoraba las puertas de los retablos con las flores de las punas, el anciano maestro colocaba las amadas flores y animales de su natal Alcamenca. (fig. N°62)





Fig. N° 61 (61 a, 61 b)
Cruz del Espíritu Santo (con la Trinidad)
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX
Fotógrafo: Eva Teresa Bless
Colección Nicario Jiménez

(Anexo fig. N° 5) En la herranza o yerra de los animales los campesinos adornan sus sombreros con flores y comparando los diseños de las puertas de Florentino con las flores del sombrero de un campesino, notamos que son similares. (fig. N°63)

Al analizar la fig. N°64, fig.N°65, fig. N° 66 notamos que las flores usadas por Florentino son florecillas de las punas, reconocemos: la flor de la cantuta, claveles, rosas y girasoles. Además de aves como el pájaro carpintero y el cóndor.

En *Cruz de la Pasión, el sufrimiento de nuestro pueblo* (fig. N°67) Florentino asocia la cruz y el Crucificado con el dolor y el sufrimiento del pueblo ayacuchano. El dolor del pueblo es representado con tonos oscuros, y una cruz rota que mana sangre, Cristo vuelve a sufrir en el Calvario, por los infortunados habitantes ayacuchanos.

fig. N° 67 b



fig. N° 67 a



Fig. N° 67 a ,b
Cruz de la pasión, el sufrimiento de nuestro pueblo.
Florentino Jiménez Toma
Ayacucho
Archivo del Museo de Artes y Tradiciones Populares (IRA)

El color rojo se relaciona con la sangre del Crucificado, pero también con la sangre de los animales marcados en la herranza del ganado, a esto Nicario Jiménez dice:

> Utilizo el rojo en mis retablos porque en los sanmarcos, el color rojo es muy significativo… el rojo oscuro fuerte usado en el borde del sanmarcos simboliza la sangre de la Pachamama o la Madre Tierra, que brota cuando se marcan las ovejas y los ganados vacunos y cuando se colocan cintas coloradas en sus orejas en la ceremonia de la marcación del ganado. También uso el amarillo – un símbolo del sol y de la vida— y el azul y el verde[292] (Damian y Stein 2005:19)

El uso del color de forma simbólica es patente en muchos rituales tanto cristianos como de diversas culturas, el rojo se asocia con la sangre, la idea de la sangre como elemento que confiere energía y vida es asumida en los Andes, pero también puede ser la sangre derramada en un sacrificio o en un ritual. El rojo según Nicario es la sangre de la Pachamama o Madre Tierra, al conversar con Edilberto nos confirmó la misma idea, la sangre es de la Madre Tierra que es la que cría y alimenta a los animales altoandinos. El color amarillo se asocia al sol y a la vida, ya que el sol es la fuente de toda luz y con sus rayos fecunda a la Madre Tierra. El verde al color de los campos y de las plantas. Al conversar con Mabilón sobre la Pachamama y la Virgen nos percatamos que son reconocidas como entes separados, pero la Virgen presenta atributos de la Pachamama, además en la fiesta del agua se saca en procesión a la Virgen de la Asunción.

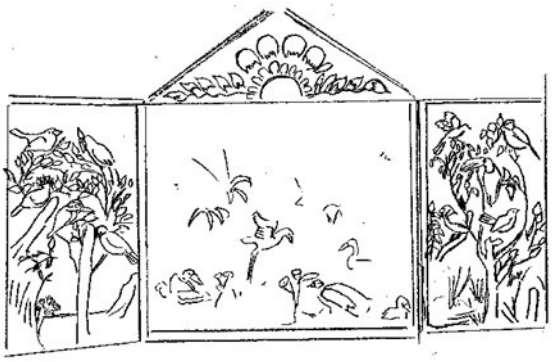


Fig.68
Il paradiso terrenal
Claudio Jiménez Quispe
Dibujo de Magaly Labán

[292] Cita de la web http://www.folkvine.ucf.edu/jimenez/present/bio.html . Tomado del libro Carol Damian y Steve Stein, Popular Art and Social Change in the Retablos of Nicario Jiménez Quispe. Latín American Studies, Volume 25. NY: The Edwin Mellen Press, 2005. Folvine es una web en español e inglés, consultamos la versión en castellano ofrecida por la web. El texto de Damian y Stein (2005) se publicó en ingles. Folvine presenta algunas citas textuales en castellano del mencionado texto.



Fig. N°70
Virgen de la Abundancia (1998)
Mabilón Jiménez Quispe
Dibujo de Magaly Labán

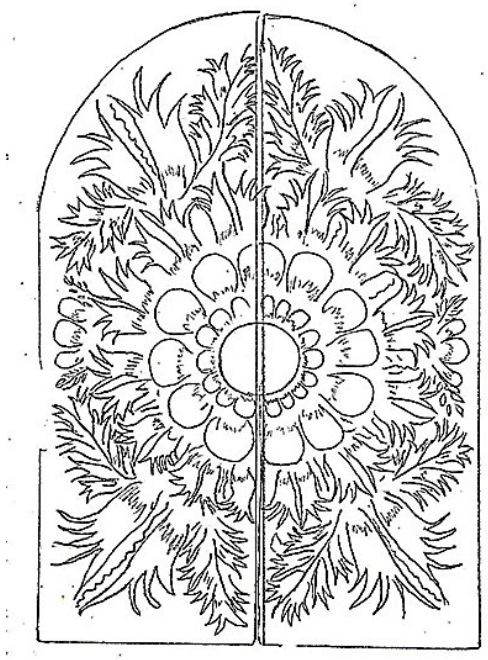


Fig.
N° 71
Virgen de la Asunción (1998)
Claudio Jiménez Quispe.
Dibujo de Magaly Labán



Fig. N° 69
Cuento del zorro y el cóndor.
Florentino Jimenéz
Fotógrafo: Guillermo Ayala
Museo de Artes y Tradiciones Populares.

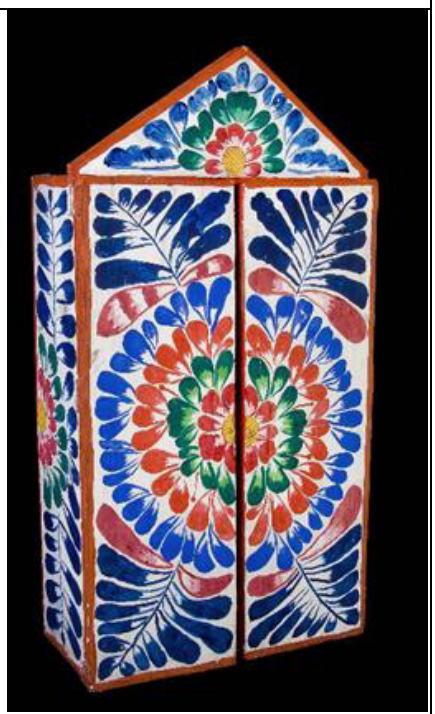


Fig. N° 72
Semana Santa
Florentino Jiménez
Fotógrafo: Guillermo Ayala

Paradiso terrenal (1996) (fig. N° 68) Claudio Jiménez decora las puertas con flores de la puna, es un creador incansable, con obras de suma gracia y delicadeza. En sus retablos la naturaleza y los animales toman un protagonismo inusitado, parecen ser influenciados por la obra paterna y los sanmarkos o missas.

La influencia de los sanmarkos es importante para entender la exploración de formas, motivos, flores y animales. Las diversas missas tenían pintado diseños florales, paisajes e incorporaban a diversos animales silvestres y domésticos

El interés por la flora y fauna andina y selvática es patente en los retablos comerciales y semi –artísticos de Claudio. Edilberto también estudia la naturaleza, las flores y mantiene vivo el recuerdo de las vivencias en Alcamenca.

> En mis salidas al campo yo me sentaba y dibujaba las diferentes flores silvestres lo tengo en mis diseños y libreta de apuntes como de las flores de: señora, señoracha, ayapa sapatun, culantrillo, mormuchaykuy, chanchallwa (mutuy), retama, atuqpa papan, trébol, auqa, yana warmi, diferentes frutos; practicaba dibujar a qintichas (picaflor), cóndor, vizcacha, zorros, patos, wachuas, lo que más tarde, en 1981, llegó a pintar con escenas de animales…(Vergara 2012:41)

La atuqpapapam (papa del zorro) crece en las punas, se considera fruto del wamani. Aves como qintucha (picaflor), cóndor. Animales como: la vizcacha, el zorro, los patos, la wachua aparecen en los cajones sanmarkos.

Los retablos que analizamos en el capitulo V, presentan elementos similares en el diseño, manteniendo similitudes en el patrón del diseño floral.

Estos retablos son:

- *Cuento del zorro y el cóndor* (fines del siglo XX) de Florentino Jiménez. (fig. N° 69)
- *Virgen de la Abundancia* (1998) de Mabilón Jiménez. (fig. N° 70)
- *Virgen de la Asunción* (1998) de Claudio Jiménez. (fig. N° 71)

Tanto la forma de la caja como el diseño floral exterior evidencian elementos estilísticos semejantes al retablo *Semana Santa* de Florentino Jiménez. (fig. N°72)

4.4 Temas y motivos en la tradición Jiménez

Retablo Semana Santa (fig. N°73) en el que se muestra las imágenes procesionales y el fervor católico. Tiene tres niveles. Dimensiones: alto: 1 metro, ancho: 52 cm, fondo: 24 cm. Primer nivel: Procesión de Domingo de Ramos, presenta a Jesús montado en su pollino, las mujeres y hombres llevan palmas.

Obra de Florentino Jiménez, fines del siglo XX, la realiza el autor sin la ayuda de sus hijos, suponemos que sería de inicios de 1990, ya que mantiene el patrón del diseño floral tradicional huamanguino y presenta un gran formato.

Segundo nivel: El Encuentro, se encuentran las andas de la Virgen y Cristo, siendo rodeadas por sus fieles que portan cirios.

Tercer nivel: anda de Cristo llevada por sus devotos. En las tres escenas Cristo lleva túnica blanca y manto rojo, sus fieles y devotos llevan vestimenta de campesinos, las mujeres pollera y lliclla, y los hombres chaqueta y pantalón. Las puertas ostentan diseño floral

Está es una obra tardía que comparte elementos con la obra:

Vita e morte di Cristo[293] (1995), (fig.N°60) retablo de Odón Jiménez, que muestra la celebración de la Semana Santa en Huamanga. La configuración de la obra guarda similitud con las cajas de imaginero y los altares portátiles teniendo la forma de iglesia con sus torres y campanario, esto también se presenta en algunos retablos como:

- El Pistaco de Nicario Jiménez (fig. N°74)
- Hanan Pacha y Uku Pacha (Taller Jiménez) (fig. N°75)

Uno de los retablos más emblemáticos de la familia Jiménez es Hanan Pacha y Uku Pacha (Juicio Final), este retablo establece dos realidades, la vida en Ayacucho en la década de

[293] SEBASTIANIS, Stefania (2002) *Erranze plastiche. Antropologia e storia del retablo andino*, p. 116, fig. 30 a, 30 b.



Fig. 74 a

fig. N°74 b



Fig. N°74
El Pisthaco
Nicario Jiménez Quispe.
Colección Nicario Jiménez
1992
Fotógrafo: Eva Teresa Bless

Fig. N° 73
Semana Santa
Florentino Jiménez
Fines del siglo XX
Museo de Artes y
Tradiciones Populares del
Instituto Riva Agüero.
Fotógrafo: Guillermo Ayala



Fig.N°75 (a)



Fig. N°75. (a,b,c)

Hanan Pacha Uku Pacha.
Huamanga ,1984
Taller Jiménez
Tomado de Erranza e plastiche:storia del retablo andino.

Fig. N°76
Hanan Pacha Uku Pacha. Juicio Final.
Taller Jiménez (1984)
Tomado de Vida y Obra de Florentino Jiménez Toma (1987).p. 142
Dibujo de Edilberto Jiménez Quispe.

Fig. N° 76

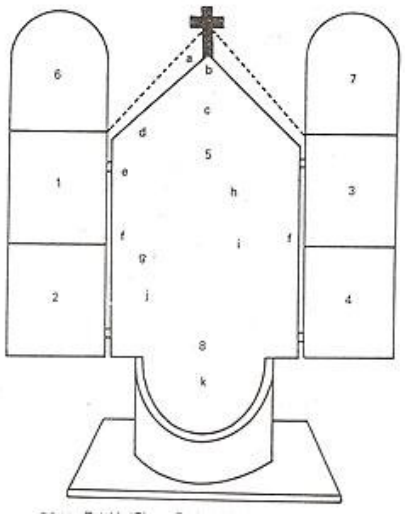


Fig.N°75 b
Detalle
La Trinidad y la gloria celestial.



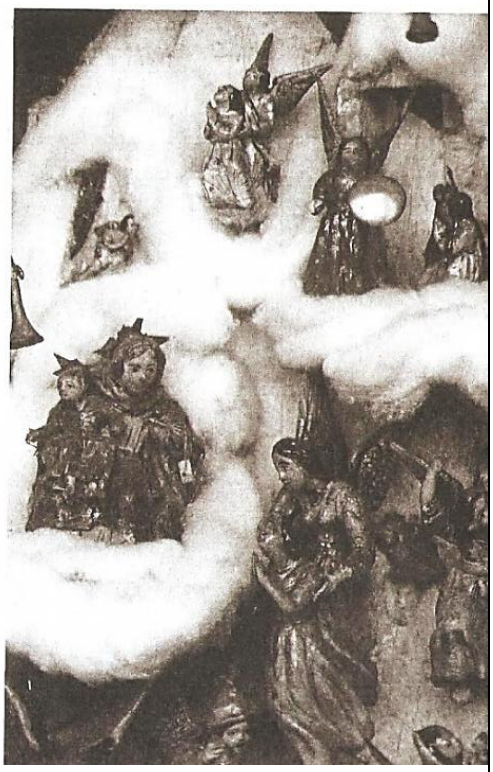


Fig.75 c
La Virgen del Carmen con el Niño

1980 y la promesa de la salvación cristiana, donde la labor de la Virgen, madre celestial e intercesora de la humanidad es fundamental. (fig.N°75, 75 a, 75 b, 75 c)

Sebastianis señala la escena: Virgen del Carmen el ingreso del Regno dei cieli[294](Sebastians 1992:118). Sebastians y Huertas mencionan esta escena que pertenece al Hanan Pacha.

Escenas y personajes:

- Hanan Pacha: La Trinidad, el arcángel Miguel, ángeles, la Virgen del Carmen.
- Uku Pacha: Almas en el infierno, demonios.

La forma del retablo es semejante a una iglesia, presenta en las portezuelas campanas.

Huertas explica el retablo, desde la fase de elección del tema y la realización. Sobre esto mencionamos algunos puntos:

- Reunión de trabajo, elección del tema y la forma del retablo.
- Realización de las figuras y la caja, colocar las figuras y determinar la composición de la obra. (Huertas 1987:135)

Según el testimonio de Huertas, que vivió el proceso de elaboración del retablo, un "Ángel toca una trompeta. Dos ángeles hacen sonar una campana plateada. En el fondo de la escena, se perciben los rayos del sol". (Huertas 1987:143) La presencia del ángel trompetero, según la tradición cristiana, es una señal del fin de los tiempos. Las campanas son tocadas usualmente para llamar a misa a la feligresía o para indicar un evento. Los rayos del sol son la presencia de Dios Padre y de Jesucristo. Cristo sol – luz del mundo se mantiene en la mentalidad campesina. La luz es el bien, el sol es el dador de la vida.

Algunas escenas son: (fig. N°76)

- Natividad campesina con luz central dorada o imitación de resplandores de luz.

[294] Virgen del Carmen y el ingreso al Reino de los cielos, está creencia se relaciona con el rol mediador de la Virgen María, ella es la puerta del cielo según las Letanías Lauretanas.

- El Prendimiento, el Entierro.
- Dos ángeles sostienen un cartel que dice “Paz en el cielo”(Huertas 1987:144)
- El Padre Eterno rodeado por santos y santas. (Huertas 1987:144), escena vinculada a la corte celestial.

La Natividad de Jesucristo es la venida del Salvador de la humanidad y se asocia a la luz del sol y lo dorado. El Prendimiento en el jardín del Getsemaní es parte de la Pasión de Nuestro Señor. El entierro de Cristo, es una muestra de su muerte por los pecados de la humanidad, donde la sangre derramada en la cruz redime al hombre del pecado y le ofrece la oportunidad de alcanzar la bienaventuranza. El camino es estrecho, la senda del mal amplia, el hombre debe elegir si seguirá el bien o el mal, esto condicionará el destino del alma. En las regiones espirituales se consideran al Cielo (Hanan Pacha) e Infierno (Uku Pacha), más un lugar de purificación, el Purgatorio.

En una de las puertas aparecen “Almas vestidas de blanco. Al costado de ellos (sic), se focalizan varias tumbas de niños.” (Huertas 1987:144)

Las almas vestidas de blanco son de los bienaventurados, aquellos que siguieron las enseñanzas de Cristo y murieron en la gracia de Dios. Sus vestiduras blancas es señal de su pureza, bondad y santidad. Las tumbas de niños pueden aludir a la muerte de los inocentes, los niños son considerados angelitos y su muerte en los Andes es festejada, porque el angelito estará cerca a la gloria celestial.

La Virgen aparece en el Hanan Pacha junto a los ángeles, ella está sobres las nubes, mientras un ángel arriba al cielo con un alma vestida de blanco.

En las estampas devocionales aparece la escena de la Virgen del Carmen socorriendo a las ánimas del Purgatorio. (fig. N° 77, fig. N°78, fig. N°75 d, fig. N°75 e) La Virgen se ubica arriba, mientras a sus plantas las ánimas son llevadas al cielo por los ángeles.

En la obra se encuentra los elementos de la prédica cristiana:



Fig. 77
La Virgen del Carmen (Stampa devocional)
Album de Florentino Jimenez Toma
Colección Eleudora Jimenéz



Fig. N°75 e
Hanan Pacha Uku Pacha –Juicio Final
La Virgen del Carmen (detalle)

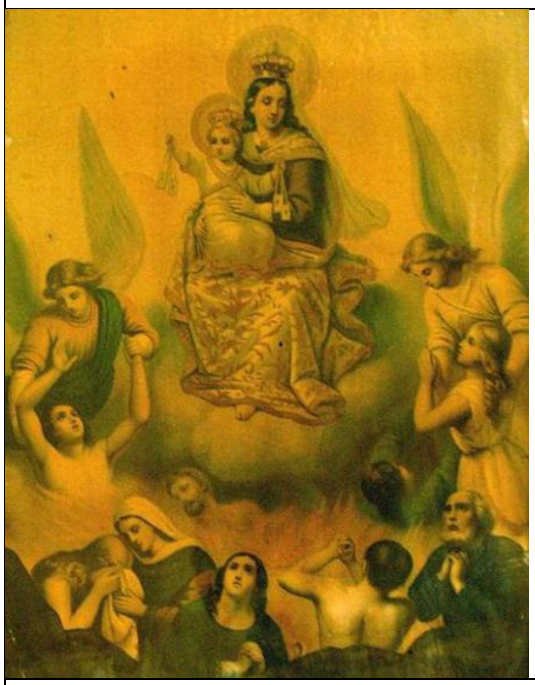


Fig. N° 78
La Virgen del Carmen
Siglo XX
Estampa devocional
Siglo XX



Fig. N°75 d
Retablo Hanan Pacha –Uku Pacha
Juicio Final (Detalle)
Anima rescatada por un ángel.
El Uku pacha –escena infeior

Natividad- Pasión, ciclos narrativos cruciales en la historia sagrada cristiana, Jesucristo que nació, para morir por nuestros pecados, y Cielo – Infierno: bien –mal, salvación – condena eterna. Estas escenas relacionan tres temas del Nuevo Testamento:

Natividad del Niño Jesús, la Pasión de Cristo, las Postrimerías.

Las Postrimerías son: muerte, juicio personal, gloria e infierno. El juicio universal o Juicio Final, los últimos tiempos luego de la Parusía o segunda venida de Cristo. Resurrección para ser juzgados ante Dios.

Creemos que la escena apoteósica de las Postrimerías, se relaciona con la violencia vivida en Ayacucho, el infierno era una guerra sin tregua, donde las víctimas eran los seres más indefensos, niños o angelitos que prematuramente partieron al cielo, madres intentando encontrar a sus hijos.

El tema de la salvación está ligado a las Postrimerías, esto es tratado en la caja de imaginero Crucifixión de la colección de Mari Solari, en las batientes de las puertas presenta cuatro escenas. La primera corresponde a San Miguel venciendo al demonio, sostiene una lanza en forma de cruz en la diestra, en la mano izquierda una balanza. Está vestido a similitud de los cuadros virreinales y las estampas. (fig. N° 79 a)

El demonio: ser pisciforme con cuernos, se ubica a los pies del arcángel y es de una coloración verdosa. La idea del demonio como ser pisciforme es antigua, Lucifer es representado como un ser hibrido, monstruoso y destinado a ser derrotado por Dios.

El arcángel Miguel se relaciona con los ciclos narrativos de la Virgen y de Jesucristo, cuando aparece en las cajas marianas se muestra como el arcángel de Dios y viste como un militar romano, pero sin el demonio a sus pies.

En la caja Crucifixión, San Miguel asume su dignidad de príncipe del cielo y jefe de las milicias celestiales, quien según la tradición cristiana vencerá al demonio e intervendrá en el Juicio Final.



Fig. N° 79 a



Fig. N°81c

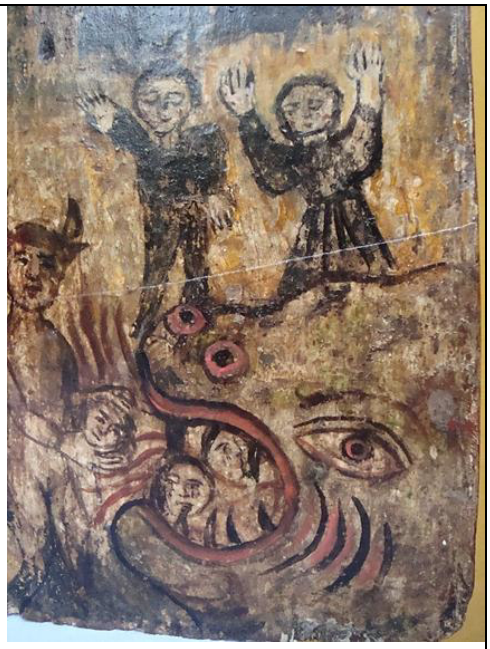


Fig. N° 79 b



Fig. 80 b detalle
Demonios con la boca a abierta

Fig. N° 80 (a,b)
Caja de imaginero Crucifixión (detalle)
Colección Mari Solari
Siglo XVIII-XIX.
Fotógrafo: Magaly Labán

Fig. N° 80 b
Detalle de puerta izquierda
La Tarasca engulle las almas

Fig.N°79 a
Detalle de la puerta derecha
San Miguel vence al demonio

Fig. N°80 a
Scontro tra gli angeli del Signore e il diavoli
Claudio Jiménez
1997
Fotografía proporcionada por Rossana Rodríguez
Fondo del INC.

Fig. N°81c
Peregrinaje de la Semana Santa
Edilberto Jiménez
1984
(detalle)



En varios trabajos de la familia Jiménez se representa a San Miguel, aparece usualmente venciendo al demonio y salvando las almas de los devotos. Claudio Jiménez se basa en las leyendas y el folklore para recrear la Diablada[295], el autor introduce escenas donde los ángeles del Señor combaten contra los demonios. (fig. N° 80)

La idea del infierno como lugar de tormento eterno y dolor, donde las almas son castigadas, pobló la mente del campesino alto andino. (fig. N° 79 b) Esta idea apocalíptica se remite a la evangelización y volvió a surgir en la época del conflicto armado. El báratro oscuro, lugar de lamento y rechinar de dientes se trasforma en un lugar real, las serranías ayacuchanas. Los Jiménez retoman la iconográfica del barroco y la reinterpretan, el mal adquiere la forma de los opositores a Dios: demonios y condenados, y los seres celestiales son por antonomasia la Virgen y los ángeles. Analizamos algunos retablos relacionados:

Peregrinaje de la Semana Santa (Fig.N°81***)***, está fechado en el catálogo (Golte y Pajuelo 2011:52) en el año 1982, aunque en el video de la exposición, Edilberto lo fecha entre 1981-1982. Pero Huertas menciona que fue confeccionado en 1984, además con ese retablo el artista ganó un concurso en la Universidad San Cristóbal de Huamanga. El concurso fue con motivo del 444° aniversario de la fundación de la ciudad de Huamanga[296]. (Huertas 1987: s/n)[297]

Tiene las siguientes medidas: abierto: 58 x 66 x 21 cm / cerrado: 58 x 32 x 21 cm. (Golte y Pajuelo 2011:52) Este retablo presenta diseño floral en el exterior de las puertas y una solución formal semejante a los retablos de Florentino Jiménez, es un retablo en el estilo de la tradición Jiménez.

> En la puerta está representada, arriba, la entrada triunfal de Domingo de Ramos, en la que se saca en procesión una imagen de Jesucristo sobre un burro y se

[295] La danza de la Diablada se basa las leyendas en donde la Virgen salva a un devoto o a un conjunto de mineros de ser llevados al infierno, San Miguel y sus ángeles combaten contra los demonios y los vencen.
[296] Vasco de Guevara fundó la ciudad de Huamanga el 25 de abril de 1540, el 444° aniversario de fundación es en el año 1984.
[297] En los anexos, se muestra una foto de Edilberto sosteniendo el mencionado retablo, y en el pie de foto Huertas menciona el año de 1984 como fecha de manufactura del retablo, la foto fue tomada en setiembre de 1985. La datación de Huertas es la más temprana de la obra de Edilberto Jiménez.

> bendicen ramos y palmas. En el medio está la procesión del Señor de la Oración del Huerto y, abajo, la procesión del Señor de la Sentencia. En la puerta derecha está representado el Miércoles de Encuentro; en el medio, la procesión del Señor del Santo Sepulcro y, más abajo, la procesión de andas iluminadas de Pascua de Resurrección. (Golte y Pajuelo 2011:53)

El retablo de Edilberto recrea la Semana Santa Huamanguina, con toda su parafernalia y el recorrido de sus bellas tallas, desde el domingo de Ramos hasta el domingo de Resurrección La procesión del domingo de Ramos es presidida por la imagen del Señor de Ramos, una bella escultura que sale de la iglesia de Santa Teresa rumbo a la Catedral, el Señor va montado en una pollina blanca. (Barrionuevo 1988:89) Los fieles portan ramos y palmas, a semejanza de la entrada triunfal del Salvador a Jerusalén.

El lunes Santo sale de su trono (anda) de cirios el Señor de la Oración del Huerto, inicia su recorrido desde la iglesia de la Buena Muerte. El martes Santo es la procesión del Señor de la Sentencia, bella escultura de un Cristo con las manos atadas, el Señor sale de la iglesia de la Amargura. (Olivera 2011)

Escenas lado derecho: domingo de Ramos, el Señor de la Oración del Huerto, el Señor de la Sentencia.

En la otra portezuela está el miércoles de Encuentro, está estampa de la Semana Santa reproduce el encuentro de las andas del Nazareno de Santa Clara y la Dolorosa, ellos se encuentran camino al Calvario. Las esculturas son llevadas por los fieles, sus andas llamadas tronos, son adornados de cerería. El artista lo recrea con maravilloso primor.

Lado izquierdo: miércoles de Encuentro, el Señor del Santo Sepulcro, Pascua de Resurrección:

El retablo guarda similitud formal en la parte exterior (fig. N° 81d) con el retablo titulado *Virgen de la Abundancia,* de Mabilón Jiménez, por lo cual se cree que debió existir un retablo semejante que fue el prototipo.

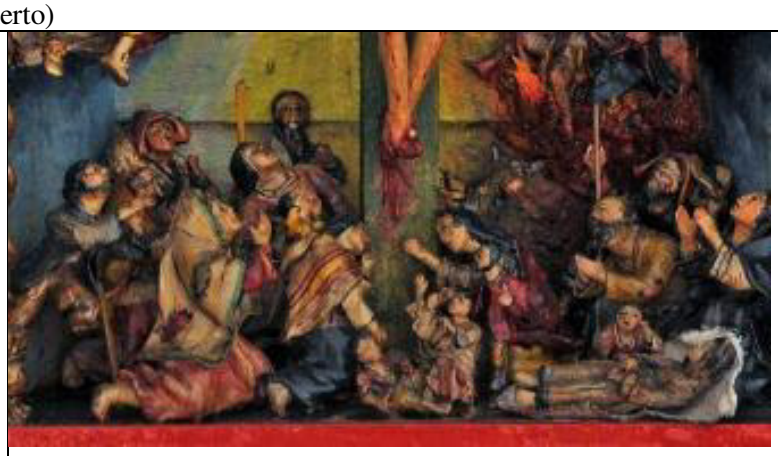


Fig. N° 81 a (retablo abierto)



Fig. N°81d
(cerrado)

Fig. N° 81 (a, b, c,d)
Peregrinaje de la
Semana Santa
Edilberto Jimenez
1984
Foto archivo IEP



La feligresía del Señor
Fig. N° 81 b
Escena inferior

La Semana Santa Ayacuchana es un motivo recurrente desde la década de 1950, pero ahora es trabajada en un nuevo contexto, la violencia.

El retablo presenta una caja central y en el interior de cada puerta tres escenas, en la base un pedestal donde dos niños atlantes soportan al retablo y en la base la carita de un querubín.

La caja central presenta un solo espacio, aunque alberga varias escenas (Fig. N°82):

- La gloria celestial: El Padre Eterno y sus ángeles en las alturas.
- La Crucifixión: Cristo en la cruz, tres ángeles, uno de ellos está recogiendo la sangre de Cristo en una copa.
- Las Postrimerías: el arcángel San Miguel combate contra el demonio, al cual vence y tiene a sus plantas.
- La Procesión: Los devotos o peregrinos rodean la cruz, con profunda piedad y suplicantes imploran al Crucificado.

La caja central, por motivo de estudio la dividimos en dos: A1 y A2:

Escena A1: El Padre Eterno en el cielo, entre nubes, observa entristecido la escena A2, a su lado dos ángeles. Dos columnas helicoidales, en donde se encuentran dos ángeles.

En la nube: el sol en el lado derecho, y la luna en el lado izquierdo.

Dos ángeles descienden del cielo, estando al nivel de la cruz y del cartel que lleva la frase: INRI.

A1: Cristo en la cruz, dos pequeños ángeles en los costados de la cruz rezan mirando al cielo, un ángel con una copa recoge la sangre de Cristo, que mana de la herida del costado. Dos ángeles están a los lados de la cruz, flanqueándolo. A la izquierda de Cristo, la lucha entre San Miguel Arcángel y el demonio.

En la base del retablo un conjunto de personas, niños, mujeres y hombres, levantan sus manos y en acción de súplica y rezo miran a Cristo.

Personajes principales:

- Padre Eterno con el orbe del mundo rematado con una cruz, la mano derecha en acción de bendecir. Está vestido de túnica morada y manto purpura.
- El Espíritu Santo: una paloma blanca, con toques de tono gris para definir sus plumas, está mirando hacia la Tierra y de su cuello salen unos hilos dorados que asemejan resplandores.
- El Crucificado: está representado sobre una cruz de color verde, y con tres clavos, de los cuales manan chorros de sangre. La imagen del Crucificado esta coronada con hojas verdes (suponemos la corona de espinas) la figura de Cristo recuerda las esculturas barrocas, está solo cubierto por el paño de pureza.
- El arcángel Miguel, vestido a la usanza de las esculturas virreinales, con su espada en alto, abate al demonio y lo tiene a sus plantas.
- El Demonio: con cuernos y de color rojo, está rodeado de las flamas rojas, su ubicación es casi al costado de los pobladores arrodillados.

> A los pies de la cruz están los pobladores de la ciudad de Huamanga y los migrantes de las zonas rurales, así como huérfanos, discapacitados, viudas, etc., que rezan con y para sus difuntos. La cruz esta iluminada por el Espíritu Santo, y encima se coloca una nube sobre la que reposa Dios, quien se muestra entristecido por la situación de violencia que se está viviendo; el Espíritu Santo ilumina Huamanga con sus rayos. (Golte y Pajuelo 2012:53)

La descripción de Edilberto muestra la interpretación de la Semana Santa. Cristo varón de dolores sufre en la cruz, la Pasión. El pueblo huamanguino sale en procesión, los campesinos ayacuchanos imploran de rodillas por ellos y sus deudos. Mujeres, niños, jóvenes, ancianos, viudas, discapacitados y tullidos forman la feligresía del Señor. Los campesinos y pobladores de Huamanga a los pies del Crucificado esperan un milagro, la providencia de Dios que se manifiesta en los rayos (dones del Espíritu Santo). Está obra temprana, es anterior a la serie de Chungui, y presenta una mayor influencia del taller Jiménez.

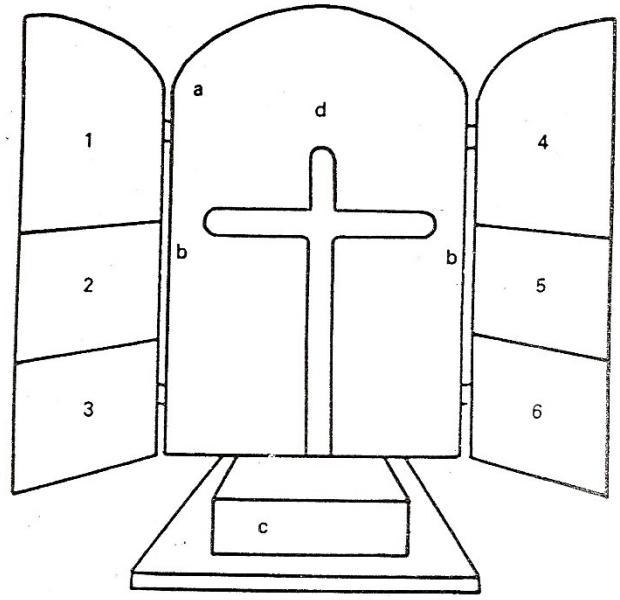


fig.N° 82

Fig. 82
Retablo Peregrinaje de la Semana Santa
(Distribución de escenas y espacios)
Tomado del libro *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma* (1987)
Anexos Fig. 2.
Dibujo de Edilberto Jiménez.

Fig. 83
Caja de Imaginero Virgen de Copacabana
Siglo XIX
Colección Mari Solari.
Fotógrafo: Magaly Labán

Fig. N° 84
Caja de Imaginero Virgen de Copacabana
Siglo XIX
Colección Mari Solari.
Fotógrafo: Magaly Labán



Fig. N° 84 a



Fig. N° 83 a



Fig. N° 83 b

Fig. N° 83 a (cerrado)
Fig. N° 83 b (abierto)
Fig. N° 83 c (remate)

La Pasión de Nuestro Señor (Crucificado) es el motivo central de la escena, en torno a ella giran otras escenas secundarias, como:

- La gloria celestial: Padre Eterno, Espíritu Santo, el sol y la luna, ángeles.
- La lucha entre el bien y el mal: El Arcángel Miguel y el demonio.

- Los hombres en la tierra: suplicantes y la mayoría de rodillas, imploran a Cristo.
- La caja central responde a los cánones del arte virreinal, tanto Cristo, como el Padre Eterno están representados según la tradición cristiana católica.

En los Andes peruanos, las mujeres y hombres visten de negro el Viernes Santo, ellos creen que Dios ha muerto y los demonios pueden hacer sus maldades. Todo es duelo y dolor, el Señor esta en los infiernos y los demonios en la tierra, ésta situación de caos y desorden se restablece con la resurrección. En la mentalidad de los huamanguinos de la década de 1980, la tierra de Huamanga era el infierno, Dios había muerto y los hombres imploraban su pronta resurrección y suplicaban la salvación de la ciudad.

En varias obras de la familia Jiménez aparece el Padre Eterno, San Miguel Arcángel, el Crucificado y la Virgen María. El Padre Eterno se encuentra en las cajas de Chucuito, en el remate en arco de medio punto.

En una caja de imaginero de la Colección de Mari Solari (fig. N° 83 a, 83 b) se presenta a la Virgen de Copacabana, la caja es dorada, y en el exterior de las puertas se muestra el diseño de tres cruces. Al interior tres espacios: En la caja central la Virgen en su altar, sobre peana y flanqueada por dos columnas entorchadas que rematan en arco de medio punto. Acompañan la escena cuatro querubines en la parte superior, en la inferior, dos devotos.

En las puertas se presentan adosadas, los siguientes personajes:

- Lado derecho: San Miguel Arcángel y San José con el Niño.
- Lado izquierdo: El Ángel de la Guarda y Santa Rosa.

En el remate en arco de medio punto, el Padre Eterno en rompimiento de gloria, se encuentra en posición frontal, en la cabeza ostenta un triángulo símbolo de la Trinidad. (fig. N°83 c)



Fig. 83 c



Fig. N° 84 b

Fig. 84 (a ,b)
Detalle de Caja de imaginero
Virgen de Copacabana.
Caja de Chucuito tipo B.
Siglo XIX.
Colección Mari Solari.
Fotografía de Magaly Labán.

Fig. N° 85
Semana Santa
Nicario Jiménez
Siglo XX
Fotógrafo: Eva Teresa Bless
Colección Nicario Jiménez

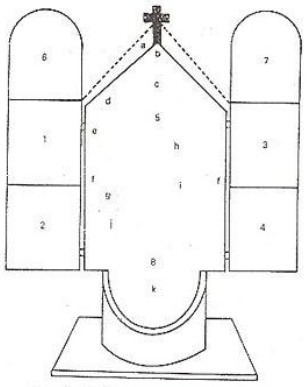
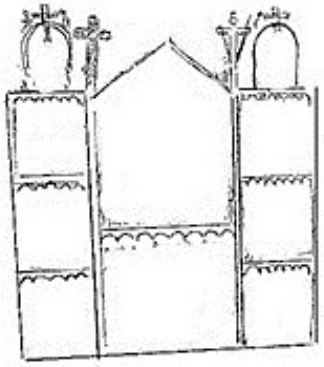
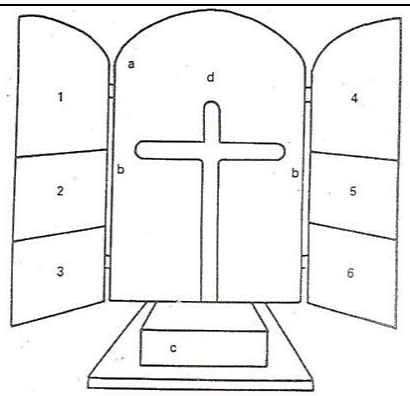
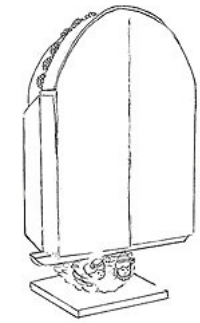
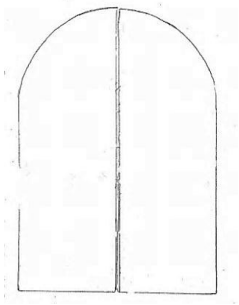
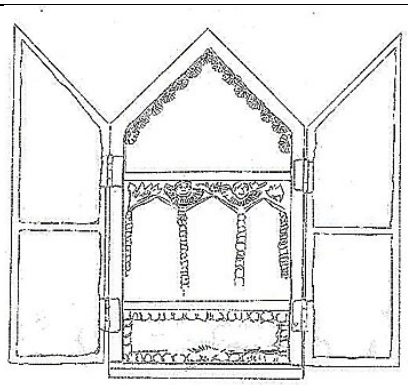
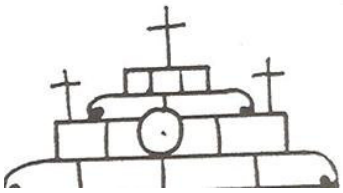
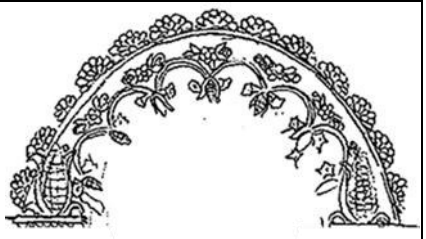
Fig. N°85

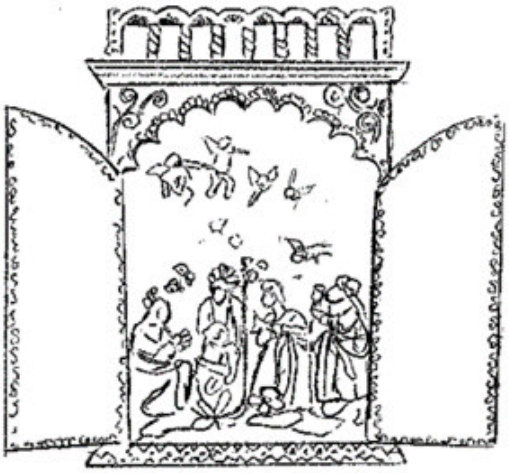


Las cajas de imaginero presentan la cruz y al Padre Eterno, si las comparamos con cajas de imaginero y sanmarkos notamos la apropiación formal de las formas por parte de los Jiménez. (Fig. N° 83, N° 84, N°85, N° 86).

La violencia en los Andes desencadena una serie de obras, las más tempranas son de la Familia Jiménez.

Cuadro comparativo de retablos y cajas de imaginero (fig. N°86)

		
Hanan Pacha- Uku Pacha Dibujo de Edilberto Jiménez.	*Vita e morte di Cristo* Odón Jiménez Quispe Dibujo de Magaly Labán	*Peregrinaje de la Semana Santa* Edilberto Jiménez Quispe Dibujo de Edilberto Jiménez.
		
Virgen de la Abundancia Mabilon Jimenez Quispe Dibujo de Magaly Labán	*Virgen de la Asunción* Claudio Jiménez Quispe Dibujo de Magaly Labán	*La Virgen y los Santos Patronos* Florentino Jiménez Dibujo de Magaly Labán
		
Retablo con remate de Calvario. Tomado de *Vida y Obra de Florentino Jiménez*, s/p. Lam. 10	*La adorazione dei magi* Claudio Jiménez (detalle) 1996 Dibujo de Magaly Labán	*Retablo Virgen de la Abundancia* Mabilón Jiménez 1998 Detalle de la coronación

	
Scontro tra gli angeli del Signore e il diavoli Claudio Jiménez 1997 Dibujo de Magaly Labán	La adorazione dei magi 1996 Claudio Jiménez Dibujo de Magaly Labán

Nicario Jiménez menciona las escuelas populares como centros de adoctrinamiento senderista dentro de las universidades a mediados de la década de 1970[298]. (Toledo 2003: 38) Por testimonio de Mabilón Jiménez sabemos que don Florentino no veía con buenos ojos las reuniones políticas a inicios de la década de 1980. Por ese motivo prohíbe a sus hijos la asistencia a las reuniones en casas o lugares públicos. Pero el discurso se había difundido desde la universidad San Cristóbal de Huamanga. La obra de los Jiménez sobre temas políticos, evidencia el dolor y denuncia los abusos cometidos, pero no realiza apología al senderismo.

El primer retablo histórico de la violencia política es *Los Mártires de Uchuraccay*. (Fig. N° 87 a, Fig. N° 87 b) En el remate cuadrangular hay una escena del Calvario de Jesucristo, así se relaciona la Pasión cristiana con la pasión de los periodistas.

Cristo en la cruz sufre por la humanidad y es inocente, se crucifica por los hombres para redimirlos, de manera semejante los periodistas son inocentes, solo cumplían con su deber

[298] Estas escuelas populares fueron comunes en la UNSCH.



Fig. N°87 a

Fig. N°87
Retablo Mártires de Uchuraccay
1984
Taller Jiménez
Ayacucho
Colección de Nicario Jiménez

Fig. 87 a (abierto)
Fig. 87 b (cerrado)



Fig. 87 b

de investigar e informar, ellos también son sacrificados, convirtiéndose en mártires del periodismo. La idea cristiana es patente en esta obra, los periodistas muertos son mártires, inocentes victimas del odio humano, su sacrificio se compara al martirio de los santos, y su violenta muerte, los haría alcanzar las palmas de la redención.

Las escenas son violentas, es una masacre, contada en imágenes donde el horror y la conmoción hacen de ella una obra de arte que se acerca a lo sublime, en ese sentimiento que genera pavor y sin embargo es sobrecogedor.

Según Ulfe este retablo es de 1983, es una obra del taller Jiménez, don Florentino plantea la realización del tema a su hijos Edilberto y Claudio, aquí participan los hijos de Florentino radicados en Ayacucho. Nicario y Odón que radicaban en Lima no son parte del taller en esa fecha. (Ulfe 2011:233) Este retablo estuvo expuesto en el Museo de la Cultura Peruana en marzo del 2002, actualmente se encuentra en la colección de Nicario Jiménez.

El retablo presenta una caja central con tres divisiones

- En el primer piso están siete personajes (periodistas) a pie y el octavo sentado sobre un burro, ellos son acompañados por un guía y un perro.
- En el segundo se observa el enfrentamiento entre los periodistas y los campesinos.
- En el tercer piso: los cadáveres de los periodistas están siendo enterrados.

La muerte de los ocho periodistas es ocasionada por ser “los otros”. Los forasteros son considerados como una amenaza, nadie se aventuraba en las inhóspitas serranías, para llegar a un pueblo pobre. En medio de la violencia y el clima de temor, los comuneros, campesinos quechua hablantes confunden a los periodistas con terroristas.

La muerte de los periodistas, un cruel acto del desconocimiento entre peruanos, convirtió a Uchuraccay[299] en un lugar conocido, los ojos de los peruanos se volcaron a este lugar hasta entonces ignorado.

Ulfe menciona "las conmemoraciones solo muestran un aspecto de la tragedia, la de los periodistas; las muertes de más de cien uchuraccainos son deliberadamente silenciadas y olvidadas. (Ulfe 2011:235) Los uchuraccainos fueron victimarios pero también víctimas de una guerra nefasta, su historia es silenciada, relegada al olvido. La antigua Uchuraccay es destruida en 1984, sus pocos sobrevivientes abandonan sus tierras escapando del exterminio.

Los comuneros se enfrentaron a los terroristas desde 1981, este pequeño pueblo vivía sumergido en la violencia, en 1983 la guerra estaba en su punto más álgido.

Fueron ocho periodistas, un guía y un comunero los que perdieron la vida en Uchuraccay, los periódicos narraban los hechos, esto impactó en Florentino para representar el tema conforme los testimonios y las notas de prensa.

En algunos retablos los personajes son de mayor tamaño para remarcar la importancia del personaje, esto debe provenir de la representación jerarquizada de imágenes religiosas, cuando más grande mayor la importancia del personaje.

- ***La mujer y la Virgen***: de perfil una mujer y su niño miran a la Virgen en medio de un prado de árboles frondosos. Retablo de Claudio Jiménez.

En la puerta izquierda cuatro niños intentan colocar en el terreno una bandera del Perú que ondea. Ambas representaciones son simbólicas: la madre peruana ruega a la Virgen, también madre, por las vidas de sus hijos y los niños, para intentar la construcción de un país o patria popular. "Pero el clamor de misericordia de una madre campesina avizora un futuro de victoria frente al terrorismo, ello es plasmado en el izamiento de la bandera

[299] Era un pequeño poblado altoandino situado en Huanta.

nacional "por parte de los niños que mañana serán adolescentes" nos dice personalmente el autor" (Toledo 2003:69)

En medio de la caja central se divide el espacio en dos partes, una parte es un tercio y el otro espacio ocupa dos tercios.

El niño peruano de mayor tamaño, se lamenta tapándose con una mano el rostro, sus vestiduras raídas y rotosas evidencia muchos remiendos, estando vestido con harapos. Es la imagen de un país desbastado por la lucha interna, dos pequeños personajes acompañan la acción, un campesino y un miembro de la cruz roja, en primer plano un cadáver, fuego a los lados y una torre de alta tensión.

Retablo *La Inocencia*,[300] (fig.N°88) un niño vestido con chullo, pantalones de rayas, chaqueta y pecho descubierto toca el charango mientras parece que está cantando en medio de flores, hojas y aves. A los pies de este niño aparece un demonio rojo símbolo del mal y la violencia.

Esta figura puede tener su paragón con la del arcángel San Miguel pisando al demonio símbolo de los pecados capitales. San Miguel se ha cambiado por un inocente niño que pisa el mal sin darse cuenta del gesto de dolor del demonio que está pisando, tampoco observa los cráneos apilados que rodean al demonio. Retablo de Claudio Jiménez.

La secularización de esta escena que tiene su origen en la fe, se traspone en la figura de un niño campesino andino que canta y toca alegremente su charango. La escena inferior del demonio simboliza el mal, mientras que la escena de las flores y las palomas sería el bien.

Retablo Las lágrimas del niño peruano[301] se presenta un niño de enormes dimensiones que cubre su rostro, en el fondo de la caja central escenas de la violencia política. Retablo

[300] Publicado en Toledo (2003) *Retablos de Ayacucho: Testimonio de Violencia,* p. 92, f46.
[301] Toledo (2003) *Retablos de Ayacucho*, fig. 45, p. 91, (f45).

de Claudio Jiménez, esta obra es semejante a una aparecida en una nota de prensa[302] de 2008, se muestra un detalle del rostro del niño, y las puertas cerradas. Esta obra debe ser de la década de 1980, y la caja y el diseño floral exterior es semejante a obras de sus hermanos Edilberto, Mabilón y una del propio Claudio.

El documental realizado por Felipe Degregori titulado "Chungui, horror sin lágrimas…una historia peruana"(2010), tiene como protagonista a Edilberto, allí cuenta la historia de la localidad ayacuchana de Chungui. En el video Edilberto rememora:

> En Setiembre de 1996, con las ultimas luces del día, llegue al pueblo de Chungui, por primera vez…y no imaginaba que ese pueblo iba a cambiar mi vida, iba a marcar para siempre mi arte. Yo ya había conocido la violencia en Ayacucho, pero las historias que escuche en Chungui, hicieron palidecer todos los horrores de los que había sido testigo… (Degregori 2010)

Edilberto radicaba en Ayacucho, había sido testigo de una época nefasta, pero eso no se comparaba a lo que escuchó de labios de los comuneros y comuneras de Chungui. En "Chungui, horror sin lágrimas…una historia peruana" se presenta testimonios de los sobrevivientes, relatos de ancianas quechua hablantes, que rememoraban tristísimos sucesos. Al escuchar sus testimonios se comprende el dolor y porque Edilberto menciona "…pero las historias que escuche en Chungui, hicieron palidecer todos los horrores de los que había sido testigo." Sus palabras evidencian el impacto emocional que los testimonios tuvieron en el artista.

Ya en Lima, en el taller de San Juan de Lurigancho, Edilberto sigue recordando los sucesos:

> …pero ese dolor que tenía dentro del pecho, no me dejaba vivir, mirando mis dibujos, trazos de memoria les llamaba yo, recordando lo que me habían contado las comuneras y comuneros de Chungui, empecé a trabajar en una serie de retablos para contar lo que había pasado, a todo el que quisiera ver, a todo el que se atreviera a escuchar… (Degregori 2010)

---

[302] Referencia en D. Souza, Tony. "Peruvian RetablosMaster to visit College of the Siskiyous", en the Spotlight, Herald, Press, News, pag. 3-4; California 12 de noviembre 2008. Nota de prensa proporcionada por Claudio Jiménez, pág. 148 de su catálogo personal.

Los testimonios conmovedores de los campesinos, el llanto de las ancianas debió ser desgarrador. Recopilar los testimonios, y dibujarlos para graficar lo pasado, debió ser sumamente doloroso. Los trazos del lápiz se convierten en trazos de memorias, trazos del alma desgarrada del artista. El dolor lo embarga, aun así realiza los retablos narrativos de la violencia de Chungui; entre el deseo de mostrar lo pasado y de exorcizar el dolor que se anidaba en su pecho

> …cantaba cuando estaba trabajando en los retablos y los ojos se me llenaban de lágrimas, puede la gente seguir viviendo, después de todo lo que ha pasado, me preguntaba. Buscando respuestas poco a poco me fui acordando de otras canciones que escuché en Chungui…los comuneros cantan para alegrarse, para trabajar con ánimos, con brillo, para enamorar su cholo o su cholita, y decidí que sobre eso tenía que contar en mis retablos, sobre la vida que a pesar de todo ha vuelto a Chungui. (Degregori 2010)

Después de la violencia, la vida sigue, Chungui es otra vez un pueblo donde el amor, los canticos y las fiestas trasforman lo cotidiano.

Edilberto recuerda los testimonios, llora y canta; las lágrimas se escurren por sus mejillas, el dolor vuelve al pecho, y piensa como se puede seguir viviendo después de todo lo vivido.

Y recuerda los cantos de Chungui, la vida no se detiene, el tiempo vuela y los comuneros cantan al amor, al trabajo. Las parejas se enamoraran y el alegre cortejo indica que así como los campos reverdecen, así la alegría rebrota en Chungui.

En el video *Ventura Ccalamaqui*, Edilberto da su testimonio sobre el cambio en sus retablos y rememora una conversación con Carlos Iván Degregori.

> …porque has puesto color negro, mucho, como lo has roto, no, estas saliendo de esta tradicionalidad y yo (Edilberto) le decía no, no, si hay esas dos divisiones del mundo arriba, mundo abajo, pero Ayacucho no es eso Carlos, Carlos ahorita es un infierno, no hay infierno ni el cielo, el infierno es esta tierra, es esto… (Galería Carlos Iván Degregori: 2012)

Degregori no entiende el verdadero sentido de la obra, por esto objeta el cambio del sanmarkos, mencionando "la perdida de la tradición", suponemos que Carlos Iván

Degregori desea mantener la "pureza del retablo ayacuchano", pero la tradición se basa en la experiencia profunda de la comunidad, esto no es comprendido por Degregori quien supone un quiebre con la cosmovisión andina y el aspecto formal. Edilberto indica que no es así, que el mundo de arriba (Hanan Pacha) y el mundo de abajo (Kay Pacha o Uku Pacha) ya no representan a Ayacucho, el infierno no es un lugar después de la muerte, sino el infierno ahora se presenta en la Tierra, y está en Ayacucho. El artista siente que el infierno descendió a la Tierra, el horror y la violencia marcan su trayectoria artística, él crea por la necesidad de expresar su dolor, el color negro es el color del luto cristiano, símbolo del dolor del pueblo ayacuchano. Ya no sigue la estructura del sanmarkos, aunque mantiene elementos de la tradición Jiménez. Crea como catarsis, así lo podremos comprobar por sus retablos y los videos sobre Chungui.

El tema de la violencia repercutió en las familias de varios retablistas ayacuchanos entre ellos Edwin Pizarro. Benjamín Pizarro, hermano mayor de Edwin desapareció, jamás regreso a su casa, desde 1984 cuando fue llevado por los militares no lo han vuelto a ver. (Toledo 2003:117)

En nuestro viaje a Huamanga en el 2010 visitamos su taller de retablos ubicado en el barrio de Belén, al conversar con Edwin y escuchar su testimonio supimos que varios artistas populares desaparecieron en las décadas de 1980 y 1990. Época del éxodo de los artistas a barrios como Lurín y San Juan de Lurigancho en Lima. Al recordar la desaparición de su hermano, el dolor lo embargaba, una inmensa tristeza asomaba a su rostro.

El dolor de todo lo vivido lo lleva a crear, y cuestionar su fe. El pueblo huamanguino reconocido por su devoción, siente que Dios los abandonó. Los artistas populares otrora profundamente devotos, se debaten entre la duda y la desesperanza. Edwin Pizarro dice:

"… ¿Dios hubiera permitido toda esta violencia?... Los artesanos de la época sentimos que Dios nos abandonó…". (Toledo 2003:117)

El pueblo, sintiéndose abandonado por Dios, puede asumir dos posiciones: una de abierto desengaño y falta de fe, mientras que en otras personas la religiosidad y los símbolos cristianos son asumidos como una forma de mostrar su dolor y suplicar por el auxilio divino.

En retablos de la familia Jiménez es patente la presencia de Cristo y el Padre Eterno. En dos retablos de Edilberto se observa que Dios mira entristecido a los hombres, como en *Sueño de la mujer Huamanguina en ocho años de la violencia* (1988) (fig. N°89), y *Peregrinaje de la Semana Santa* (1981-1982) (fig. N° 79)

En el libro *Universos de memoria aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política* (2012), se observa un boceto del retablo *Sueño de la mujer Huamanguina en los ocho años de la violencia*. (fig. N°89) (Golte y Pajuelo: 2012:75)

Esto manifiesta que el artista planifica su trabajo, sigue un proceso creativo, no solo mental sino también visible, ya que plasma sus ideas en un boceto.

Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia[303] (1988), muestra la cosmovisión andina y la religiosidad en la época del terror[304], Edilberto da el siguiente testimonio:

> Entonces la figura principal del retablo es la mujer huamanguina vestida de luto (negro) quien después de tanta búsqueda, ya cansada, se queda dormida en el interior de una montaña (apu o wamani) de oro y de plata; allí, abrazando a sus dos hijos, sueña que está encima de un charco de sangre, y percibe la detención de su esposo por los militares, que está encarcelado, luego asesinado y arrojado a un abismo de tunales y cabuyas en donde los animales hambrientos lo devoran. El Padre Eterno, espantado de los hechos, manda al arcángel de Paz a recoger el alma del asesinado, mientras el padre sol, la madre luna y los cerros (apus) apenados, entre lágrimas, observan el horror del salvajismo inhumano. (Jiménez 2014)

[303] Este retablo lo observamos en la Galería Carlos Iván Degregori del IEP, figura en la p. 74 de *Universos de Memoria* (2012).

[304] La época de la violencia es de 1981 a 1995, miles de personas murieron en los Andes y la selva, Huamanga fue una de las zonas más afectadas.

La mujer huamanguina busca a su esposo, mientras protege a sus hijos, ella incansable e infatigable persiste en su búsqueda. Camina por las altas montañas, cerca de los apus, en pos de su esposo, pero él ha muerto. Su cuerpo es destruido, pero su alma es conducida al cielo, donde no volverá a sufrir, ni padecer. El arcángel Miguel salva el alma del infortunado y lo conduce al Hanan Pacha, el arcángel que combate con su espada al demonio, lleva a los inocentes al cielo. Edilberto menciona a San Miguel arcángel, como el arcángel de la Paz.

El retablo se refiere a un sueño, la mujer descansa dentro de la montaña o wamani junto a sus dos hijos, la montaña la protege, la guarda del mal. El wamani se convierte en un ser mágico protector que salva a la madre y a sus hijos. En la montaña la mujer sueña que está sobre un charco de sangre, la madre está en posición sedente, vestida con pollera y blusa, en una mano sostiene un niño, mientras que su rostro se inclina amorosamente a su hija.

El Padre Eterno está situado en el mismo nivel que el sol y la luna, Dios mira espantado hacia la Tierra, mientras el sol y la luna con rostros humanos, lloran por los sucesos.

Los seres mágico –religiosos no abandonan al hombre andino en su dolor, las lágrimas de los astros son lágrimas de dolor y compasión, el Wamani oculta y protege a la mujer y su prole.

El hombre asesinado es un humilde campesino, su sangre derramada conmueve a los astros y al Padre Eterno, el esposo –padre, siendo inocente es martirizado. En la Tierra su cuerpo es destruido, en las alturas alcanza la gloria, y un lugar entre los bienaventurados. San Miguel es relacionado a la paz, según la tradición el arcángel Miguel príncipe de las huestes celestiales derrotará el mal y traerá la paz a los hombres.

La caja es única y central, los hechos se suceden en simultáneo, la madre dormida con sus hijos, el esposo es arrestado y encarcelado, en otra escena es asesinado y arrojado para ser devorado por los animales.

La madre y esposa, es representada de grandes dimensiones, semejante a las figuras sagradas, recuerda en algo a las imágenes de la Virgen, su tamaño señala su importancia en la narración. Se distingue dos partes principales: la parte superior y una escena inferior, la mujer en medio de estas dos partes.

En la parte superior el Padre Eterno, representado como un anciano barbado con un triángulo sobre la cabeza, se toca las sienes en gesto de dolor y compasión. Bajo el Padre Eterno un resplandor de color amarillo. En la parte inferior el terror, un hombre conducido por unos enmascarados con armas, una prisión con sus barrotes, y al lado izquierdo la escena del cuerpo yerto, alimento de los animales salvajes. El retablo presenta una sola puerta y remate en arco de medio punto, la caja está pintada de color negro y los bordes de rojo. En el interior de la puerta y el remate diseños florales de color blanco. Para Ulfe las flores blancas son un signo de esperanza para la mujer. (Ulfe 2011:241)

El retablo cerrado no presenta diseño floral, pero se visualiza las formas del sol y la luna, la mitad derecha (el sol) y la mitad izquierda (la luna), estás mitades forman una circunferencia de pequeñas dimensiones que reemplaza el diseño de la flor central del retablo. En una obra de Eleudora también se muestra el sol y la luna.

Edilberto dice: "Parece que tengo algo de esperanza con el [color] blanco, las flores blancas[305]" (Ulfe 2011:241)

La violencia fue una hecatombe en el mundo andino, el terror se instauró en las serranías, el poblador de las punas sufrió terriblemente, el artista plasma el dolor que siente, pues es su tierra, sus hermanos, los que sufren. La muerte ronda Ayacucho y marca para

[305] Entrevista realizado por Ulfe en Huamanga, 9 de agosto de 2001.

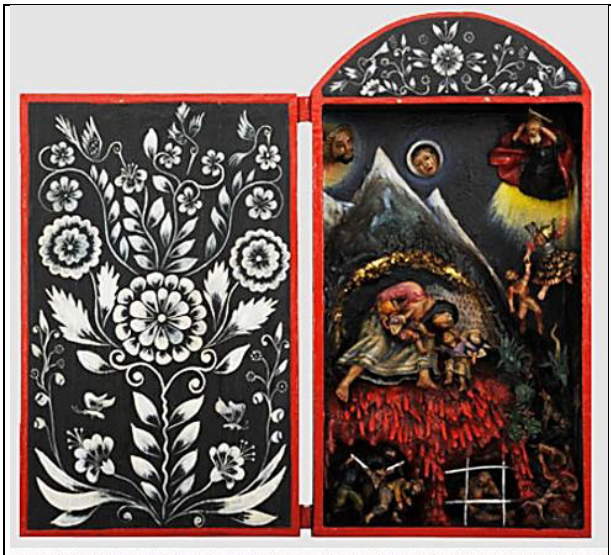


Fig. N°89
Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de violencia
Edilberto Jiménez
Colección IEP- Galería Carlos Iván Degregori

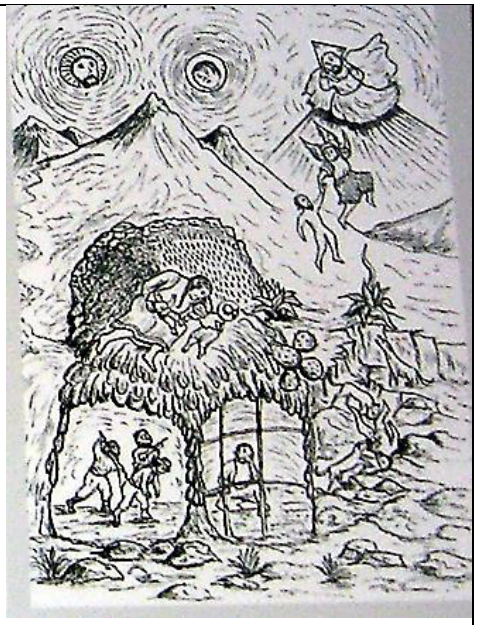


Fig. N° 90
Boceto *de Sueño de la mujer humanguina en los ocho años de la violencia*.
Edilberto Jiménez.



Fig. N° 91
Cruz de las Animas
Florentino Jimenéz
Fines del siglo XX
Colección de Nicario Jimenéz



Fig. N° 88
La Inocencia
Claudio Jiménez
1986
Tomado de Retablos de Ayacucho:
Testimonio de Violencia

siempre a los artistas populares. La violencia y la guerra interna se esparcieron por los campos y las ciudades andinas, muchos emigran a las capitales y ciudades principales, en busca de mejores oportunidades para ellos y sus hijos. El miedo los arrancó de sus campos y sus sembradíos, escapar fue para muchos, la única forma de sobrevivir. Los que se quedaron sufrieron una serie de atrocidades, que cambiaron para siempre su percepción del mundo.

La violencia pasó, la gente queda, y con ella la fiesta, la alegría y la vida. El ciclo agrario debe continuar, los carnavales, la herranza o el Santiago, la fiesta de la Virgen o del patrón del pueblo. Los tiempos han cambiado, pero los Niños andinos llevan su orbe del mundo y sus ropajes de antaño. Las iglesias campesinas, otrora llenas de luz y de canticos en quechua, se encuentran desvencijadas por el tiempo y el olvido, en sus muros y retablos se lucen las imágenes sagradas que poblaron la mente del campesino andino desde casi cinco siglos. La fe se renueva en los Andes, después de tanto horror, aún hay esperanza; como hace siglos los canticos quechuas se escuchan en las iglesias ayacuchanas.

Capítulo V: Análisis de los retablos narrativos

5.1 Los retablos narrativos: de la leyenda o el mito, a la obra de arte

El análisis de estos retablos tendrá como punto de partida el análisis formal, luego se empleara el método histórico- crítico en la puesta en valor de los retablos narrativos de la tradición Jiménez. Los estudios de las ciencias sociales serán de gran ayuda para la contextualización de las obras y dilucidar los contenidos religiosos, míticos y sincréticos. El análisis actancial y el estudio de los motivos de Vladimir Propp nos servirá para debelar la estructura narrativa de los retablos y entender la intención del artista al diseñar las escenas.

Eleudora Jiménez recuerda de manera grata su infancia, cuando era niña sus padres se reunían a realizar un dulce de calabaza[306], esa era la hora de los cuentos, aproximadamente a las 8:00 pm. Ellos crecieron con los relatos de sus padres don Florentino y doña Amelia. Cuando se da el *2° Concurso Nacional de Artesanías. Las advocaciones de la Virgen María,* patrocinado por el BCP, Eleudora y Mabilón recurren a su madre en busca de un tema y ella relata dos historias: la leyenda de la *Virgen de la Abundancia y el Niño muchuy waraca* a Mabilón, mientras que a su hija le cuenta la historia de la *Virgen de Cocharcas.* Al mencionado concurso también se presenta Claudio con la obra *Virgen de la Asunción.* El primer lugar correspondió a Claudio en la categoría artistas consagrados, Mabilón obtiene el tercer lugar en la categoría nuevos artistas. Ese concurso puso en competencia a los hijos menores de Florentino y a su hermano mayor

[306] Era calabaza horneada, Eleudora no recordada el nombre del dulce. Pensamos que podría ser la "calabaza andina" conocida como lacayote. El lacayote es una planta originaria de los Andes americanos, es un fruto de pulpa blanca, siendo muy usado en dulces y mermeladas. En la sierra de Piura recibe el nombre de zambumba, y en la sierra de Lima se le denomina cayote. El consumo de lacayote esta difundido en todo el Perú.

Claudio, calificado en su juventud como el obrero del taller[307], el brazo derecho del padre, su discípulo y asistente más destacado, era ya un artista consagrado.

Sus jóvenes hermanos se presentan al concurso pidiendo la asesoría de sus padres, en la categoría nuevos artistas.

Claudio realiza el retablo valiéndose de un libro[308] devocional con imágenes, utiliza las composiciones como referentes formales para hacer una apoteosis a la Virgen María.

La obra de Eleudora fue vendida en Chile y se ignora su ubicación, tampoco hay un registro visual del retablo. Estaba basado en la leyenda de la Virgen de Cocharcas y la devoción del indígena Sebastián Quiminchi, como lo aseveró su autora.

Entre las historias y cuentos que recuerdan los Jiménez, uno de ellos se volvió especial, su temática inspiro al taller Jiménez y se convirtió en el retablo *Cuento del zorro y el cóndor*.

Edilberto Jiménez (2012) en "Retablos, Chungui y mi amistad con Carlos Iván Degregori" refiere que dentro de las obras del taller está el *retablo zorro y cóndor*, basado en la tradición oral. (Jiménez 2012: 70) Creemos que fue don Florentino quien creó el prototipo del retablo *Cuento del zorro y el cóndor*. El anciano artista vuelve al tema de su época de apogeo, a fines del siglo XX; en su senectud elabora una última versión, la cual estudiamos.

[307] Esta frase la recoge Huertas, pero también nos la menciona el propio Claudio, quien asegura ser el brazo derecho de su padre, su colaborador más cercano en el taller Jiménez. (Entrevista a Claudio Jiménez, febrero de 2015).

[308] Al conversar con Claudio, nos comentó que compró un libro sobre la Virgen, nos confirma que el libro tenía imágenes. Suponemos que sería un misal o un catecismo, el artista no recuerda que pasó con el libro.

5.2 El cuento del zorro y el cóndor.

Este retablo está inspirado en el cuento del zorro y el cóndor, relato mítico que mantiene una estructura básica, aunque los motivos y personajes pueden variar. Puede cambiar los ambientes del relato, pero se mantienen las acciones. La fecha y el lugar de recopilación son fundamentales, existiendo múltiples versiones en América y España.

El Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero lo registra con el título retablo *Cuento de Animales*, sin embargo los hijos de Florentino Jiménez indican que su título es *Cuento del zorro y el cóndor.* Huertas también afirma lo mismo, la versión más antigua conocida es de 1980. (Huertas 1987:129). Don Florentino Jiménez trabaja solo en la obra, siendo de fines del siglo XX. (Entrevista a Mabilón Jiménez en febrero de 2015)

La obra la separamos en escenas conforme los motivos que representan, la narración empieza de izquierda a derecha.

Escena 1: La ascensión del zorro al cielo.

Escena 2: Llegada al cielo- ceremonia de bodas

Escena 3: La fiesta en el cielo- bodas en el cielo

Escena 4: : Descenso del zorro

R: Remate.

Estructura:

El retablo presenta una estructura rectangular en vertical, donde domina el contraste alto- bajo, las líneas estructurales marcadas en blanco muestran:

Sobre la base de 2 secciones simétricas en sentido vertical y horizontal que, a su vez, se organizan sobre la base de 2 triángulos encontrados.

La parte central y las puertas responden el mismo esquema geométrico, axial y equilibrado.

Fig. N° 92 a
El cuento del zorro y el cóndor
Florentino Jiménez.
Fines del siglo XX.
Colección IRA.
Estructura del diseño
Fotógrafo: Guillermo Ayala





Fig. 92 N° b



Fig. N° 92 c

Fig. N° 92 c
El Descendimiento (detalle)

Fig. 92 N° b
Exterior retablo el cuento del zorro y el cóndor.

Estructura material

Material: Madera y pasta policromada.

Medidas: Alto: 52 cm, ancho: 31 cm (abierto), fondo: 22 cm.

La estructura de este retablo presenta una caja central dividida en dos escenas (2 y 3); las puertas con cajas (encajonados) alojan una escena de distribución vertical, las batientes de las puertas encajonadas se unen por medio de bisagras a la parte central.

La caja central y las puertas son de madera, de base blanca y diseños florales, un diseño frontal y a los costados.

El diseño floral es radial y simétrico. Al centro un círculo amarillo alrededor tres filas de pétalos primero rojo, luego verde su complementario, y finalmente azul.

Además, salen del centro cuatro ramas azules con volutas y cuatro pétalos rojos.

El diseño frontal se ve al juntarse las puertas.

La estructura del remate (R) tetralobulado es de madera, con diseño floral de tres flores, una al centro y dos a los costados. Dos lóbulos en forma de arco pintados de color amarillo

Figuras:

El retablo presenta figuras de animales: aves, zorro, cóndor, todos ellos debidamente representados con sus características principales, así como campesinos y animales humanizados vestidos con ropas; todas las figuras son de pasta y parece que están barnizadas.

Las personas y animales están modeladas a mano alzada, mientras que los santos patronos, las molduras de las hornacinas y las columnas, están hechas a molde.

Es interesante mencionar que las figuras de B (B1 y B2) son las más trabajadas, con profusión de detalles y esmero; las aves están representadas con prolijidad, se observa

textura visual y táctil de plumas, picos y colores. Estas figuras de pasta están policromadas, posiblemente pintadas con pintura artística[309] o látex.

Paisaje: Cada escena está pintada con un paisaje relativo a la narración del cuento *el zorro y el cóndor*, versión *las bodas en el cielo*. En las escenas 1 y 4 se ve claramente cielo y tierra, praderas, nevados y nubes.

En las escenas 2 y 3 se muestra las bodas del cielo y el banquete de bodas o fiesta. Creemos que se ha utilizado pintura artística para pintar el interior de la caja.

Escena 1: En esta escena la narración inicia de abajo hacia arriba. Los personajes principales son: el zorro y el cóndor, secundarios serían: un cóndor con sus crías, una pareja de enamorados, el perro pastor y unas ovejas.

En una caja rectangular se presentan tres sub escenas y sus motivos. Siendo el zorro el personaje principal nos guiaremos de sus acciones y su interacción con los demás personajes.

Acciones:

- A1: Las andanzas del zorro en la tierra y sus interacciones con los personajes del cerro.
- A2: el zorro ha cazado una oveja, estando oculto en una caverna.
- A3: El zorro y el cóndor se remontan a las alturas, inicio del viaje al cielo.

Distinguimos la evolución del personaje del zorro, en la tierra es ladrón y se esconde, luego se trasforma en el héroe del relato, asistido por el cóndor. .

A2: en una composición triangular que conteniente de dos acciones. Los personajes están interactuando entre sí, reconociendo los siguientes conjuntos:

[309] Pintura artística, con este término me refiero a témpera y acrílico.

a. El cóndor y sus crías

En la cima de un cerro verde o pradera, un cóndor alimenta a sus cuatro crías. El cóndor abre las entrañas de un animal (oveja), y se lo ofrece a una cría de mayor tamaño, mientras que tres crías menores esperan su turno. Cerca de este conjunto aparece el zorro de perfil.

Personajes:

1 oveja muerta (merienda de los cóndores), 4 crías de cóndor, 1 cóndor adulto, 1 zorro, 2 aves.

b. El pastor, la pastora y el zorro abigeo

Una pareja de pastores están separados de sus rebaños de ovejas, en ese momento un zorro aprovecha el descuido de los jóvenes para atacar el rebaño. El zorro con su presa (una oveja) que ha robado, se oculta, permaneciendo agazapado al costado de la choza de piedras y techo de paja.

Personajes:

- Pastor: poncho marrón con borde blanco, pantalón gris oscuro y sombrero blanco.
- Pastora: chompa azul, falda blanca con franja rosada, sombrero blanco, bolso amarillo.
- 10 Ovejas: blancas con líneas negras
- Zorro, y oveja (caza del zorro)

A3: Ascenso al cielo: el viaje del cielo

El zorro aparece sentado sobre el cóndor, rodeado de nubes. Ambos están de perfil y adosados al fondo de la caja. Las nubes pintadas de color azul y celeste recrean el cielo. El cóndor presenta plumas negras y cuello blanco, cresta y pico de color rojo; el zorro es de tono anaranjado y rayas negras.

Los nevados están pintados en tonos grises azulados y pardos que intentan dar una perspectiva atmosférica al fondo de la caja, para ganar profundidad.

Escena 2: la fiesta en el cielo o las bodas en el cielo (fig. N°93)

Los hechos ocurren en el cielo, inicia con el arribo de los protagonistas (zorro y cóndor). La composición es simétrica, en la parte superior derecha los santos y hacia la izquierda el zorro y el cóndor. En medio de una reunión presidida por un cóndor se reúnen varias aves antropomorfas, esta escena contiene varios personajes que agruparemos en conjuntos.

a. El zorro y el cóndor aparecen en la diagonal superior izquierda, dando dinamismo al conjunto. El cóndor observa hacia las aves, mientras que el zorro a los Santos Patronos. El zorro está sentado y sus patas delanteras levantadas como si fueran manos, ambos personajes de perfil, semejante a la escena de la ascensión (A3).

b. Los Santos: cinco figuras hagiográficas católicas, frecuentes en los cajones sanmarkos; los Santos Patronos están con nimbos dorados dentro de hornacinas flanqueadas por columnas entorchadas, que rematan en arco de medio punto. Su configuración es similar al piso superior del sanmarkos, que es reservado a la región celestial (Hanan Pacha)

De izquierda a derecha:

- **San Antonio:** porta la azucena, el libro y el niño Jesús, el santo viste hábito color azul y el fondo de su hornacina es de color rojo.
- **San Juan el Bautista:** sostiene la cruz de color verde, el libro y el cordero .Esta vestido de capa roja y túnica corta de color amarillo como si fuera la piel de un animal. El fondo de la hornacina es de color celeste.
- **Santa:** tiene las manos juntas a la altura del pecho, viste túnica roja y manto azul.
- **La Virgen con el Niño;** están vestidos de túnica verde.
- **Santa Inés:** la figura de la santa está adosada al costado derecho de la caja, se la representa en la forma iconográfica tradicional, portando la oveja.

c. Las aves del cielo: Las aves son humanizadas, generando dinamismo, están en posición bípeda y se observa varias clases de aves. Por el atuendo se distinguen a las hembras que ostentan polleras, y a los machos que llevan sombrero, poncho o chalina. Existe una línea de tensión entre los protagonistas y el conjunto del cóndor y los búhos. Las aves están mirando al cóndor, cerca al cóndor hay cuatro lechuzas. El resto de aves se acercan de perfil, en dirección de izquierda a derecha.

Se calcula alrededor de 30 figuras en la composición de las aves del cielo.

La mayoría de las aves tiene las alas abiertas, en actitud de dirigirse al cóndor y las lechuzas.

En esta escena distinguimos 5 planos superpuestos, las aves más pequeñas adelante y las de mayor tamaño y jerarquía en el fondo de la caja.

En el lado derecho aparecen 3 planos, y una escena central: el cóndor y los búhos.

El cóndor y los búhos[310], el cóndor vestido con poncho, esta de perfil y sostiene un objeto semejante a una caracola[311] que dirige a los búhos, que se acercan con las alas extendidas, hacia el cóndor, en ademán de recibir la caracola.

Esta escena es la que articula la composición de las aves del cielo

- La mayoría de los animales representados tienen el pico amarillo, anaranjado o rojo.
- Las aves pertenecen a varias especies y presentan diversas actitudes.
- Solo tres llevan falda.
- Entre las aves se reconoce: al tuku, la huachua o huallata, el cóndor, el loro, el carpintero andino (llamado acaqllo).

[310] En las entrevistas a la familia Jiménez nos percatamos del uso indistinto de estos términos, Mabilón aseveró que eran lechuzas, Claudio indicó que eran búhos, nos informó que en los Andes a estas aves le dicen lechuzas o búhos, que lo mismo era. Ambas aves pertenecen a la misma familia denominada Strigiformes. Al analizar las características físicas de las aves determinamos que son búhos, debido a que los búhos tienen ojos amarillos y pequeños penachos que asemejan orejas

[311] La forma de esta caracola tiene un parecido con el strombus, elemento asociado al agua y a los rituales andinos ancestrales.

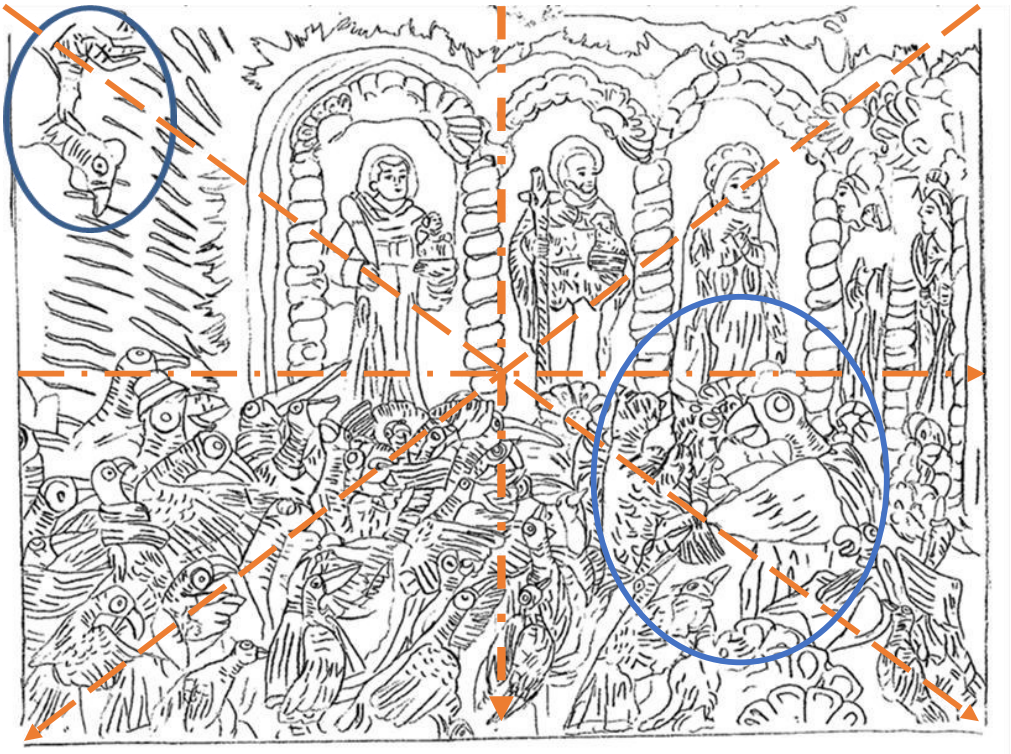


Fig. N° 93: Llegada del zorro y el cóndor a las bodas del cielo. (Dibujo: Magaly Labán)
El ovalo indica la posición del zorro.

Las aves del cielo (lado derecho): cuadro 1

Animal	Atributo /color	Ropa	Color	pico /color	Sexo m/h	N°
Cóndor	Sostiene caracola	Poncho	amarillo(r)	Chico -rojo	m	1
Ave	Alas rojas –pecho verde		Rojo– verde(p)	Recto -rojo	-	1
Ave			Blanco	Recto –rosado	-	1
Búho	Alas levantadas	-	Blanco (p)	Corto – rojo	m	4
Ave		Falda	Verde (p)	Recto –amarillo	h	1
Ave	Alas levantadas	Falda	Blanco (r)	Recto –amarillo	h	1
Ave	Pecho rojo		Negras (p)	Recto –anaranjado	-	1
Ave			Blanco (p)	Recto -amarillo	-	1
Ave			Blanco (p)	Recto –blanco	-	1
Ave	3 crías , lliclla amarilla	gorro	Blanco (r)	Curvo -naranja	h	1
Loro		Poncho	Marrón (r)	Curvo -	-	1

r: ropa

p: plumaje

El búho es denominado tuku en la sierra ayacuchana, se considera un ave de mala suerte.

(Huamán 2006:1349).

La wachwa[312] o huachua, es un tipo de ganso de los Andes, en la obra se representa a una huachua hembra, la cual lleva a sus crías en una manta, semejante a los que usan las mujeres en las sierras ayacuchanas. La huachua o huallata es un ave de patas y pico anaranjado, la cual según la tradición oral, protagoniza una leyenda con la zorra.

Otras aves de la fauna ayacuchana son: el zorzal, el cernícalo (killincho), y la gaviota andina.

Las aves del cielo (Lado izquierdo): cuadro 2

Animal	**Atributo /color**	**Ropa**	**Color**	**pico /color**	**Sexo m/h**	**N°**
Ave			Blanco(r)	Curvo -naranja	h	1
Ave	Alas azules / plumas blancas	Falda	Rosado (r)	Curvo- naranja	h	1
Ave	Manchas rojas	-	Blanco (p)	Corto –rojo		1
Ave	Alas naranja / negro	-	Blanco (p)	Recto – amarillo		1
Ave	Pico abierto	Falda	Rosado (r)	Curvo - plateado	h	1
Loro	Alas levantadas	-	Rojo (p)	Curvo – amarillo		1
Ave	Cubierto el rostro por alas	Falda	Rosada (r)		h	1
Ave			Rojo (p)			1
Ave				Recto - amarillo		1
Ave		Chalina	Blanco (r)	Curvo amarillo	m	1
Ave	Ojos anaranjado		Plateado (p)	Recto - amarillo		1
Ave	Cuello naranja			Recto –rojo		1
Ave	Ojos rojos –pico abierto	Sombrero	Marrón			1
Ave	Ojos rojos	Chalina	Roja	Recto – amarillo	m	1
Ave				Recto-verde		1
Ave				Recto –rojo		1

[312] Este término es de *El cuento Andino,* Mario Razzeto lo escribe de esta forma en el cuento el zorro y la wachwa. (Razzeto 1982: 20-23)

Escena 3: El banquete de las bodas en el cielo

En una composición triangular que se dividirá en dos planos, trabajando en base a la perspectiva jerárquica, los personajes de mayor rango y nobleza son de grandes dimensiones, y los de menor poderío, reducidas. La representación de esta escena deja de lado al zorro que, aunque se ha figurado de menor dimensión realiza las dos acciones:

1. El zorro está bailando animadamente.
2. El zorro está tirado en el suelo, ha bebido mucho y se embriaga.

La ubicación de los personajes se organiza en una composición simétrica donde los pesos visuales están equilibrados, los personajes se reúnen en torno a una mesa cuadrangular, la cual ostenta un mantel de color blanco. La mesa divide la composición en dos.

- El banquete de los búhos, (banquete de bodas- fiesta de las bodas en el cielo.)
- La fiesta de las aves (jarana en el cielo- la fiesta de las bodas en el cielo)

El banquete de los búhos, En una mesa con mantel blanco y cuencos, sentados al ágape están cuatro seres antropomorfos alados (búhos). Flanquea el conjunto dos columnas rematadas en arco de medio punto que crean una hornacina. El fondo de la caja está pintado con resplandores dorados y líneas rojas. El resto de la caja es de color azul y celeste.

La escena se divide en ocho cuadrantes, de los cuales cuatro son centrales para la hornacina y los búhos.

Descripción: Los búhos, están sentados a la mesa como humanos, tienen dos alas de color blanco amarillento con rayas negras, pico rojo y ojos amarillo-anaranjados. La mesa presenta cinco cuencos, cuatro vasos, un porongo o jarra. Los cuencos son de color marrón, el mantel es blanco, siendo de tela (yute), es decir presenta textura táctil. El mantel y la mesa tienen volumen tridimensional estando adosados a la caja.

La jarana celestial.

Esta escena de la fiesta del cielo es similar a la reunión en el campo. Una multitud de aves humanizadas bailan y tocan instrumentos musicales dispuestos en una composición circular.

La jarana celestial- la fiesta de las bodas en el cielo (cuadro 3)

Animal	**Instrumento musical**	**Ropa /color**	**Plumaje /Color**	**pico /color**	**Sexo m/h**	**cualidad**
Cóndor	charango	Chompa azul	Cuello blanco	Recto amarillo	m	
Ave	Arpa	rosado	-	Recto naranja	m	
Ave	Tinya				h	
Cóndor	-	Sombrero blanco	Verde	Recto rojo	h	
Cóndor	Violín					
Cóndor	Arpa	Chompa rosada		Recto Amarillo	m	
Ave	Charango	Chompa rosa , pantalón azul		Recto amarillo		
Ave		Pañuelo rojo	Blanco	Curvo negro	h	
Ave	Charango	Chompa rosada	Rosado	Recto naranja	m	
Ave		Pantalón naranja	Rosado	Recto azul		
Ave			turquesa	Recto morado	**m**	
Ave	Timbal		Blanco pecho Alas rojas	Recto negro	m	
Ave	Corneta o saxo		Blanco	Recto negro	m	
Ave	Charango	Sombrero blanco	Blanco	Recto negro		
Ave		Falda celeste	blanco	Recto negro	h	
Ave			Guinda	Recto	m	
Ave				Recto amarillo		Cántaro
Ave					h	Ojos verdes
Ave	Tinya			Recto verde	h	
Ave			Blanco plomo		h	3 crías
Ave	Charango		Blanco	Recto negro	m	
Ave			Alas rojas			
Ave			Blanco			
Ave	Violín		Blanco	Recto negro	m	
Ave		Falda naranja	verde	Recto negro	h	Parada-enamorada
Ave		Pantalón negro	Alas rojas	Recto negro	m	Arrodillado-enamorado
Ave			Rosado			
Ave			Blanco	Recto rojo		Cuello azul
Ave		Falda amarilla	Alas blancas		h	

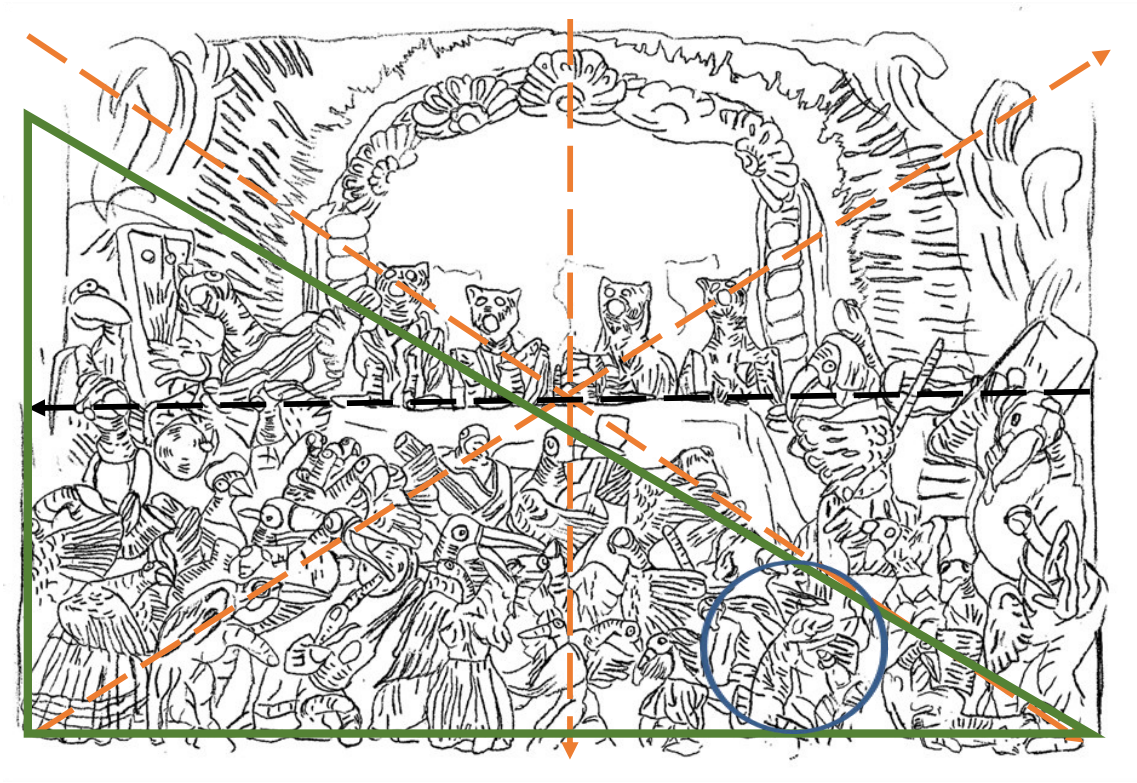


Fig. N°94: La fiesta de las bodas del cielo (El banquete de los búhos)
En el ovalo el zorro bailando (Dibujo: Magaly Labán)

En el primer plano está el zorro bailando con otra criatura (fig. N°94), participa de la fiesta, pero no se integra del todo, está apartado de la composición de la jarana celestial en el ángulo inferior izquierdo, como si fuera un intruso. Las aves que bailan están más próximas al espectador y son de dimensiones más reducidas, mientras que los alados músicos están en un segundo plano, y los cóndores músicos en un tercer plano y de dimensiones superiores.

Del análisis del cuadro 3 vemos que se representa la jarana celestial semejante a la fiesta de la reunión del sanmarkos.

Separamos algunos personajes y conjuntos:

- Pareja de aves enamoradas: macho arrodillado, hembra de pie.
- Los cóndores músicos (arpista, violinista, charanguista).
- El zorro bailando con un ave hembra.

- El zorro durmiendo.
- Aves portando charango.
- Huachua con tres crías a la espalda.

En las aves hembra su distintivo es la falda (pollera), siendo el color rosado el característico. Los machos presentan pantalón azul, poncho, chalina y sombreros. Es importante señalar que los colores armonizan entre sí, en el caso de los hombres no se repite las prendas y el color, generalmente se distingue una sola prenda. Suponemos que la elección de poca variedad de vestimentas en las aves machos, es para permitir reconocerlas como seres alados.

Las aves presentan pico: recto, chico, y de colores rojo, anaranjado y amarillo, pocas aves tienen pico curvo. Tres aves presentan el pecho blanco y las alas rojas. De un total de 29 aves en la fiesta celestial, 11 son músicos:

Habiendo, cinco aves con charango, un cóndor con charango, dos cóndores con arpa, un cóndor con violín, un ave con tinya, un ave tocando corneta.

En la jarana celestial son 29 aves, el zorro representado (dos veces), un ser bailando con el zorro y 4 búhos, dan un total de 36 animales en la escena 3.

Escena 4: El Descendimiento

Ultima escena del ciclo narrativo, el zorro está solo, no hay rastros del cóndor; el zorro está bajando del cielo sujetándose de una soga, mientras los loros revolotean alrededor describiendo un óvalo. El zorro de perfil los mira, con la boca abierta, como si estuvieran vociferando o conversando. En la parte inferior, un conjunto de campesinos espera con palos en alto al zorro.

Esta escena se subdivide en dos conjuntos:

- El zorro y los loros en el cielo

- Los campesinos en las montañas.

La construcción de la escena es vertical, se divide en dos partes: cielo (hanan pacha), y tierra (kay pacha). Los personajes están distribuidos en planos de profundidad y planos de altura.

El zorro y los loros: Mientras el zorro desciende por una cuerda o soga, es asechado por los loros. El zorro usa las patas delanteras como manos, para ayudarse a sujetar la soga. Los loros de color verde y pintas rojas miran hacia él.

Los campesinos: Los campesinos se encuentran en un cerro de color verde, de conformación triangular y composición ascensional, por planos superpuestos de menor a mayor.

5.2.1 Versiones del *cuento el cóndor y el zorro*: Análisis de los motivos de Propp

Versión de Mabilón Jiménez[313]

El zorro y el cóndor suben al cielo a las bodas de unas lechuzas o unos búhos, "el zorro engaña al cóndor, que vamos a una fiesta de estas...de lechuzas, de una pareja, entonces…cuando va dice pero págame por el viaje; entonces el zorro le está llevando su presa." El cóndor remonta las alturas con el zorro en su lomo, ellos llegan al cielo en plena ceremonia, siendo el zorro el único cuatro patas (cuadrúpedo), todos eran aves. Y el zorro "con su trago en la mano…a qué hora es la fiesta, que esto ya se acabe".

[313] Esta versión es producto de dos entrevistas, en una primera relata el cuento, en una segunda realiza una ampliación sobre el final. Por razones de estudio y legibilidad hemos fusionados el relato, siendo la primera entrevista la versión casi integra. La primera fue en enero y la segunda en febrero de 2015.

En la gran fiesta “el zorro empieza a bailar con todas las solteras, no se mide en el licor, como se queda borracho”, el cóndor le dice al zorro – “vamos compadre, vamos compadre, vamos…”, el zorro responde no, no.

“Al día siguiente desaparecen todos, y cuando desaparecen todos” (El zorro dice) “Y de donde, como voy a la tierra, estoy en el cielo”. “Encuentra ichu, paja y empieza a hacer soga, soga larga” para descender del cielo. En su travesía de retorno se encuentra con una bandada de loros, y el zorro fastidia a un loro diciéndole “tú qué haces ahí volando…”. El loro en represalia corta la soga y “… el zorro empieza a vociferar “Tiendan colchones frazadas que estoy cayéndome, al verlo la gente, al zorro… lo esperan con palos .Es un mal agüero… lo matan, es trágico”. (Entrevista a Mabilón Jiménez, Lima, 2015)

Las acciones del zorro:

1. Engaña al cóndor / acuerdo de pago por viaje al cielo.
2. Caza la presa (oveja) / pago de viaje.
3. Viaje al cielo.
4. Llegada al cielo/ intromisión en la ceremonia de bodas.
5. Exige que acabe la ceremonia e inicia la fiesta.
6. Baila con las solteras / bebe en exceso.
7. Se embriaga y se queda dormido.
8. Se niega a retornar a la tierra.
9. Al levantarse y verse solo se asusta /construye una soga.
10. Descenso del zorro. / enfrentamiento con el loro.
11. El loro corta la soga. / suplica auxilio a los hombres.
12. Los hombres lo esperan con palos. / muerte del zorro.

Las acciones del cóndor:

1. Es engañado por el zorro / pacta el pago por el viaje.
2. Viaje al cielo /lleva en su lomo al zorro.
3. Llegada a la ceremonia de bodas.
4. Solicita a su compadre (zorro) regresar a la tierra.
5. Abandona la fiesta del cielo (retorna solo).

Veamos los personajes

- Loro – corta la soga, es el enemigo y la némesis del protagonista. Aunque es un ave, no se lo considera bondadoso.
- Cóndor – ayuda al zorro, luego lo abandona a su suerte.
- Zorro: engaña al cóndor, es impertinente y grosero en la ceremonia de bodas. Gusta de las fiestas, baila y bebe, finalmente al estar ebrio se queda dormido. Su carácter grosero provoca su caída del cielo. Es astuto, pero desgraciado, tiene mala suerte y lo consideran de mal agüero.

Mabilón menciona que el cuento lo escuchó de su abuela materna, pero en una siguiente entrevista indica que su madre, doña Amalia Quispe, le relata esta historia.

La versión de Eleudora Jiménez es similar al de su hermano Mabilón, ella manifiesta que es un relato que su padre le relató.

> El zorro y el cóndor eran compadres, entonces el cóndor a su compadre, el zorro, le dice: compadre en el cielo hay una fiesta de puro (sic) aves dice: todos, se están casando… compadre vamos, le dice pues. Ya compadre, yo voy. En eso dice: para llevarte tienes que pagarme, un carnero, sino no te llevo. Y le da el carnero, no, no me he llenado, tienes que darme otro más, porque te voy a llevar cargando, le dice. Y le paga, después de eso, se van al cielo; y cuando llegan, justo llegan al matrimonio. Y el compadre, el zorro está esperando la fiesta, quiere la fiesta. Está viendo a las aves, y en eso después de todo matrimonio hay una fiesta.

> En eso empezó a bailar, todo, después se emborrachó el zorro. Y cuando se emborrachó dice el cóndor: compadre, compadre, despierta, vamos ya porque todas las aves están bajando a la tierra, y el compadre como estaba emborrachado demasiado, no se despertó, se quedó dormido… El zorro se despierta, compadre, busca, el compadre me ha dejado. Y empezó a hacer ya su soga de ichu. Empieza a hacer midiendo, midiendo. A la tierra, hace su soga y cuando está bajando…una bandada de loros pasaba, estaban pasando tranquilos. Y todavía insulta el zorro: oye (sic) loros bocones cuidado que corten mi soga. Y en eso regresó un loro, y lo corta su soga…al caer gritaba a todos los pastores, decía: tiendan mantas que está cayendo el rey…creo que Dios.
>
> Yen eso todos los pastores esperan con los palos, ese es el que come nuestro ganado, y lo mataron los pastores, con sus palos. (Entrevista a Eleudora Jiménez en marzo de 2015)

Estas versiones son similares, Eleudora no recuerda de que ave eran las bodas; nos mencionó el gavilán, pero no estaba segura. Luego la narración es muy parecida a la de Mabilón.

Acciones del zorro:

1. Paga el precio requerido por el compadre cóndor.
2. Llega a la ceremonia de bodas.
3. Está impaciente en la ceremonia, desea que inicie la fiesta de las bodas.
4. Baila, se embriaga y se queda dormido.
5. Al despertar, se encuentra solo; construye una soga.
6. Desciende usando la soga, encuentro con los loros.
7. Insulta a los loros, la soga es cortada.
8. Cae de las alturas, mientras vocifera solicitando el auxilio de los pastores.
9. Al llegar a la tierra., es asesinado por los pastores.

Acciones del cóndor:

1. Invita al zorro a las bodas en el cielo.
2. Solicita al zorro una oveja, luego pide otra.
3. Lleva al zorro al cielo, ingresan a la ceremonia de bodas.
4. Intenta despertad al zorro para retornar a la tierra.
5. Retorna solo a la tierra.

Algunas diferencias entre la versión de Mabilón son: el cóndor invita al zorro, no es engañado, solicita dos ovejas al zorro, como pago. El zorro no sostiene ninguna botella, está impaciente por el comienzo de la fiesta. El cóndor intenta despertar a su compadre zorro, pero este permanece dormido, no dice ninguna palabra. El loro retorna a cortar la soga, el zorro es un mentiroso, quiere engañar a los pastores diciendo que desciende un señor o el mismo Dios. Los hombres lo matan a palazos, no muere de la caída sino como consecuencia de la paliza de los pastores.

La versión de Eleudora muestra al zorro menos maleducado, pero los núcleos básicos se mantienen: el cóndor lo lleva al cielo, previo pago. El zorro bebe en exceso, se embriaga y se queda profundamente dormido. Al despertad, se encuentra solo, y decide construir una soga. Cuando esta por llegar a tierra su insolencia ocasiona su caída. El zorro es odiado por los pastores y es insolente, mentiroso y sus aventuras en el cielo acaban con su trágica muerte en la tierra.

Otra versión, con aspectos diferentes ofrece su hijo, en "Nicario Jiménez persevera en la tradición. EL RETABLO DE LA NATIVIDAD".

> Y a Nicario se le ocurrió hacer un retablo contando la historia del zorro y el cóndor. Una que su mamá le contó una noche antes de meterse a la cama. Una que decía que el zorro y el cóndor eran compadres y el cóndor por sacarle pica al zorro le dice que en el cielo hay una fiesta donde están invitados todos los

> animales que vuelan. Entonces el zorro para no quedarse con las ganas le dice al cóndor: déjame ir en tu lugar y yo te cazo un carnero. Así quedaron hasta que llegó el día de la fiesta. El cóndor lo lleva volando y lo deja en medio de toda la celebración. Y el zorro feliz se manda un borrachera que lo dejó privado en una de las nubes. Cuando se despertó ya todo el mundo se había ido volando. Entonces el zorro se puso pálido como si tuviera mal del estómago, y le pidió ayuda al conserje de Dios que era un pajarito bien bonito. Él le dijo: lo único que te queda es tirar una soga hasta la tierra y bajar por allí. Y justo cuando estaba bajando se le cruza un loro y el zorro, cual ganso, se rio de su nariz así toda chueca. El loro, obviamente, no aguantó la broma, y le cortó la soga con su pico y el zorro cayó de nariz a la tierra, despanzurrándose. (Úrsula 1990:10)

El zorro y el cóndor es uno de los cuentos más difundidos en los Andes, analizamos la versión de Nicario:

Acciones del zorro:

1. Se entera de la fiesta en el cielo por el cóndor.
2. Acuerda darle un cordero al cóndor, a condición de ser llevado a la fiesta.
3. Se embriaga y se queda dormido.
4. Despierta sobre una nube, está solo, el cóndor lo ha abandonado.
5. Recibe un consejo del conserje de Dios (ave).
6. En su descenso se burla de un loro, el cual rompe la soga
7. Caída del zorro a la tierra, el zorro se despedaza.

Acciones del cóndor

1. Se ufana de haber sido invitado a una fiesta en el cielo.
2. Acepta la propuesta del zorro. / lleva al zorro al cielo
3. Deja al zorro en el cielo, abandona el cielo.

Los personajes:

- Zorro: personaje alegre, tonto, ebrio y jaranero, es ayudado por el cóndor.
- Cóndor: ave principal del cielo, sube y el representante del wamani ayuda al protagonista, pero al final lo deja.
- Conserje de Dios: ave del cielo, pajarillo bonito y bueno, aconseja al protagonista.

- Loro: irritable y bullicioso, peligroso y vengativo.

Lugares:

Cielo: lugar de la fiesta de las aves y recinto de los seres celestiales, nube (elemento celestial), tierra, recinto de los hombres y los animales terrestres.

Esta bella narración es contada por doña Amalia Quispe, a Nicario. Se mantiene la trama básica: el zorro sube al cielo, se embriaga y al descender, cae de las alturas, despanzurrándose en el suelo.

Lo interesante es la presencia del conserje de Dios, ave celestial de gran hermosura, lo cual queda manifiesto en la frase "bien bonito", si sirve a Dios es bueno, por lo tanto también bello, la asociación belleza –bondad –verdad es antigua, data del mundo griego, y mantiene vigencia en los Andes ayacuchanos.

Lo bueno es lo bello y lo verdadero, la belleza exterior solo es el reflejo de la belleza divina. El conserje de Dios, que podríamos suponer guardián del cielo, aconseja al extraviado zorro descender por medio de una soga. El zorro asustado y enfermo de miedo, se siente extraviado, está fuera de su hábitat. Sigue el consejo, pero aparece la fatalidad encarnada en el loro. El loro es malvado y además se dice que es feo, la ofensa del zorro al decirle "nariz chueca" es lo que acarrea la desgracia.

La nube, que no aparece en otras versiones, nos parece importante, el zorro se levanta de la embriaguez y se da cuenta que está solo, y ha dormido en la nube.

La nube es un elemento celestial, y además su riego vivifica la tierra y los campos.

La idea cristiana se manifiesta en este cuento, o mito pan andino, la fiesta del cielo es la fiesta de los seres más próximos a Nuestro Señor. Los animales emplumados (aves) son los seres de mayor prestigio en el imaginario andino. El cóndor es el ave más importante, siendo majestuosa y de gran tamaño, el zorro es tonto, hablador y taimado, pero su torpeza y embriaguez son la causa de su perdición.

La embriaguez es frecuente en las fiestas y los ritos andinos, la idea de la bebida como elemento del rito, es patente en los pagapus a los apus y a la Pachamama.

El embriagado participa del ritual, deja su yo real, para asumir un personaje, una máscara o sombra de otro ser.

Claudio Jiménez indica que en el cielo el cóndor es invitado a la boda de los búhos y el zorro, como desea asistir, implora y promete que se comportará bien, y así es llevado por su compadre el cóndor. [314] Tanto Mabilón, Eleudora y Claudio mencionan que la fiesta son unas bodas, siendo sus versiones similares. La versión de Nicario dice una fiesta en el cielo, sin mencionar que son bodas. Existen variaciones pero las acciones básicas y el núcleo narrativo se mantienen.

Jiménez Borja indica un relato donde el cóndor y el zorro van a una boda del tukito. (Morote Best 1998: 70). El tuko es el búho.

En las bodas en el cielo en algunos casos los esponsales son: del tukito (búho), de una palomita (Morote Best 1988:65), de la huachwa[315]. Los personajes pueden variar, en las bodas de la huachwa los padrinos son una pareja de loros y el gavilán es quien corta la soga.

En otra versión el protagonista es un sapito que es llevado al cielo por el cóndor para asistir al matrimonio de una palomita, las acciones básicas se mantienen. (Morote Best 1988:65)

[314] Versión del 2015, entrevista domingo 26 de enero.

[315] El zorro y el cóndor, cuento de San Marcos de Rocchac en Huancayo, aparece en la web de la Municipalidad. Se indica que el informante es Urbano Medina Campos de 47 años, la fecha de recopilación es 2009. 8 de agosto de 2015, 20:40 h, http://www.telecentros.pe/sanmarcos/cuentos.shtml?AA_SL_Session=fcce6722772c5d9e7b024bce0f2911d7&x=14878.

Acciones del sapo

1. Es llevado al cielo por el cóndor
2. Se comporta de manera inadecuada, bebe en exceso.
3. Se embriaga y se queda dormido.
4. Baja por una soga /los loros cortan la soga.

Estas acciones son las mismas del relato del zorro y el cóndor, el sapito reemplaza al zorro, hecho semejante se da en algunas versiones de las bodas del cielo en relatos argentinos.

Manuel E. Bustamante ofrece una versión del cuento, titulándolo Cuentos indígenas

> Dicen que fue un cóndor que todo los sábados viajaba a oír la misa dominical en el Cielo…el cóndor se encargó de conducirla en hombros a la zorra curiosa y astuta. Pernoctada la noche en la portería, oyeron la misa juntos…volviéndose hacia su camarada le dice que San Pedro, con quien acaba de entablar amistad, le había invitado a tomar almuerzo y que le esperaba. El cóndor, que había perdido la paciencia y también tenía hambre, emprendió su viaje de retorno, quedando la zorra abandonada…entonces San Pedro le propuso hacer una soga de paja, único material disponible que tenía en abundancia. Al fin terminó el trabajo, de tal longitud, que alcanzaba llegar a la tierra…Ya estaba cerca, cuando la zorra se le ocurrió insultar al loro que ahí volaba. Este indignado, le iba a cortar la soga, cuando le pidió perdón…Hasta que repetida por tres veces la misma escena, el loro le cortó la soga con su pico duro, que la zorra cayo a la tierra estrellándose calamitosamente .(Bustamante 1943:171)

Esta es una de las versiones ayacuchanas más antiguas, en el relato el personaje es una zorra, y es llevada por el cóndor al cielo para escuchar misa.

Analizando las acciones de la zorra.

1. Es llevada al cielo por el cóndor, para escuchar misa.
2. Es dejada en el cielo, el cóndor regresa solo.
3. Recibe la ayuda de San Pedro, quien le proporciona paja.
4. Realiza una soga de paja, con la cual desciende del cielo.
5. Insulta a un loro, pide disculpas, pero vuelve a burlarse del loro.
6. Cae de las alturas, al ser cortada la soga y se estrella en la tierra.

La zorra es curiosa, astuta, burlona y confianzuda, sus mentiras y habladurías ocasionan su desgracia. El loro corta la soga indignado por los insultos de la zorra. Es interesante el punto en que los personajes ascienden al cielo para la misa sabatina. En esta versión el zorro es reemplazado por la zorra, y la fiesta por la misa celestial.

Efraín Morote Best en "El tema del viaje al cielo. Estudio de un cuento popular" (1988: 55-100) en *Aldeas Sumergidas: Cultura popular y Sociedad en los Andes*, recoge la versión de Isidro (Isirro) Apasa Waman, poblador de Qero- Cuzco.

> (1) Hananqpachatan (2) risqa (3) misa (4) uyariq (5) Kuntur (6) atoqnintin. (7) Q esperqanchá (8) riki…"
> (1)Al cielo (2) había ido (3) misa (4) a oír (5) el cóndor (6) junto al zorro. (7). Lo habrá cargado (8) pues…" (Morote Best 1988:59)

El Hanan Pacha es el cielo, y los protagonistas viajan al cielo a escuchar misa, semejante a la versión recogida por Bustamante, siendo una variante del cuento. Las acciones son semejantes a las demás versiones, pero cambia el motivo del viaje siendo la fiesta /boda sustituida por la misa. Pensamos que las punas de Cuzco y Ayacucho mantienen hasta la actualidad elementos similares, estos nexos se dieron posiblemente durante la evangelización. En zonas alejadas se mantienen como Qero, Alcamenca y la región cercana del rio Pampas.

Si analizamos el relato, el motivo del viaje es el mismo, y asisten a una misa católica, dos animales asociados al apu, el zorro y el cóndor van a oír misa, a escuchar la doctrina católica.

Pensamos que la fiesta de bodas / fiesta / misa no son del todo excluyentes porque la ceremonia de bodas se realiza en una iglesia y se oficia una misa. Siendo motivo de festejo y jolgorio.

En las versiones ayacuchanas que consultamos no existe el tema de las bodas en el cielo, pero encontramos que en Argentina y España existe este tema llamado las bodas en el cielo.

Gonzalo Correas[316] en *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia (*1906) menciona la explicación de un refrán español en uso en el siglo XVI-XVII.

> Si de ésta escapo y no me muero, no quiero más bodas al cielo. (Para éste cuentan una fabulilla: que la raposa rogó al águila que la llevase a unas bodas que se hacían en el cielo; tomóla el águila debajo de sus alas y llegando cerca del cielo, dejóla caer, y de la caída quedó tan estropeada y arrepentida, que decía esto). (Correas 1906:255)

El refrán: "Si de esta escapo y no me muero, no quiero más bodas al cielo" (Correas 1906:255), estaba en uso en la España del siglo de Oro, siendo parte del acervo de la cultura popular española, y presenta una estructura similar a las versiones americanas. Este refrán parte de una fábula, pensamos se enriqueció en los Andes americanos siendo el antecedente del cuento el zorro y el cóndor-versión las bodas en el cielo.

Analizamos las acciones de la zorra:

1. Se entera por el águila de la celebración de unas bodas en el cielo.
2. Ruega y suplica al águila llevarla al cielo.
3. Se remonta a las alturas gracias al águila.
4. Cae de las alturas, al ser arrojada por el águila.
5. Queda estropeada y arrepentida como producto de la caída.

Las acciones son similares al relato de los Jiménez.

a. Un animal terrestre (zorra/a) desea ir a un evento celestial.
b. Es llevado al cielo por un ave rapaz.
c. Cae de las alturas, siendo su caída calamitosa y provocada.

[316] Gonzalo Correas fue un humanista, versado en gramática y lexicografía, de origen español. Nacido en 1571, fallece en 1631, el *Vocabulario de frases proverbiales y otras fórmulas* no se publicó en vida del autor. Correas era catedrático de griego y hebreo en la Universidad de Salamanca, perteneció al siglo de oro español. Miguel Mir, miembro de la Real Academia Española indica que se realiza la primera publicación de una obra inédita de Gonzalo Correa por decisión de la RAE. La obra es publicada en 1906, estas líneas son basadas en el texto introductorio de Mir.

En las fabulas europeas la raposa o zorra es conocida como taimada, astuta, curiosa, mientras el zorro en los cuentos peruanos es tonto, hablador, cantor y músico.

Los actantes o actores son el zorro que puede ser zorra o raposa y el cóndor o águila, la dupla parte con destino al cielo, incitados por un motivo, el cual en las versiones encontradas pueden ser: la fiesta en el cielo, las bodas en el cielo, la misa en el cielo.

Mario Razzeto en *Perú. El cuento popular andino (*1982) recopila varios cuentos de animales entre ellos tenemos: *El zorro y el cóndor*, y *El zorro, el cóndor y el cernícalo*[317]. La versión del *zorro y el cóndor* es muy diferente al relato de los Jiménez mientras que *El zorro, el cóndor y el cernícalo* guardan la estructura de la narración estudiada. El relato inicia de esta manera: "A un zorro oletón, conocido como el perrito de toda boda, le dieron la noticia de que se preparaba una gran festividad en el cielo". (Razzeto 1982:18) El zorro es considerado perrito de las bodas, en algunos relatos andinos se le denomina perrito del wamani. El relato en síntesis es:

El zorro que deseaba asistir a una la fiesta en el cielo, dice al cóndor que lo han invitado como músico para tocar la vihuela, entonces convence a su compadre para que lo lleve al cielo. El cóndor accede solicitando en pago dos llamas y el astuto zorro le ofrece cuatro, pactado esto inician el viaje.

El zorro sube a la grupa del ave y sujeta con los dientes la vihuela. Llegan a la puerta del cielo y solicitan ingreso, un anciano guardián celestial los deja ingresar. El zorro ingresa y se presenta a los espíritus, arguyendo ser un gran músico. Luego es emborrachado por un espíritu bromista, y se embriaga con la deliciosa chicha, entonces baila y canta.

El cóndor le ruega regresar a la tierra pero él se niega, y lo abandona. Al despertar el zorro se encuentra solo, y decide bajar por medio de una soga. Cuando está descendiendo

[317] Series *Cuento Popular Andino. Bolivia, Ecuador, Panamá, Perú*, pp 18-20. Ediciones Instituto Andino de Artes Populares del Convenio "Andrés Bello" Casilla 9184 - Sucursal 7. Quito. En los cuentos peruanos la introducción, selección y notas son de Mario Razzeto. La introducción es de noviembre de 1982.

se encuentra con un cernícalo, pero el zorro que es hablador y fanfarrón, comienza a insultarlo. Irritado el cernícalo corta la soga y el zorro se precipita a la tierra, destrozándose. (Razzeto 1982:19-20)

El cuento acaba con la siguiente moraleja:" ¡Triste fin el de todos los presuntuosos y palanganas: suben en alas de amistad y mueren aplastados si se les deja a su propia suerte!"(Razzeto 1982:20). La moraleja describe la conducta del zorro, pero también intenta advertir a los humanos de tener tan nefasto comportamiento, esta frase es de probable origen español, ya que la moraleja se utilizaba en Europa con una finalidad moralizante.

Está es la única versión peruana que conocemos que se indique que el zorro es el perrito de toda boda, las acciones son similares pero la función del loro es realizada por el cernícalo. En este relato el zorro es descrito como: fanfarrón, mentiroso, hablador, músico, bailarín, presuntuoso, irrespetuoso. Además, el cernícalo acusa al zorro de ser hambriento y aficionado a roer huesos. El cernícalo responde a la ofensa del zorro inicialmente con las siguientes palabras: "No son caballeros aquí ni abajo los ladrones de gallinas, hermanos del zorrillo pestífero, ¿Cómo puedes tú nunca equiparar al que cruza libre los aires con los que van al cielo a roer huesos?"(Razzeto 1982:20)

Las palabras de cernícalo reflejan la imagen que se tiene del zorro en los Andes peruanos, el zorro es ladrón (abigeo), le gusta roer los huesos igual a los canes, no es un caballero sino un ser hambriento y despreciado.

En el wayno *Chipillay Prado* de Carlos Falconí se menciona las características que los campesinos le atribuyen a algunos animales:

Atuqtam manchakuq kani	Al zorro yo le tenía miedo
uywayta aysarikuptin	porque se robaba mis animalitos
Lorom atuqta masian	pero el loro es peor que
Ñuqapaq yarqayta saqin.	solo deja el hambre para mí (Huamán 2006: 131)

Para los campesinos, los loros son animales destructivos, se los considera abusivos, ladrones y asesinos. Vuelan en bandadas, arrasan los sembradíos y son odiados por los campesinos. Son considerados confianzudos y una plaga de los campos de maizales. Durante la época de la violencia pasaron a simbolizar a los militares. El zorro representaba a los terratenientes, siendo considerado un ladrón, pero que roba poquito. (Huamán 2006:130-131)

Adolfo Vienrich en *Fabulas quechuas* (1908) recoge el relato bajo el título de "Atoc, Cuntur, Quillishhuan" (Morote Best 1998:69) que traducido es *El Zorro, el Cóndor y el Cernícalo*. Morote Best que ha estudiado profusamente los cuentos de animales y separa en motivos el relato, que es similar a la versión de Razzeto. Indicamos los motivos enunciados por Morote Best:

1. Noticia de una fiesta en el cielo/subida al cielo
2. El zorro es un músico y toca la vihuela.
3. El viejo portero del cielo los deja ingresar.
4. El zorro ebrio se niega a bajar, el cóndor lo abandona.
5. El zorro se despierta solo y decide descender por una soga.
6. El cernícalo corta la soga y el zorro se despedaza al llegar a la tierra. (Morote Best 1988: 69)

El zorro es un ser abusivo pero tonto, siendo burlado por otros animales. Es portador de desgracias, lo asocian al huayco, terrible suceso en los Andes.

Indagamos sobre el tópico cuentos de animales y las bodas del cielo, encontrando varias versiones en la puna hispánica de Extremadura y las serranías de Argentina.

José Ortega en *La resurrección mágica Y otros temas de los cuentos populares Del campo de Cartagena*[318] (1992), recoge una versión de las bodas del cielo.

> En el cuento "*Las bodas en el cielo*" (XVI), un cuervo invita a una zorra a unas bodas en el cielo y lo (sic) deja caer de manera que se mata hay un paralelo lleno de humor en Bedia, en el País Vasco, donde el que lleva a volar a la zorra es el buitre. La zorra había visto nevar y al preguntar qué son los copos el buitre le dice que son plumas de gallina de las bodas que se están celebrando en el cielo. La zorra se cae y en su caída da unos gritos para convencer a las peñas para que se

[318] Esta obra recoge leyendas campesinas de la región de Cartagena, en Murcia –España.

> aparten y no aplastarlas, pero no se apartan y es el fin de la zorra[319]. (Ortega 1992:17)

El relato muestra las peripecias de la zorra, ella tan taimada y astuta es engañada por el cuervo y en otras versiones por el buitre, ambos son considerados animales malvados. La zorra en su caída empieza a vociferar a las peñas y rocas que se aparten, porque las iba a aplastar, pero realmente era una estratagema para evitar ser destrozada por las peñas.

El tema las Bodas en el cielo, ligado a cuentos de animales o fabulas, esta datado desde el siglo XVI, Correas recoge un refrán con este tópico, donde los protagonistas son la zorra y el águila. La trama y las acciones son similares, pero cambian los actantes. Acciones de la zorra.

1. Invitación a las bodas del cielo/ viaje al cielo
2. Es trasportada por un ave rapaz, es arrojada en pleno vuelo por el ave.
3. Gritos y ruegos a las montañas, caída calamitosa.

Berta Elena Vidal de Battini en *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. *Tomo II*[320], estudia los cuentos de animales argentinos. Allí se encuentran 26 versiones de las bodas en el cielo, en 6 aparece el sapo, y en 20 el zorro, en los cuentos donde aparece el zorro la autora establece los puntos centrales de la narración (Vidal 2006:640)

1. El zorro es llevado a la fiesta del cielo por un cóndor u otra ave.
2. El zorro se porta mal; a veces se emborracha. El ave vuelve y lo deja. El zorro trenza una larga cuerda y empieza a bajar.
3. Mientras baja pasan unos loros y el zorro se mofa de ellos. Los loros le cortan la soga y cae a tierra hiriéndose entre las piedras.
4. El zorro come exageradamente toda clase de frutas; al caer a tierra revienta y las semillas de las frutas son el origen de las que se dan en la tierra. (Vidal 640-641)

Es las bodas en el cielo, o la fiesta en el cielo, participan un animal terrestre y un ave. En las versiones españolas el ave es: la cigüeña, el águila, el buitre y el cuervo; en las

[319] La versión, indica el autor, es tomada de Barandian Irizar en *Antología de fabulas, cuentos y leyendas del país Vasco* (1985) p. 22.
[320] Publicado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Basado en la edición de Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980. Consultado el 15 de febrero de 2015, 9:30 h.

americanas es: el cóndor, el águila, el buitre, siendo asumido este rol generalmente por el cóndor. El animal terrestre pueden ser el zorro o zorra, y el sapo. Establecemos las acciones básicas del héroe o protagonista entre las versiones europeas y americanas:

1. Un ser terrestre desea ir al cielo / ascenso al cielo – un ave lleva al protagonista
2. Caída del cielo, gritos y ruegos mientras se acerca a la tierra.

Acciones del zorro en las versiones americanas, no presentes en los relatos europeos.

1. Comió toda clase de frutos y semillas en el cielo.
2. Conducta inadecuada, hambriento, mentiroso, y bailarín.
3. Se embriaga y se queda dormido, no quiere retornar a tierra
4. Es abandonado en el cielo y trenza una soga para descender.
5. Insulta a un ave o a un conjunto de aves, la soga es cortada. (en pocas versiones el que corta la soga es un pericote o ratón.)
6. En su caída grita y ruega, se despedaza al caer, de su vientre salen las semillas y los frutos.

Acciones básicas:

Zorro y cóndor (ME)	**Zorro y cóndor (N)**	**Zorro, cóndor y el cernícalo**
Suben al cielo, van a unas bodas.	Suben al cielo, van a una fiesta	Suben al cielo, van a una fiesta.
Ingresan a la ceremonia de bodas.	El cóndor deja al zorro en la celebración.	El portero del cielo los deja ingresar a la fiesta.
El zorro, baila, bebe, y se queda dormido	El zorro baila, bebe, y se queda dormido	El zorro es músico y cantor, baila, bebe, y se queda dormido
El cóndor intenta levantar al zorro, pero regresa solo.	Nadie intenta levantar al zorro.	El cóndor intenta levantar al zorro, pero regresa solo.
El zorro se queda solo en el cielo.	El zorro se encuentra con el conserje de Dios.	El zorro se queda solo en el cielo.
El zorro construye una soga.	El zorro construye una soga.	El zorro construye una soga.
El loro corta la soga	el loro corta la soga	El cernícalo corta la soga
El zorro cae de las alturas y vocifera.	El zorro cae de las alturas y vocifera.	El zorro cae de las alturas y vocifera.
Los hombres esperan al zorro con palos.	Los hombres esperan al zorro con palos.	Los hombres esperan al zorro con palos.

Tanto los relatos de Mabilón y Eleudora, versión (ME), como la versión de Nicario (N) y la versión del cuento el *zorro, el cóndor y el cernícalo,* presentan motivos similares, el zorro se destruye al caer, y los campesinos lo esperan con palos. El motivo del origen de las plantas parece ser un motivo externo que no fue parte del relato inicial. No está presente en las versiones españolas y tampoco en las versiones de los Jiménez.

Juan Rodríguez (ed.) en *Cuentos extremeños de animales*[321](2000) presenta varias versiones de las bodas en el cielo, una es *La comadre zorra y comadre cigüeña* recogida en Tornavacas en 1988. Cuento donde la zorra y la cigüeña se invitan mutuamente a unas bodas, la primera se da en la tierra, son las bodas de unos zorros, la segunda en el cielo. La cigüeña invita a la zorra a unas bodas en el cielo, se ofrece a llevarla, y lo hace, pero después de las bodas la invita a pasear a las alturas y la arroja. (Rodríguez 2000: 111-113) En su caída desde el cielo, la zorra decía: "Si de esta sargo (sic) y no me muero, no quiero más bodas en er (sic) cielo". (Rodríguez 2000:113)La parte final del relato es similar a la versión de Correas del siglo XVI. En la que la zorra cae después de las bodas en el cielo, esta versión es de la región de Extremadura, la puna hispánica. Existen variaciones perdiéndose en el tiempo los orígenes de sus motivos. Para algunos autores "El cuento, de difusión universal, tiene fuentes orientales y occidentales, esópicas y latinas medievales."(Vidal 2006:641). Las bodas en el cielo presentan, como menciona Vidal, tanto antecedentes medievales europeos como elementos americanos.

Analizamos dos versiones españolas: la versión de Correas (C) del siglo XV y la versión de Bodas en el cielo (B) de 1988, así como la versión estándar (S) que está diseñada usando los motivos más importantes de los relatos peruanos y argentinos.

---

[321] Colección raíces N°14, Diputación de Badajoz departamento de publicaciones, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 15 de Enero de 2015, 16:00 h, http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-extremenos-de-animales--0/. En Andalucía se conserva el cuento bajo la denominación de *La cigüeña y la zorra.*

Fabula de la raposa y el águila (C) siglo XVI	La zorra y la cigüeña Bodas en el cielo (B)	Versión estándar (S)
La raposa rogó al águila que la llevase a unas bodas en el cielo.	La cigüeña lleva a la zorra con destino a unas bodas en el cielo.	El zorro convence al cóndor de llevarlo a una fiesta o unas bodas.
El águila lleva a la zorra bajo sus alas.	Suben al cielo, ingresan a la fiesta.	Suben al cielo, ingresan a la fiesta.
Cerca del cielo el águila deja caer a la zorra.	La zorra es paseada por la cigüeña, quien la deja caer.	El zorro se embriaga y duerme, luego desciende usando una soga, la soga es cortada
La zorra en su caída dice un refrán.	La zorra en su caída dice un refrán.	El zorro en su caída, grita y suplica tiendan mantas.
La raposa no muere, queda maltrecha y arrepentida.	No indica que sucede con la zorra.	El zorro muere, de su vientre salen las semillas.

En la versión de Correas la raposa queda herida y arrepentida, en la versión B no se indica su final, en la versión de Correa no llega a las bodas, mientras en la *comadre zorra y la comadre cigüeña* si asiste a las bodas en el cielo. En la mayoría de relatos sudamericanos el zorro llega a la fiesta o a las bodas y al caer muere, dando origen a las semillas y frutos. En algunos relatos americanos aparece la mujer –estrella, personaje benéfico para el zorro, ella lo ayuda a fabricar la soguilla, en otras versiones es el mismo zorro quien tiene la idea.

Arguedas traduce un cuento recogido por el padre Jorge Lira, titulado *El joven que subió al cielo*[322], el protagonista es un joven que sube al cielo en busca de su amada, una mujer –estrella, siendo trasportado por el malku (cóndor). (Cáceres 2006:13). El cóndor se presenta como el auxiliar del joven, la función de auxiliar que trasporta al protagonista es similar al relato del zorro y el cóndor.

El elemento de la soga que une el mundo de los hombres con el cielo, se presenta también en el cuento la Achikyé, un ser maléfico femenino antropófago, persigue a unos

[322] Cuento publicado por Arguedas en *Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua*. Lima .Editorial Huascarán S.A, 1949, pp. 65-71. Consultado en *Narrativa Quechua del Tahuantinsuyo*. prólogo de Alfonso Cáceres Romero (editor). Editorial Buenos Aires: Colihue.2006

hermanitos, pero ellos suben al cielo a través de una soga. La Achikyé intenta alcanzarlos escalando una cuerda, pero la cuerda es cortada o roída por el ratón, y ella se precipita a tierra desde las alturas. Existe una diferencia mientras que la Achikyé sube, el zorro desciende.

Veamos las características de los actantes:

- **El cóndor** es el prototipo del ser celestial, mensajero de los dioses andinos y representante del wamani o apu, es la única ave que puede llegar donde las divinidades andinas, así es un ser sagrado, sabio y prudente. El cóndor simboliza el orden del mundo.

  "El cóndor lo lleva a horcadas al cielo. Allá el cóndor se convierte en un "caballero" vestido con bufanda blanca y traje negro."(Morote Best 1988:65) La imagen del cóndor es de un hombre alto de ropas negras y chalina blanca. Versión similar nos comentó Mabilón Jiménez.

- **El zorro** (atoj) es un personaje glotón, mentiroso y fanfarrón en la mayoría de los relatos andinos, es un héroe desventurado. No es fuerte, ni inteligente; sino débil, ladrón, soberbio, impertinente, tonto y glotón, ligado a la tierra y a los seres humanos. En algunos casos es un joven. "Cuando toma la forma humana es un apuesto y tonto joven de poncho rojizo" (Morote Best 1998:79)

Es el protagonista de innumerables historias con el conejo, el ratón y el cuy, ellos siempre lo engañan. Al conversar con Mabilón Jiménez y su esposa Gladys nos indica que el zorro es hambriento, tonto, bobo, que es un opa[323], nunca gana y mencionan la historia del zorro y el huchuilacha (ratón). Ofrecemos una versión resumida, con la finalidad de ver el carácter del zorro y como es imaginado en los Andes.

[323] En quechua significa tonto, de poca inteligencia.

El zorro es siempre engañado, siendo burlado por el huchuilacha. En una ocasión el pericote le dice que pronto habrá una lluvia de fuego, pero eso es un ardid para embaucar al zorro. Desde ese momento el zorro persigue al pericote o huchuilacha. Al final del relato, el zorro encuentra al pericote tomando agua.

> …zorro lo agarra, y le dice: ahora si te voy a matar. No, no, no… se va a acabar el agua por eso estoy tomando. El zorro comienza a tomar agua, hasta que explota agua (sic) turbias…Culpa del zorro, el huayco viene… (Entrevista a Mabilón Jiménez 2015)

El zorro representa lo terrenal, lo tectónico, las fuerzas primarias de la naturaleza, pero también al ser humano en constante lucha con los elementos. Es un animal odiado, perseguido pero importante en la cosmovisión andina.

En el capítulo VII, titulado "Chakrataqa Llapanchikmi Uywanchiq. Todos Criamos la Chacra" en La *Crianza de las wacas. Los parientes silvestres de las plantas alimenticias en los Andes,* se recoge el siguiente testimonio de un campesino de la región[324] ayacuchana.

> Don Luis Ramos, comenta: … el zorro paga al apu sólo el corazón de la gallina y de oveja, será poderoso, es considerado como el perrito del Apu por tanto tiene mucho poder como los Huamanis, al zorro qué le va a fallar, si ofendes ahí mismo se te venga (de venganza)… a mí me ha hecho llorar, llevándose mi uñita (corderito)..." (Pratec 1999:220)

El zorro es astuto y ofrenda al wamani, es su perrito, un animal del apu. Esta creencia se da en la región cuzqueña y ayacuchana.

[324] En la introducción del capítulo se indica que los informantes pertenecen a la Asociación Wari Ayacucho AWAY. Debajo del título se mencionan a Yuri Cconislla Ventura y David Cconislla Ventura, pp. 200-201. Consultado el 15 de noviembre de 2015, 20:30 h, http://pratecnet.org/wpress/wp-content/uploads/2014/pdfs/La%20Crianza%20de%20las%20wacas.pdf.

Los animales de la chacra del wamani son: El zorro (atoj) es su perro, la perdiz su gallina, el zorrino[325] es su cerdo, la vizcacha su cuy. Al igual que los humanos, el wamani (patrón) también tiene sus cultivos y animales silvestres. (Pratec 1999:208).

Don Alejandro Rimachi dice que "…Las wachwa (gavilán) no duermen en cualquier cerro, sino que tienen donde vivir, principalmente en cerros encantos (apus lizos)…" (Pratec 1999:223)

El cóndor es reverenciado por hacer su nido en las cumbres más altas de cerros y nevados, en las alturas donde se origina el agua, es el representante del wamani.

En *Dioses y hombres de Huarochirí*[326] (1966), recopilación de relatos en quechua del extirpador de idolatrías Francisco de Ávila, se tiene el mito de Kuniraya Wiraqocha y Kawillaka. Este relato presenta elementos andinos con otros cristianos, Kawillaca que es una huaca femenina, siendo virgen da a luz un niño. Es perseguida por Kuniraya, pero ella huye hasta llegar al mar. En pos de ellos parte Kuniraya, vestido con lujosos ropajes. En su travesía se encuentra con el cóndor, el zorrillo, el puma, la zorra, el halcón, y los loros. Al cóndor y el puma, por augurar que la alcanzaría, los bendice. Pero la zorra y el zorrillo lo desalientan, la zorra le dice: "no las alcanzaras, están muy lejos" (Cáceres 2006:45), por sus nefastos augurios los maldice. (Cáceres 2006:)

Gonzalo Espino[327] en "Manuscrito de Huarochirí, estrategias narrativas quechuas." *En tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate* (2003), menciona que los

---

[325] Es un animal pariente del zorrillo. Es llamado zorrino andino, su nombre científico es Conepatus chinga, habita en los Andes peruanos. Información del artículo "Dieta de Conepatus chinga (Carnívora: Mephitidae) en un bosque de Polylepis del departamento de Arequipa, Perú". Accesible en internet el 5 de agosto de 2015 en http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S1727-99332009000200009&script=sci_arttext.

[326] La traducción la realiza José María Arguedas.

[327] Investigador, poeta, crítico literario y catedrático de UNMSM. Artículo de ponencia, basado en un estudio auspiciado por la UNMSM en 2002, es parte de su tesis doctoral. 6 de agosto de 2015, 18:00 h, http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/trad_oral/espino_rg2.pdf.

animales bendecidos son: el cóndor, el puma y el halcón, mientras que los maldecidos son: el añas (la zorrina), el zorro, y los loros. Cuniraya se encuentra primero con el kuntur (cóndor), que es bendecido, luego con el añas (la zorrina) que es maldecida. Aquí se observa la oposición cielo-tierra, cóndor- zorrina, masculino-femenino. El dios se encuentra después con el puma, al cual bendice; mientras que al zorro (atoj) lo condena a ser odiado y perseguido, siendo la encarnación del desorden. De ahí se encuentra con el huamán[328] (halcón) al cual bendice y al final con los loros a los que sentencia a ser odiados por los hombres, y ser una plaga para la agricultura. (Espino 2003: 116-117). A pesar que los loros y el waman son aves, una es reverenciada, mientras la otra es odiada y aborrecida por los hombres. La versión revisada por Espino es la traducción de Taylor (1987), mientras Cáceres utiliza la versión traducida por Arguedas (1966).

5.2.2Análisis del retablo *Cuento del zorro y el cóndor.*

El retablo es como un libro de cuentos, se ha trasformado en el soporte de las aventuras de tan especial héroe, el antihéroe el zorro. Odiado y temido por los ganaderos, representa una dicotomía entre lo terrenal y su deseo de llegar al cielo. En la primera escena (1) está en la parte superior de la caja, igual en la segunda (2), en la fiesta de bodas se representa en la parte inferior (3 y 4) y luego vemos al zorro acercándose a la tierra (5).

Al ver las escenas notamos que las acciones forman un recorrido visual, primero en línea recta, luego desciende y vuelve a ascender, pero también se forma un triángulo entre 2, 3-4 y 5, lo cual le da dinamismo y genera una composición bien lograda en conjunto. La presencia de los pesos visuales, la tendencia a la simetría y a la composición triangular y

[328] El huamán es el halcón, en quechua se escribe waman o guaman, en castellano derivo en Huamán y es un apellido peruano.

jerárquica son parte de su herencia del sanmarkos, todo está en pareja y existe un orden narrativo.

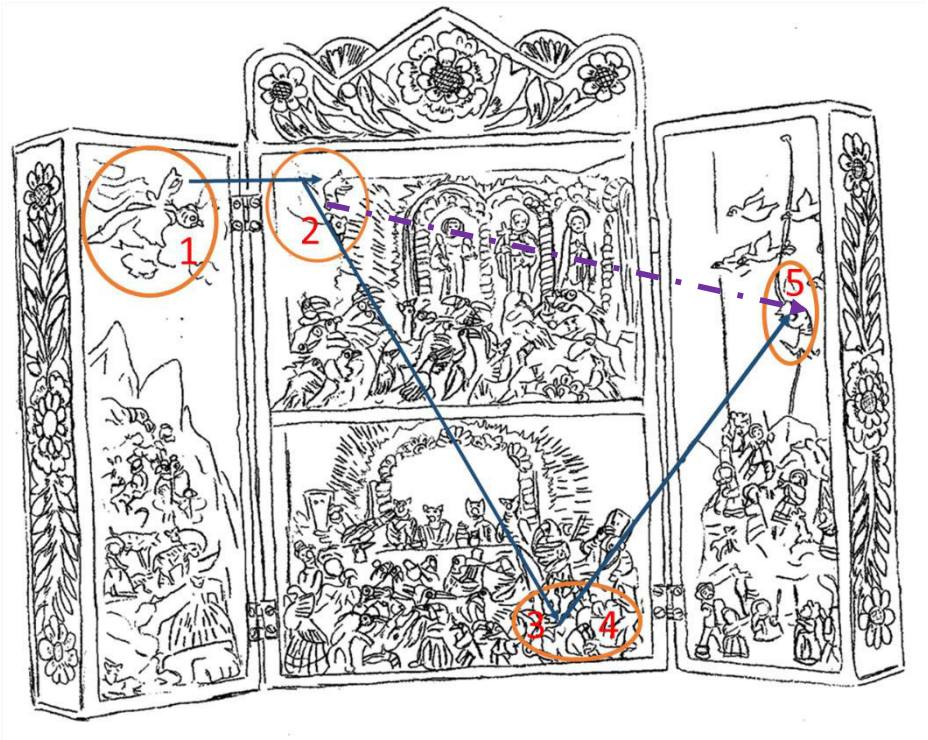


fig. N°95
Recorrido del zorro
(Dibujo: Magaly Labán)

(1) Asciende.
(2) Llegada.
(3) Baila
(4) Duerme
(5) Desciende.

Escena 1: Se hace referencia a la vida de los pastores, la pastora descuida las ovejas por prestar oídos al pastor, mientras el zorro situado en la parte inferior, ha robado una oveja y está oculto en una cueva. Según algunas historias, se dice que la pastora le encarga el rebaño al perro pastor (michicoq) para estar en amoríos con el pastor. Es interesante acotar que los seres del cerro están distribuidos según una relación lógica, la choza y los pastores abajo, el cóndor y sus crías (animales celestes), cerca de los nevados y los apus protectores.

Escena 2 y 3

Esta escena, dedicada al Hanan Pacha se relaciona con lo celestial, el fondo de la caja está pintado recreando haces de luz o resplandores. La luz connota lo sagrado, lo divino. En

muchos retablos ayacuchanos el tema de la Natividad del Señor es rodeado de estos resplandores dorados, su origen es la tradición Católica. Estos elementos del diseño le otorgan unidad a la composición, pero también trasmiten la idea de lo celestial, divino y cercano a la gloria de Dios. "En el mundo de Arriba viven también unos espíritus, algunos santos y ángeles. Dios, la Virgen Purificada y la Dolorosa, y especialmente, las almas de los niños, que cultivan flores." (Morote Best 1988:98)

Lo expuesto muestra la cosmovisión andina del cielo, en el Hanan Pacha que es la región superior y celestial viven espíritus, los santos, la Virgen y las almas benditas de los párvulos que son los jardineros celestiales, así el cielo es imaginado como un jardín celestial. Si en el cielo moran los santos, también los Santos Patronos serían residentes del Hanan Pacha.

Los Santos Patronos no aparecen como protagonistas o son mencionados en ninguna de las versiones del cuento, pero el artista supone que deberían estar presentes en la escenografía celestial. Están colocados en la ceremonia de matrimonio de los búhos, como los esponsales se dan en una iglesia es coherente colocar a los Santos Patronos. Ellos son la representación de la Iglesia y los protectores de los animales traídos por los españoles y son importantes para la economía andina. Aparecen en los sanmarkos en el piso superior, característica que se mantiene en la representación, pero se introduce la escena de la llegada del zorro y el cóndor, para equilibrar la composición.

Los Santos se ubican de la mitad del primer nivel, en el lado izquierdo, esto sería una variación, según Mabilón otras versiones del retablo no los incluyen.

En la mentalidad andina los Santos Patronos están relacionados al ritual de marcación del ganado. Las figuras hagiográficas del sanmarkos se han trasladado a la narración del cuento del zorro y el cóndor. En los sanmarkos antiguos, está presente la Virgen del Carmen, pero es inusual la presencia de la Dolorosa. Pensamos que tendría relación con

la idea Cristiana de la pasión de Nuestro Señor. De la pasión del abigeo en los sanmarkos, a la pasión del zorro y sus tribulaciones.

Mabilón nos menciona que la pasión no aparece explicita, luego dice "…el único castigado será, que se castigue solo, será el zorro"[329]. Lo cual indica que la pasión se asocia al sufrimiento y dolor, no solo de Cristo, sino también de otros seres. Esto sería una trasposición de la idea de la pasión del abigeo- pastor a la pasión del abigeo- zorro. La presencia de la Dolorosa indica que algo terrible va a suceder, algún ser sufrirá o caerá en desgracia, el zorro es un ser maldecido y desgraciado por voluntad de Cuniraya y así ha quedado en la mentalidad de los Andes peruanos.

Las bodas en el cielo – la fiesta de las aves/jarana celestial

En la reunión y la pasión del sanmarkos se observa: músicos, pastores, faenas agrícolas, elementos que son trasladados a las bodas en el cielo. Debe mencionarse que la mesa esta tendida, el mantel blanquísimo resplandece, los cuencos están puestos para el banquete, y el zorro y las aves del cielo bailan alborozados al ritmo del violín, arpa, charango y la tinya. Estos instrumentos musicales aparecen en los sanmarkos y en los retablos de mediados del siglo XX. Los músicos celestiales, las aves, portan instrumentos semejantes a los músicos humanos. Cóndores músicos: dos cóndores arpistas adosados al fondo de la caja, tres cóndores con charango, además otras aves presentan instrumentos musicales como charango (instrumento masculino), la tinya (instrumento femenino). La representación de las aves de manera dinámica imita las posturas humanas de la danza y la música, impregnando a estos seres alados de gracia y alegría. Lo masculino y lo femenino están presentes en la mentalidad andina, todo es macho y hembra, lo opuesto y lo complementario.

[329] Entrevista a Mabilón Jiménez.

Algunas aves no están humanizadas, ni presentan ropa, siendo difícil identificar su género, otros personajes de la fiesta de las aves merecen un análisis:

Las aves enamoradas: una pareja de aves se encuentran en una actitud romántica, ella de pie desdeñosa, él arrodillado como declarando sus sentimientos. Es natural que esta escena se incluya, ya que son las fiestas el origen de parejas temporales o duraderas.

Julio Valladolid Rivera en el artículo "Mama Sara (Madre Maíz). Crianza ritual de la diversidad de maíces en los Andes del Perú" menciona "En el mundo-vivo andino todo tiene pareja. Hay cerros machos y cerros hembras; plantas de maíz macho y otras, hembra. Todo debe estar en pareja para la regeneración de la vida" (Valladolid 2003:71)

Las bodas son motivo de fiesta y alegría, la unión de lo masculino y femenino expresa la continuación del ciclo reproductivo. El cortejo y galanteo de los humanos es asumido por las aves, así el ave macho esta arrodillado a los pies de su amada.

La dualidad del mundo andino es patente en todo su sistema ritual, los maíces son femeninos y masculinos, los cerros y montañas pueden ser varones o mujeres, y tienen ánima o alma.

Los búhos

Asumen el lugar que le correspondía al patrón en la reunión y pasión del sanmarkos, son cuatro, dos de ellos (búhos machos) llevan una chalina azul, y dos búhos hembras; una de ellas tienen un velo o tocado blanco en la cabeza (la búho novia). Al tomar el lugar simbólico del patrón, son los dueños de los recursos celestiales, quienes tienen el poder y en torno a ellos se organiza la escena de la fiesta de las aves.

Escena 4:

Las andanzas del zorro terminan de manera desafortunada, igual que en la tierra, el zorro clama auxilio, pero los hombres se preparan para ultimarlo.

Florentino Jiménez ha elegido bien la representación de la escena del descendimiento, un instante antes de la caída del zorro, suspendido en el aire, mira hacia los loros, mientras que los hombres le enseñan los palos de madera.

La escena de la pasión no aparece en este retablo de manera explícita, pero pensamos que en el descenso del zorro está implícita la idea.

En la pasión tradicional de los sanmarkos, el abigeo está amarrado a un árbol sufriendo, mientras otra persona le da latigazos. El pastor acusado de abigeato es presumiblemente un ladrón de ganado, que es castigado. El zorro también es un ladrón de ganado, un abigeo.

El zorro está suspendido en el aire mientras que los palos que lo destrozaran lo esperan, la idea del inminente dolor se hace presente.

El que el zorro quiera ir al cielo trastoca el orden cósmico, siendo el símbolo de la trasgresión, es llevado por el cóndor u otra ave, tampoco baja por sí mismo, sino a través del auxilio de una soga. Es un intruso en el cielo, su comportamiento inadecuado y desagradecido, termina con su propia ruina.

En el retablo el *Cuento del zorro y el cóndor* se ha analizado los puntos de la narración, estableciendo las acciones principales. Florentino Jiménez elige cuidadosamente los momentos claves para crear la composición de las escenas. Las escenas de la ascensión (1) y la del descenso (4) salen de la narración, pero la escena 2 (llegada al cielo) y 3 (jarana celestial-bodas en el cielo), no tienen muchos datos para su representación, siendo aquí donde se recrea a través de la idiosincrasia sincrética y creativa del artista, introduciendo los Santos Patrones al hanan pacha y las costumbres andinas al mundo celestial. El mundo terrenal es un reflejo de lo divino, el artista construye e idea la cosmología del hanan pacha según sus vivencias y tradiciones. Los mitos y leyendas son parte de la sapiencia del artista, su mundo es aglutinante, lleno de seres sobrenaturales

donde lo terrenal y celestial se entrelazan, religión, mito y cosmovisión suman en su imaginario, donde los animales del apu y los santos comulgan, sin oponerse, se integran, y son parte del pensamiento andino.

Sobre las versiones anteriores de Cuento del zorro y el cóndor

Mabilón Jiménez nos comentó sobre los personajes de las versiones del tema. La primera versión tenía: cajoncito ovalado que tenía en el remate al zorro y al cóndor abrazados. El zorro con una botella en la mano. Esta obra fue comprada por un extranjero, se desconoce la ubicación actual. (Entrevista a Mabilón Jiménez).

En las otras versiones aparecían: un ave picolargo, la cigüeña que con el pico tocaba el violín, el zorro bailando la huachua (patito cuida a sus crías) con una manta, la parihuana (rojo, patas largas), el guacamayo, el cóndor arpero y el loro pianista.

En la fig. N°42 se observa el retablo *Cuento del zorro y el cóndor*, este retablo indica Huertas que es de 1985, pero pensamos que el tema es de 1980. La primera versión se vendió, como aseveró Mabilón, se desconoce su paradero actual. El retablo consignado por Huertas es una de las versiones del tema, posterior a 1980.

Una de las versiones del cuento es la recogida en *El Cuento Popular Andino-Perú,* el cuento titulado: *El zorro, el cóndor y el cernícalo* (Razzeto1982:18-20) presenta la trama básica, aunque el antagonista del zorro es el cernícalo. El relato se puede sintetizar en las siguientes acciones del zorro y el cóndor:

1. El zorro miente, y convence al cóndor de llevarlo al cielo.
2. Suben al cielo, van a una fiesta.
3. El portero del cielo los deja ingresar a la fiesta.
4. El zorro es músico y cantor, baila, bebe, y se queda dormido.

5. El cóndor intenta levantar al zorro, pero regresa solo.
6. El zorro se queda solo en el cielo.
7. El zorro construye una soga
8. El zorro desciende del cielo con la ayuda de la soga.
9. El cernícalo corta la soga, al ser ofendido por el zorro.
10. El zorro cae de las alturas y vocifera en plena caída que los hombres tiendan mantas.

Está es una de las versiones peruanas, sí la comparamos con la versión estándar (S) tenemos:

1. El zorro convence al cóndor de llevarlo a una fiesta o unas bodas.
2. Suben al cielo, ingresan a la fiesta.
3. El zorro se embriaga y se queda dormido.
4. El cóndor intenta levantar al zorro, pero regresa solo.
5. El zorro construye una soga.
6. El zorro desciende del cielo con la ayuda de la soga.
7. El loro corta la soga, al ser ofendido por el zorro.
8. El zorro cae de las alturas y vocifera en plena caída que los hombres tiendan mantas.
9. El zorro muere, de su vientre salen las semillas.

Las versiones son similares, pero en algunas versiones peruanas (V1) no incluyen el final del origen de las plantas y frutos. V1, ofrece más detalles del carácter del zorro, allí se lo retrata como: embustero, mentiroso, maleducado además se menciona características de su personalidad, el zorro es: bailarín, enamorador, cantor y músico. Esto coincide con la versión ofrecida por los Jiménez.

Florentino utiliza un relato con núcleos temáticos del área cuzqueña-ayacuchana, por conversaciones con Mabilón y Claudio Jimenéz sabemos que desconocían el mito del zorro ancestral como origen de las plantas, por ese motivo suponemos que no se representa esa escena. En las punas ayacuchanas el animal más nefasto de los sembradíos es el loro, por lo cual reemplaza al cernícalo en la trama.

V1, menciona al portero del cielo, pero en la versión S, no aparece.

En las versiones más conocidas es una fiesta, en las punas de Cuzco, Ayacucho, y en la sierra jujuneña de Argentina son unas bodas en el cielo.

La trama de la historia es similar, pero cambia el motivo que genera el viaje al cielo.

Florentino realiza una representación del cuento basado en:

- La cosmovisión andina del zorro.
- Los relatos andinos de las peripecias y aventuras del zorro en los Andes.
- Su imaginario y creatividad.
- La tradición oral de Alcamenca.
- El taller Jiménez.

Don Florentino selecciona las escenas a representar, y añade motivos que no aparecen en ninguno de los relatos.

Motivos y escenas anexadas al relato:

- El pastor y la pastora, llamada amor serrano.
- El cóndor con sus crías en la cima de unos nevados.
- Los Santos Patronos en el Hanan Pacha- iglesia en el cielo.
- El cóndor preside la celebración de las bodas y porta una caracola.
- La reunión en el cielo-las bodas (jarana celestial andina).

Estos motivos son parte de la vivencia del artista, Florentino fue pastor, apusuyo (realizaba el pago a los apus), participaba en la marcación del ganado y también era profundamente devoto, miraba con devoción los altares de las iglesias, y "restauraba" las imágenes sagradas.

Esta mixtura de pensamiento, cosmovisión y religiosidad permite está inusual obra, donde conviven los santos y los seres del wamani.

Retablo *cuento del zorro y el cóndor* de Nicario Jiménez (fig. N°96)

Este retablo presenta una caja central rectangular vertical y las portezuelas semejantes a la versión de don Florentino de fines del siglo XX, pero el remate es diferente. El remate es trilobulado con una hornacina en la que está el cóndor. La caja central presenta un tratamiento pictórico con elementos de las versiones del zorro y el cóndor trabajadas por el taller Jiménez.

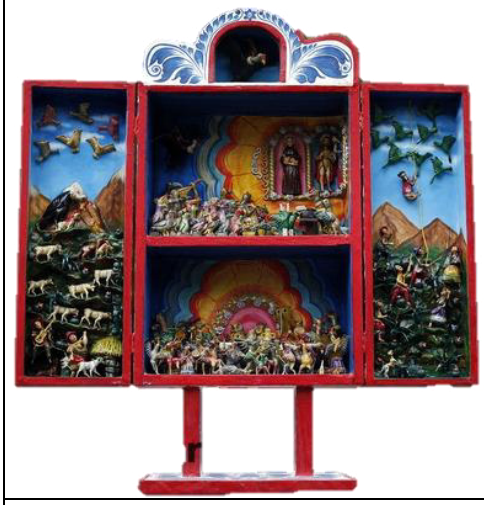


Fig. N° 96
Retablo el cuento del zorro y el cóndor[330]
Nicario Jimenéz
Siglo XX

En la segunda escena, se ve al zorro llegando con el cóndor de manera idéntica a la versión de Florentino de fines del siglo XX, mientras que la tercera escena, la fiesta de las bodas en el cielo, guarda parecido con la composición de 1980. La mesa es pequeña y están los padrinos y los búhos, existe más espacio para aves músicos de grandes dimensiones. Mabilón mencionaba que la primera versión creada por el taller Jiménez tenía en el remate un pequeño retablito donde estaban el zorro y el cóndor abrazados, ya que eran

[330] 15 de noviembre de 2015, 20:00 h, http://ow.ly/i/6Qbdf/original.

compadres. La versión de Nicario presenta en el remate al cóndor, y la caja está suspendida por unos listones de madera unidos a una base rectangular

5.3 Retablo Virgen de la Abundancia

La obra se tituló originalmente *Virgen despojo de la Hambruna* de Mabilón Jiménez. Frisaba los 18 años cuando se presenta al 2°Concurso Nacional de Artesanías, patrocinado por el BCP, el concurso tenía por temática la representación de las advocaciones de la Virgen María, con esta obra obtiene el tercer lugar. (Ríos 1999 s/n) Mabilón denomina a su obra *Virgen de la Abundancia,* basada en los relatos de su madre y abuela sobre la historia de la Virgen de la Abundancia de Alcamenca. "La Virgen convertida en pastora relato de mi madre…" (Entrevista a Mabilón Jiménez) En el Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero lo tiene registrado como *Retablo Mariano.*

Debemos mencionar que se sigue la forma de composición occidental, hay planos de figuras (volumetría escultórica), y planos ilusorios de pintura (perspectiva atmosférica). La forma es occidental, pero las representaciones y simbología son andinas, es un tríptico, rematado en arco de medio punto como los retablos, las escenas guardan unidad temática y estilística.

Materiales:

Caja de madera:

En el aspecto formal la caja guarda similitud con las cajas de imaginero de Chucuito, y los trípticos medievales, rectangular en sentido vertical. Presenta una caja central tipo hornacina que aloja la escena P, y dos puertas con profundidad (puertas encajonadas). La caja central y las batientes de las puertas se unen por medio de bisagras de metal. Al abrir



Fig. 97
Retablo Virgen de la Abundancia (abierto)
Mabilón Jiménez Quispe
1998
Fotógrafo: Guillermo Ayala
Museo de Artes y tradiciones populares del Instituto Riva Agüero.



Fig. N°97 a (cerrado)
Retablo Virgen de la Abundancia
Mabilón Jiménez
1998
Fotógrafo: Guillermo Ayala



Fig. N° 97 b
Retablo Virgen de la Abundancia (cerrado)
Fig. 97 c
La Virgen y el Niño de la Waraca.(detalle)

la caja de madera, al interior se ve un espacio central, la batiente de la puerta encajonada se divide en tres partes, alojando tres escenas. Cada escena separada entre sí por un filete dorado. (fig. N°97)

La parte central es como una hornacina polilobulada que aloja una imagen de bulto de la Virgen de la Candelaria y el Divino Niño de la waraca (fig. 97b). Las batientes de las puertas rematan en la mitad de un arco de medio punto, cerradas se completa el arco.

Exterior: presenta diseño floral de composición simétrica en las puertas cerradas y en los costados, además de un remarcado en rojo, característico de los retablos. El Arco de medio punto y sus estructuras son de madera, con decoración floral pintada (fig. 97 a)

Soporte (S): esta parte soporta todo el peso de la caja, se divide en tres sub partes:

1. Filete o viga horizontal con decoración floral
2. Base de querubines
3. Base cuadrangular de madera con diseño floral

La base de querubines está empotrada y firmemente unida a la base de madera, es dorada, con dos cabezas aladas de rizos marrones y diadema con una flor, un querubín con una flor rosada, y el otro con flor amarilla. Sus alas blancas están delineadas con líneas negras. (fig. N° 98)

Pasta: materia de la cual están hechas las figuras de personas, animales, plantas, seres celestiales y divinos, generalmente estas figuras son modeladas, siendo policromadas según el personaje representado.

Algunos elementos de la caja central también son de pasta, como las columnas y adornos.

Personajes: se representa diversos personajes con atuendos de acuerdo a sus actividades, campesinos con poncho, sombrero (varones), pollera y blusa (mujeres),

sacerdote con casulla, músicos con instrumentos musicales, cuadrilla de cargadores con anda, etc.

Paisaje: en todas las escenas se ve pintada el interior de la caja con paisajes de nevados e iglesias, no se utiliza la perspectiva geométrica, pero si atmosférica, ya que los colores cambian con la distancia. (fig. N°99)

Escenas:

1. Escena 1: La Virgen y el Niño.
2. Escena 2: El Divino Pastor y la Divina Pastora.
3. Escena 3: La Virgen y los agricultores.
4. Escena 4: Procesión de la Virgen de la Candelaria.
5. Escena 5: Procesión del Niño Honderito.
6. Escena F: Retorno de la Virgen al cielo/ paloma blanca.

- P: (Principal): La Virgen de la Candelaria y el Niño de la Waraca.
- S (soporte): base de Querubines

Escena P: La Virgen de la Candelaria y el Divino Niño

Esta es la escena central y principal, no está dentro de un ciclo narrativo.

En la caja central, entre dos columnas con decoración floral, se muestra a la Virgen de la Candelaria y al Niño Jesús salvador del mundo, en su versión ayacuchana de Virgen de la Abundancia y Divino Niño de la waraca.(fig. N°97 b y fig. N°101)

La Virgen y el Niño representan imágenes de culto, la Virgen mira al espectador de frente, mientras que su hijo está en tres cuartos.

Las columnas doradas, de fuste helicoidal, tienen capitel troncocónico dorado con querubines. El fuste tiene diseños de flores amarillas y rojas, la flor roja por la forma se parece a la cantuta. En la base del arco de medio punto se ve dos choclos dorados, como pináculos, siguiendo el eje de las columnas. En la base de la columna dos florones azules con diseño floral resaltado en blanco.



Fig. N° 98



Fig. N°99

Fig. N° 98 Retablo Virgen de la Abundancia (peana de querubines)
Fig. 98,99, fotógrafo Guillermo Ayala

Fig. N° 99
Retablo Virgen de la Abundancia (detalle)
Mabilón Jiménez

Fig. N° 100
La procesión del Divino Muchuy Waraca. (Dibujo de Magaly Labán) (detalle)



Fig.N°100



Fig. N° 101
La Virgen y el Niño de la waraca.
Fotógrafo: Guillermo Ayala.

Los ojos no presentan iris ni pupila (ausencia de brillo en los ojos y un tono marrón uniforme). La mirada de la madre del Salvador es triste, ausente, de boca pequeña, nariz perfilada y la cabeza ligeramente inclinada. Se ubica debajo de un arco, siendo flanqueado

por columnas entorchadas, en el capitel el díselo de un querubín realizado posiblemente a molde.

A los pies de la Virgen se observa semillas y granos, ya que la dulce Señora trae la abundancia.

El Niño sonriente, de mirar dulce y apacible, juega balanceando su honda dorada. Ambos presentan detalles de orejas, pies y uñas verídicamente representados, las manos de la Virgen son delicadas y bien formadas; trazos rojizos imitan las líneas de la mano, bordean las uñas y marcan las fosas nasales.

La Virgen de la Candelaria (fig. N°101)

Vestida de blanco con manto celeste y mantilla blanca de tela. Sostiene en la mano derecha una vela recta, y en su brazo porta la canastilla con dos tortolitas para la purificación; en el brazo izquierdo lleva al Niño Jesús.

Tanto la Virgen como el Niño ostentan coronas doradas rematadas con una cruz.

Los vestidos tienen una imitación de brocateado dorado que representa flores (en la falda de la Virgen dos flores, en el pecho una flor), el manto celeste de la madre del Salvador está decorado con pequeñas florecillas de cuatro pétalos.

Estas flores en los ropajes están pintadas posiblemente con purpurina, teniendo similitud con el diseño floral de las puertas del retablo.

Esta ataviada con aretes dorados y collar con imitación de perlas, además lleva en el dedo medio un anillo sencillo sin adornos, la mantilla es de tela con encajes y puntos dorados.

El collar de la Virgen es de perlas blancas y doradas, no es de pasta sino esta revestida con este adorno. El artista ha usado elementos adicionales como metal, perlas o cuentas y tela para dar la impresión de una imagen de culto.

Atributos:

- **Candil**: recto, dorado, adornado con cuatro flores secas.
- **Cirio encendido**: color blanco, con cintas plateadas.
- **Canasta**: color amarillo, representación realista del trenzado de las fibras mediante un delineado negro, contiene paja y dos tórtolas.
- **Tórtolas**: dos aves blancas con delineado negro y pico anaranjado.
- **Corona:** dorada (tono oro viejo, posiblemente purpurina) rematada por una cruz, guarnecida con imitación de perlas blancas y nacaradas, con cinco arcos adornados por una flor plateada, imita una corona real. Presenta un fino acabado.
- **Alimentos:** frutos y semillas, entre ellas la quinua, además dos ollitas y a los pies de la Virgen, también cuatro maizales.

El Divino Niño de la waraca (fig. N° 102)

Un Niño Jesús está en posición sedente. Porta en la mano izquierda un orbe del mundo de color azul rematado por una cruz, y en la derecha lleva una waraka con una piedrita dorada.

Presenta túnica blanca y en el pecho un diseño floral, así como dos flores en la orla de la túnica.

Atributos:

Waraca: color dorado, posiblemente purpurina tono oro viejo. El Divino Niño la sujeta por el hilo trenzado y torcido, balanceando se ve una piedrita, también dorada.

Orbe del mundo: mundo rematado por una cruz, símbolo de Cristo salvador de los hombres y Señor del mundo. El mundo es una esfera azul con señales de rajaduras por el tiempo y puntos dorados, la cruz también es dorada.

La Virgen y el Divino Niño de la waraca están dentro de una hornacina con elementos arquitectónicos (columnas, pináculos, crestería polilobulada y arquitos de coronación.



Fig. N°103 a



Fig.N°102
El Divino Niño de la waraca (Detalle) Dibujo: (Magaly Labán)

Fig. N° 103 a,b,c
La Virgen y el Divino Niño de la waraca.
(Detalle) Dibujo: (Magaly Labán)



Fig. N°103 c

Fig. N°103 b



Cuadro: Elementos Arquitectónicos y de la liturgia

Elemento	Forma	Diseño /color	Color	Hechura	Detalle	N°
Fuste	Helicoidal	Floral policromado	Dorado	Moldeado		2
Arquitrabe	Recta	-	Dorado, rojo	Moldeado		2
Basa	Jarrón	Floral blanco	Azul	Moldeado		2
Capitel	Querubín	Cabeza alada	Dorado	Moldeado		2
Arco	Medio punto	Floral blanco	Azul	Polilobulado		1
Extradós	13 semi - flores	Floral rosado				
Intradós	Semicircular		Azul	Uniforme		
Arco	Lóbulos	Filetes dorados				
Mazorca	Choclo	-	Oro viejo	En eje con columna: pináculos		2
Mazorca	Choclo	-	Dorado	Entre lóbulos	Flores	7
Cerámica	Olla	-	Siena	Imita arcilla	Alimentos	2
Maizal	Vertical		Verde		Flor amarilla	4

Del análisis del conjunto observamos lo siguiente: en el centro de la escena P se ve a la Virgen con el Niño y a los costados dos columnas de fuste helicoidal, capitel de forma troncocónica con querubín y un jarrón o florón como base, ambas columnas son idénticas.

El fuste helicoidal, de color dorado y diseño floral, presenta una enredadera con ramas y hojas verdes, flores amarillas y rojas. El fuste formalmente es barroco, así como algunos elementos del diseño.

Los capiteles de querubines se unen a la imposta del arco, donde se apoyan dos mazorcas de maíz con hojas abiertas que dejan ver un choclo de granos dorados que decrecen por efecto de la perspectiva, a manera de pináculos.

La Virgen y el Niño son los protagonistas del Retablo *Virgen de la Abundancia*. La escena P recrea una imagen de bulto redondo, donde aparece de forma similar a las esculturas virreinales de esculturas policromadas. Las seis escenas se distribuyen en lado

derecho las escenas alusivas a las imágenes de Virgen y el Niño, y al lado izquierdo las relacionadas a la Virgen y el Niño en la Tierra.

Analizamos las seis escenas siguiendo su secuencia narrativa.

Escena 1: La Virgen y el Niño:

Una mujer camina entre las montañas con un Niño en brazos. Están vestidos como campesinos, lo que los distingue como seres celestiales son las aureolas de metal que circundan sus cabezas; hacia arriba el cielo y los ángeles.

La escena presenta una composición triangular, en los vértices superiores ángeles; en línea recta, cuatro ángeles y en el vértice inferior la Virgen y el Niño Jesús.

La Virgen, en actitud de avanzar presurosamente, dirige su mirada al espectador. La línea de ritmo y el eje de simetría de la Virgen están inclinados en sentido diagonal al plano. La Virgen y el Niño Jesús avanzan, ella adelanta su pie en medio de un campo florido.

Las diagonales y el eje de simetría, muestran una composición asimétrica, Madre e Hijo están ubicados debajo del eje horizontal que divide la escena en dos secciones: nevados (cima del mundo) donde está la Virgen, y la otra donde se encuentran los ángeles en el cielo.

Toda las líneas de tensión recaen en la madre y el hijo, ella sale de las nubes a la cima de una montaña, su pie derecho permanece oculto detrás de una nube y el otro esta calzado con una ojota.

La Virgen: viste pollera rosada con borde de florecitas, enaguas azules, ojotas y blusa amarilla con flores verdes. Es representada en tres cuartos, como una campesina andina. Luce trenzas y sombrero rojo con una flor, sostiene con la mano izquierda al Niño Jesús y con la otra se levanta la pollera. Lleva en la espalda un atadito de color oscuro. Detrás de ella un resplandor de amarillo que se difumina y se torna claro.

El Niño Jesús: viste pantalón azul, polo blanco con rayas horizontales rojas, sobre el pecho le cruza el hilo dorado de su waraka, está en posición sedente mirando hacia el espectador.

Su cuerpo está en tres cuartos y en un eje diagonal, mientras su rostro, también inclinado, está en posición frontal.

Ángeles: cinco ángeles desnudos están organizados en una composición triangular, tienen alas blancas con delineados negros, cuatro de ellos miran a la Virgen, uno dirige su mirada a los otros ángeles.

Tres planos: Los elementos que los delimitan están formados por:

1. Flores: rosadas (4), anaranjadas (3), amarilla (1), en total 8.
2. Piedras rocosas y apacheta. La apacheta está formada por varias piedritas, está ubicada en la mitad inferior de la escena, sobre un pequeño nevado.
3. Paisaje celestial, pintado en la caja y resplandor dorado con fondo celeste. El resplandor se difumina en un degradé de tonos cremas a pinceladas blanquecinas que iluminan una capa inferior de color celeste. La pintura genera una gran profundidad resultado del uso de la perspectiva atmosférica.
4. Nubes: algodón, pintado de tonos tornasolados, resaltan rosados, cremas, lilas suaves.

Escena 2: La Divina Pastora y el Divino Pastor

Se observa 4 planos de profundidad: en el primero está la Divina Pastora, con dos ovejas, una ubicada a su costado. La otra, en sentido opuesto, dirige su cabeza señalándola. Un campo florido con un manantial al cual se dirigen dos ovejas. En un segundo plano: el Divino Pastor rodeado de flores, en un tercero se visualiza aves, dos ovejas y tres ángeles. En el cuarto, dos arbustos con aves amarillas y en el quinto un paisaje pintado con perspectiva atmosférica y aves. La composición está trabajada usando la regla de los tercios, tanto la Pastora, como el Niño se ubican en los puntos fuertes. En la parte superior

de la caja un cóndor en posición frontal mira a la tierra. Del cóndor a los protagonistas se inscribe imaginariamente un triángulo.

Hay dos ángeles portando cada uno dos flores, uno mira a la Pastora situada en el vértice inferior derecho, el otro observa el cielo. El Niño mira al cielo y a las aves. Cada conjunto se articula con la composición principal pero mantiene esquemas compositivos propios.

Hanan Pacha (cielo): ubicado en la mitad superior de toda la escena 2. El conjunto presenta una composición en arco semicircular, en la que aparecen de izquierda a derecha: un ave blanca, dos ángeles portando flores anaranjadas, un cóndor con las alas extendidas mirando hacia abajo, un ángel portando dos flores, y un ave de color amarillo. En una composición semicircular se ve una paloma blanca, distribuidos un ave verde y dos aves amarillas, luego otra verde; bajo la paloma, en línea recta, se ubica otra ave verde. Este conjunto esta adosado a la caja, siendo su fondo un paisaje montañoso de tonos azules, grises y celestes que imitan nevados.

La Divina Pastora:

Presenta una composición semicircular que sigue las bandas de colores (arco iris), este conjunto está ubicado en el cuadrante izquierdo derecho.

La Divina Pastora: está sentada con las piernas cruzadas, en actitud de beber el agua que está contenida en su sombrero rojo. Ella esta descalza, vestida como en la escena 1, en la falda tiene cinco flores: dos blancas, una anaranjada, otra amarilla y una rosada.

A su lado derecho hay un atado (manta anudada), y una oveja blanca que dirige su mirada hacia la Divina Pastora. Detrás de la Pastora destaca un arbusto verdoso con aves y un arco ovalado de siete colores (arco iris).

El Divino Pastor: el Niño Jesús está en una composición circular rodeado de cuatro ovejas blancas con líneas negras y sombras plomizas. El Pastorcito mira hacia el cielo dirigiendo la mirada a un ángel y a las aves, además, levanta las manos. Al costado del

Niño hay un árbol con aves amarillas que miran al cielo. El Niño viste igual a la escena 1, su waraka dorada esta cruzada en el pecho. Una delicada línea une las ovejas al Pastorcito.

Paisaje:

La escena 2 tiene dos paisajes:

- **Un campo florido con un manantial o puquio** rodeado de flores, dos ovejas se aproximan, la Virgen y el Niño completan la escena. Hacía el fondo de la caja hay dos llamas.
- **Un paisaje pintado**: se ve montañas marrones y una casita, un camino que conduce a nevados blancos de tonos azules y violetas que se van tornando nebulosos hacia la lejanía (perspectiva atmosférica), el cielo celeste se matiza con resplandores dorados de ocres y amarillos

Escena 3: La Virgen y los agricultores: la escena presenta una composición triangular. La Virgen lleva al Niño en la espalda, los Divinos Pastores surgen de un campo de quinua lleno de frutos ubicado al lado derecho, delante de ellos dos ovejitas. En primer plano, un niño sentado vestido con pantalón blanco, camisa azul y sombrero ocre mira hacia la Virgen mientras levanta una papa; a su costado una variedad de tubérculos y papas sobre una piedra (batan).

En segundo plano dos campesinas miran a la Madre y el Niño, mientras sostienen frutos. Hacia el lado izquierdo, un esqueleto y un personaje huesudo equilibran los pesos visuales, ellos están apartados y los campesinos les dan la espalda, a su lado un campo de quinua sin frutos.

En el cielo, dos ángeles sostienen ramas de los sembradíos. En una distribución semicircular, ligeramente más abajo, dos ángeles y un ave, abajo tres aves. Todos ellos miran la escena que ocurre en tierra.

Una campesina arrodillada, con el pecho descubierto, sostiene un bebé envuelto en una manta, la madre levanta el brazo sosteniendo un tubérculo. Viste falda ocre, blusa ploma y sombrero verde adornado con una flor anaranjada.

Otra campesina de pie, vestida con falda roja y blusa azul, tiene el rostro y el cuerpo de perfil, avanza y abre los brazos, ella sostiene una papa en la mano izquierda y dirige su mirada a la Virgen. La Virgen sostiene algo en sus manos y lleva al Niño en la espalda. El Divino Infante mira de frente al espectador, levanta los brazos sosteniendo su waraka que describe un arco. En sus manos la waraca está lista para ser usada.

En la parte inferior izquierda un personaje masculino vestido con ropas raídas, pantalón azul hasta las rodillas y camisa ocre y el pecho descubierto, deja ver sus costillas. Este personaje esta demacrado, pálido y huesudo, el cuerpo encorvado hacia adelante en actitud de caer. Detrás de él, la figura de un esqueleto levanta los brazos mientras mira a la Virgen, estos personajes están asociados a una planta seca.

Los personajes están levantando los brazos, caminando, sentados, realizando acciones, las diagonales articulan la composición y coinciden con los personajes. Distinguimos en la escena varios planos de profundidad:

1. Niño sentado, mujer arrodillada, dos ovejas.
2. Mujer de pie y un ser huesudo que avanza.
3. Virgen, esqueleto de pie en posición de tres cuartos, aves (hacia el fondo de la caja)

Paisaje:

Un campo de quinua, las plantas crecen más hacia el lado de la Virgen rodeándola, ella emerge de en medio de una variedad de plantas, al lado derecho, detrás de los campesinos, plantas y un auquénido (llama).Delante del Niño sentado hay piedras, siete aves apoyadas en las plantas miran a la Virgen, siguiendo una distribución oval.



Fig. N° 104
La Divina Pastora y el Niño de la honda: Organización de la composición
Fotógrafo: Guillermo Ayala
Esquema: Magaly Labán



Fig. N°105
La Virgen y los agricultores.
Fotógrafo: Guillermo Ayala
Dirección de las líneas compositivas y grupos de interés.
Esquema: Magaly Labán.

Paisaje pintado:

Cerca de la chacra que está pintada con tonos verdosos, aparece la recreación pictórica de un nevado y finalmente, el cielo celeste con nubes blancas y resplandores dorados. Los cerros son verdes y coronados de nieve de tonos azulados.

Escena 4: la procesión de la Virgen de la Candelaria

En la procesión de la Virgen de la Candelaria, la Virgen está en un trono de cera adornado con choclos y flores, y es llevada en andas por sus devotos.

La composición describe un movimiento sinuoso y curvas en dirección derecha a izquierda.

En el cielo, dos ángeles desnudos miran a los hombres que, alborozados, acompañan la procesión.

Tres devotos miran al cielo mientras que una comparsa, integrada por músicos y danzantes, avanza animada. La escena tiene 20 personajes, 18 son seres humanos, dos ángeles, y como protagonista central la imagen devocional de la Virgen de la Candelaria que porta al Muchuy Waraca.

Paisaje pictórico: Casas blancas de techos a dos aguas de tejado rojo, montañas nevadas, en el cielo celeste nubes y sol amarillo, detrás del trono de la Virgen de la Candelaria una iglesia.

Cuadro: La procesión de la Virgen y el Divino Niño

Personaje	**Atributo**	**Ropa /color**	**Ropa /color**	**Calzado**	**sexo**
Cargador	-		Poncho plomo		m
Cargador			Poncho marrón		m
Cargador		camisa amarilla	Casaca azul		m
Cargador			Poncho negro		m
Devota	Mantilla azul	Falda roja	Blusa ploma	Ojotas	f
Devota	Porta choclo	Falda rosa	Lliclla verde	Ojotas	f
Devoto	Porta choclo	Pantalón azul	Poncho marón	Ojotas	m
Acolito	Estandarte	Túnica blanca	Pantalón azul	-	m

Acolito	Estandarte	Túnica blanca	-	-	m
Sacerdote	Capa , mitra	Casulla blanca	Capa amarilla		m
Danzante	Mascara mitra	Pantalón azul	Chaqueta roja	Ojotas , coturno	**m**
Danzante	Mascara ,chicote	Chaqueta roja	Pantalón negro	Ojotas , coturno	m
Danzante	Mascara , mitra, chicote	Chaqueta roja	Pantalón azul	Ojotas , medias	m
Campesino	Porta cóndor	Pantalón azul	chaqueta roja	Ojotas ,coturnos	m
Músico	Warapuko	Polo rojo	Poncho negro		m
Músico	Warapuko	Polo rojo	Poncho ocre		m
Músico	Tambor				m
Músico	Corneta				
Ángel	Palma	-			
Ángel	Manos juntas		-	-	

La Virgen y sus devotos

La Virgen: Viste túnica blanca y tocado azul, está ataviada como una imagen de altar. En la mano izquierda lleva al Niño Jesús, ostenta corona dorada, y es llevada en un trono de cera con adornos de flores, choclos y cirios. Tiene el rostro y el cuerpo en tres cuartos Un arco con flores y choclos detrás y delante de la Virgen; flanquean el anda dos maizales con choclos maduros y arbustos de quinua.

Los cargadores llevan el anda en la misma dirección que la comparsa de músicos, la Virgen mira a la comparsa, ella está siendo llevada de izquierda a derecha.

El Niño Jesús: viste túnica blanca con pintura dorada, su vestimenta es similar a la de la Virgen, lleva corona dorada, y el orbe del mundo de color azul, rematado con una cruz, y una waraka de oro. El rostro y el cuerpo en tres cuartos, está cargado por la Virgen y se lo observa en posición sedente.

Los devotos: Son tres personajes, dos mujeres y un hombre. Una de las mujeres mira a un ángel que en las alturas sostiene una rama; la otra mujer con mantilla azul tiene las manos juntas en oración. Un hombre con una rama, mira de perfil en acción de caminar,

vestido de poncho marrón y lleva una muleta. Están distribuidos en línea recta: adelante el varón, le siguen las dos mujeres en actitud piadosa.

Los cargadores (cuadrilla) En el segundo plano se ven tres cargadores. Hacia el fondo, en tercer plano, un cargador (se supone que serían 6 cargadores, pero solo son visibles 4), estos cargadores sostienen el anda procesional agarrando dos varas de madera.

El sacerdote y los acólitos: el sacerdote y sus acólitos están delante del anda de la Virgen, los acólitos portan estandartes mientras abren paso a la procesión mariana.

Comparsa: músicos y danzantes en alegre cortejo, están delante de la procesión de la Virgen, los personajes llevan una distribución circular, todos con diferentes movimientos. Son cuatro músicos: dos tocan el warakpuko, visten poncho y chalina. Uno de ellos presenta bigote, ambos tienen las mejillas abultadas, como si estuvieran soplando. Miran de frente, presentando mayor tamaño con respecto a los demás personajes. Un tocador de tambor: lleva colgado el tambor y en las manos las baquetas, en acción de tocar. Un tocador de la chirisuya, al costado del tocador de tambor.

Danzantes: tres danzantes: un danzante lleva una máscara de nariz prominente, viste pantalón, chaqueta, máscara blanca, ojotas, medias de color blanco con líneas de colores y alforja amarilla. En una mano lleva un chicote, en la otra una vara de madera dorada. Este personaje está de perfil, agachado, en actitud de danzar.

Dos hombres con máscaras blancas de líneas negras cruzadas, llevan pantalón, chaqueta, coturnos, medias blancas con líneas de colores y ojotas. En la cabeza tienen una mitra blanca con el diseño de una cruz, en la mano un látigo (chicote) y portan zumbadores[331].

Otros personajes: un campesino llevando en el hombro un cóndor, mira de perfil mientras agita un látigo y un objeto de zumbador. Viste pantalón azul, chaqueta roja y camisa amarilla.

[331] Objetos de madera que produce ruido.

La distribución de personajes se da en planos superpuestos. Hay en total cuatro planos, en el primero los devotos, en el último los tocadores de warapuko. El primer plano es de dimensiones más reducidas, el cuarto plano es de mayor tamaño.

Escena 5: la Procesión del Divino Muchuy Waraca[332]. Esta escena retoma personajes aparecidos en la escena 3 y 4, siendo la antepenúltima escena del retablo. La procesión del Niño se desarrolla en una composición triangular, como imagen devocional. El Niño es sostenido por un sacerdote, al frente de ellos la figura de un ser huesudo y un esqueleto.

Cuadro: La procesión del Divino Niño

Personaje	**Atributo**	**Ropa /color**	**Ropa /color**	**Calzado**	**sombrero**	**sexo**
Devota		Blusa azul	Falda roja	Ojotas	Rojo	
Devoto	Cruz con líneas	chompa roja	Camisa amarilla			
Devoto	Cruz				Azul	
Devoto	Rama seca	Poncho gris		Ojotas	azul	
Devota	Cruz con maizal					
Devota						
Sacerdote	Niño Jesús	Casulla blanca	Capa amarilla	Zapatos	Bonete	
Esqueleto	Huesos	-	-	-	-	
Hombre	Enjuto , huesudo	Camisa ocre	Pantalón azul	descalzo	-	
Ángel	Honda					
Ángel	Rama					

El Niño levanta su waraka en acción conminativa, de luchar o enfrentarse, muestra una piedra dorada. En el cielo dos ángeles miran a los hombres, un ángel sostiene una waraca con piedrita y el otro una rama. Ambos dirigen sus miradas en sentido opuesto, el ángel de la waraca hacia el Niño y el ángel de la rama a los devotos.

[332] Significaría el que bota la hambruna con su waraka.

Fig. N°106
La procesión de la Virgen y el Niño

Fig. N° 107
La procesión del Niño de la waraca.

Estructura de la composición



Fig. N°106

Fig. N°107

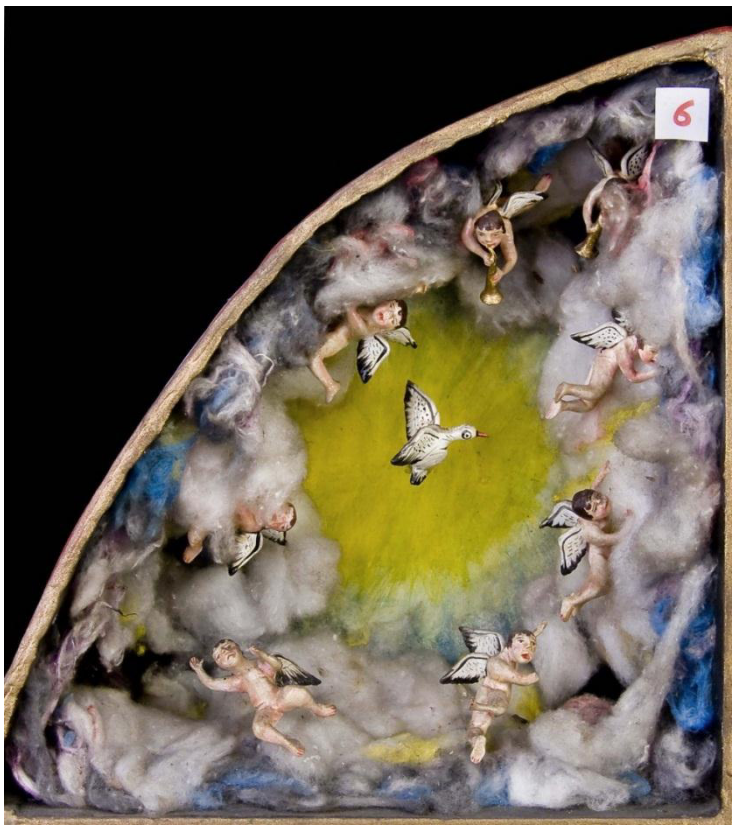


Detrás del sacerdote, en una composición triangular, seis personajes portan cruces adornadas con maizales. Los personajes levantas sus manos y muestran sus cruces al ser huesudo y al hombre enjuto.

En el cielo un ave blanca se aleja, y detrás de ella un resplandor dorado y castillos de fuegos artificiales. La imagen de la Virgen, o la Pastora, están ausentes.

En el fondo de la caja, la pintura de una iglesia de manera frontal, la iglesia tiene dos torres, techo de dos aguas de color rojo y una cruz de metal en la cima

Escena 6: La paloma remonta al cielo. La Virgen retorna al Hanan Pacha



Ultima escena del ciclo narrativo, tanto la figura de la Virgen y el Niño han desaparecido, en el cielo una paloma blanca, rodeada de un resplandor dorado, y seis ángeles juegan en las nubes. Dos ángeles tocan trompetas y miran hacia abajo. Todos los ángeles están desnudos, sus alas son semejantes a las de la paloma.

Fig. 108
La Virgen retorna al Hanan Pacha
Fotógrafo: Guillermo Ayala

5.3.1 Versiones del Divino Muchuy[333] Waraca:

La Virgen de la Candelaria y el Niño de la waraca: Versión de Mabilón Jiménez, según el relato de su madre doña Amalia Quispe.

> En el pueblo de Alcamenca ya no había alimentos prácticamente desde que empieza el mes de diciembre, ya la gente no tiene nada que comer. En todo el mundo andino viven de la cosecha.
> Había una señora que vino de las alturas, la señora traía a su niñito todo, entonces para poder cruzar puso su piedrita como toda viajera.
> … una señora bien bonita, dice que bajó con su bulto, dice que llenó y cada vez que pasaba regaba…y detrás empezaba a crecer las flores, venía con lluvia con todo eso.
> La señora se sienta descansa, ella entonces, ella empieza a tomar agua, y el niñito empieza a jugar con las aves. La gente decía que cosa la señora sino es de… no lo conocemos entonces…
> Sigue el viaje…. La señora empieza a dar los frutos, entonces empieza a ahuyentar a la muerte y la hambruna. El niñito siempre con su waraquita está, moviendo moviendo, moviendo.
> La señora sale de la abundancia, lleno, como decir ella es la alegría, queda, después de eso la señora desaparece.
> El pueblo al enterarse todo eso, la gente empieza a sacar en procesión a la Virgen, empiezan a decir que ya llegó la nueva cosecha, y hay que hacer, o sea que el muchuy ha desaparecido….
> "La Virgen se convierte en un Espíritu Santo, que la Virgen llega al cielo, recorre todo el pueblo lo sacan a la Virgen y se va en forma de Espíritu Santo, se regresa. Por eso la posición mirando no hacia la tierra sino mirando al cielo. "Es que este me ha contado mi mamá". (Versión dada por Mabilón Jiménez)

Sobre la celebración:

> Dar vuelta la procesión, el cura el sacerdote saca al Niño y empieza a ser llevado el Niño, de la plaza, empieza a dar vueltas y la gente empieza a reventar cohetes para ahuyentar a la muerte y la hambruna.
> El 3 de Febrero, el Muchuy (Niño) como se dice en el pueblo después de dar vuelta la procesión. Todo es alegría, todos participan para ahuyentar. Estos ángeles representan a dos niños. Son dos niños que se los visten de blanquito o celeste y con huaraquita ponen tuna y botan. Siempre representan ese juego hasta ahora hacen.
> El 3 de Febrero las cruces bajan de todos los sitios, de los cerros bajan las señoras para ahuyentar, hacen bendecir y de nuevo devuelven y siempre las cruces con sus maíces. Lo adornan con flores y maíces, con las primeras flores y las primeras cosechas. Y después lo devuelven. Y esa es la fiesta de la Virgen de la Candelaria. (Versión dada por Mabilón Jiménez)

---

[333] Versión preliminar de GUTIÉRREZ, Leoncio, etl. (2007) *Apurimaqpaq Runasimi Taqe-Diccionario de Quechua Apurimeño p.71. Recuperado el 15 de enero de 2014, 16:00 h,* http://www.illa-a.org/cd/diccionarios/DicAMLQApurimacQuechua.pdf.
Muchuy se traduce como: faltar, hambruna, miseria; y waraca como honda.

Acciones de la Virgen:

1. Baja de las alturas llevando a su hijo en la espalda, camina presurosa.
2. Riega los campos y surgen flores. Ella trae las lluvias.
3. Se sienta y bebe agua.
4. Ofrece los frutos a los campesinos / se enfrenta con la hambruna (muchuy).
5. Desaparece / deja el pueblo.
6. Su imagen es sacada en procesión.
7. Regresa al cielo convertida en una paloma blanca, se trasforma en el Espíritu Santo.

Acciones del Niño

1. Es cargado por su madre, aparece en las alturas.
2. Mira a las aves, juega con ellas.
3. Es llevado por su madre a los sembradíos / mueve su waraka delante de la hambruna.
4. Desaparece / abandona el pueblo.
5. Es sacado en procesión.

Acciones de los campesinos

1. Se sorprenden al ver una señora desconocida.
2. Reciben los frutos.
3. Sacan en procesión las andas de la Virgen de la Candelaria y el Niño.

La procesión:

1. Los campesinos realizan la procesión / dan vueltas a la plaza.
2. Revientan cohetes para ahuyentar / la hambruna
3. Dos niños (ángeles) se visten con ropas claras / avientan tunas y piedras con sus waracas.

La Virgen: es una señora muy bella, que baja de las alturas y trae agua, riega los campos y maravillosamente las flores brotan en las alturas. Se sienta y bebe agua, sale de la abundancia (frutos de quinua) y es la alegría. Se transforma en paloma y remonta al cielo.

La belleza de la Virgen, es una idea fuertemente arraigada en el poblador andino, cuando desciende a la Tierra se trasforma en una mujer bellísima vestida de campesina, que carga al Niño.

El Niño: Esta al lado de su madre siendo cargado por ella, juega con las aves.

Escenas y acciones del retablo.

Las batientes de las puertas se dividen cada una en tres compartimientos, alojando cada portezuela tres escenas. En total son seis escenas, sobre la aparición de la Virgen y el Niño como propiciadores de la abundancia y vencedores de la hambruna. Mencionamos las acciones principales:

1. La Virgen con el Niño camina en las alturas de los nevados.
2. La Virgen toma agua y el Niño mira a las aves.
3. La Virgen con el Niño entregan frutos a los campesinos.
4. El Niño mueve la waraca / el esqueleto (la muerte) mira a los campesinos y a la Virgen y el ser enjuto (la hambruna) intenta huir.
5. Los hombres sacan en procesión a las imágenes de la Virgen de la Candelaria y del Niño de la Waraca.
6. Los campesinos llevan cruces adornadas con frutos y maíces.
7. Los hombres sacan en procesión al Niño de la Waraca / enfrentamiento con la hambruna (Muchuy)
8. El Niño (imagen devocional) es cargado por el sacerdote y se enfrenta a la muerte y la hambruna.

9. La muerte resiste al Niño mientras que la hambruna escapa y se encorva.

10. Una paloma blanca remonta al cielo, los ángeles juegan felices en las nubes.

Doña Amalia Quispe relataba a sus hijos diversas leyendas, historias y cuentos, del tema conocemos dos obras: una de Mabilón y otra de Nicario.

"El niñito se baja y entonces con la warakita bota la hambruna porque va a llegar la nueva agua..."[334], los nuevos frutos como la oca, la papa y la quinua, se dan en febrero coincidiendo con la festividad de la Virgen de la Candelaria y se prosigue con los carnavales. El Niño es el Muchuy Waraca, el que ahuyenta la hambruna. En varias leyendas ayacuchanas lo mencionan con su infaltable waraca u honda.

En el artículo "Las Cruces de Don Florentino" (1999) de Shirley Ríos Acuña, se menciona lo siguiente:

> En Allcmencca (sic) las fiestas de las cruces se realiza (sic) en febrero. El día primero son veladas en la iglesia y el dos es el día central donde serán bendecidas por el párroco. Para esta ocasión se traen de todas partes las cruces y se adornan con flores silvestres, maíces y frutos. Después de la misa salen en procesión junto a la imagen de la Virgen de la Candelaria para recorrer todo el perímetro de la plaza. Durante el ritual cristiano se da una costumbre ancestral que se lee en las crónicas, mezclada con un cuerpo litúrgico católico: El Muchuy Huaruca; que quiere decir "botar la hambruna con la huaraca". El sacerdote baja al Niño Blas, que tiene su huaraquita de plata, de los brazos de la Virgen para realizar la bendición, con el objetivo de que no haya hambruna en el pueblo y se tenga la gracia del Señor. Los comuneros manifiestan que la Virgen regresa en forma de paloma entre los humos de los fuegos artificiales y dice: "Gracias a Dios ahora he hecho comer a mis hijos"…Desde ahí, el dos de febrero, ya aparecen los frutos, los cereales, los choclos, las habas y todos los alimentos agrícolas. En Semana Santa dicen que del cerro llamado Cruz salta un sapo gritando: "jarhuaycuyñay", es decir, ya comiencen a madurar. Así ya se viene el tiempo de cosecha."(Ríos 1999: s/n)

La Virgen regresa al cielo en forma de paloma, según nos lo afirmó doña Amalia, ella se trasforma en el Espíritu Santo. La paloma dice: "Gracias a Dios ahora he hecho comer a mis hijos."[335] (Ríos 1999) Agradece a Dios el haber saciado el hambre de sus hijos, todos

[334] Entrevista a Mabilón Jiménez.

[335] Esta frase aparece en el artículo como cita textual, esta entre comillas pero no se señala la fuente, suponemos que sería la familia Jiménez, la que sirve de informante. Solo en el catálogo se indica que los comuneros y comuneras (campesinos) cuentan.

los frutos vienen de Dios, la Virgen es una intercesora que protege y cuida al campesinado.

El sapo es un animal vinculado al agua, a los puquios y las cochas. Es interesante que este animal grite en Semana Santa, el tiempo de la Pasión de Nuestro Señor, nos parece que existe una relación entre la cosecha y Cristo, además que el sapo salta gritando de un cerro llamado Cruz. En los cerros existen grandes cruces que son revestidas de frutos y adornadas, como un árbol florido en la fiesta de las cruces.

La Virgen de la Candelaria lleva en brazos al Niño Blas, un dulce Niño Jesús que lleva una waraca plateada. Para Mabilón, el Niño lleva una waraca dorada.

Las cruces están relacionadas a la abundancia, ellas son la vida, la fertilidad, la señal del cristiano y la presencia del Crucificado. Las cruces son veladas el 1 de febrero, a esto se le conoce como cruz velakuy, el día central de la fiesta de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero) son llevadas a escuchar misa, y luego de ser bendecidas por el párroco, salen acompañando la procesión de la Candelaria y el Niño. Las cruces son adornadas con frutos, flores y maíces, para asegurar buenas cosechas. Sobre las cruces en Alcamenca se dice:

> La cruz es señal de un cristiano porque Jesús ha muerto en la cruz (…) está en todas partes, en la casa (...), en los cerros. La cruz cuida las cementeras, al pueblo, exterior e interior de la casa y a la persona misma, pues es como un ángel de la guarda (…) uno se levanta persignándose en señal de la cruz. La cruz está cuando nace, cuando uno muere, cuando uno se casa, cuando se bautiza, en todas partes[336]. (Ríos 1999 s/n)

La cruz es comparada al Ángel de la Guarda, es decir protege al cristiano, desde que nace hasta la muerte. La cruz es signo de seguridad, protección y salvación. Los sacramentos son mencionados: Bautismo, Matrimonio y Extremaunción, esto permite ver su vigencia

[336] La versión es dada por un miembro de la familia Jiménez.

dentro de la mentalidad andina, es el signo de la vida y salva del pecado. Al final de la vida, la cruz acompaña al hombre andino en su travesía al Hanan Pacha. La cruz impregna su alma, es vida y abundancia.

En *Repensar la desnutrición: Infancia, alimentación y cultura en Ayacucho, Perú* (2012) se menciona:

> El muchuy huaraca[337] se relaciona a la figura y el significado de la Virgen de la Candelaria, cuya imagen se venera en la iglesia de la comunidad de Pomacocha. Según Paulo, de Hercomarca[338], dicha imagen sostiene en una de sus manos una canasta—símbolo de la abundancia— y en la otra una huaraca, para ahuyentar al hambre. El periodo del "hambre" o, mejor dicho, la carestía de recursos…ya que la Virgen había llegado con su huaraca, y con ella había ahuyentado el hambre. El periodo del "hambre" o, mejor dicho, la carestía de recursos, se iniciaba el 8 de diciembre, dedicado a la Virgen Limpia. Este acontecimiento simbolizaba en los hechos que la tierra comenzaba a dar sus primeros y frescos frutos, o lo que en quechua se llama el llullu kawsay (productos frescos), desde el llullu chuqllu (choclo fresco) hasta el atajo o la tuna. Ese día, el 2 de febrero, las madres preparaban varios tipos de comida, lo cual significaba que el hambre o la necesidad habían llegado a su fin. (Del Pino et al. 2012:173-174)

El 8 de diciembre día de la Virgen Limpia, coincide con la festividad de la Virgen Inmaculada, el término Limpia reemplaza al de Inmaculada, ambos aluden a pureza, sin mancha o mácula. Lo interesante es ver que el periodo de la carestía va del 8 de diciembre al 2 de febrero (día de la Virgen Candelaria o Purificada) es decir la fiesta de la Candelaria pone fin a la carestía o tiempo de hambre, y se da el paso al reverdecer de los campos, las cosechas y la abundancia.

Juan José García y Karlos Tacuri, en *Fiestas Tradicionales Populares del Perú* (2006), menciona que el Warakaq Niño[339] ayudó al general José Antonio de Sucre en la batalla de Ayacucho. El Niño de la waraca es propicio a los libertadores. (García y Tacuri 2006:16)

---

[337] Muchuy huaraca, o también muchuy waraca.
[338] San Martín de Hercomarca se localiza a 15 minutos de la provincia de Vilcashuamán en el departamento de Ayacucho, Perú. La iglesia de Pomacocha está en la provincia de Vischongo, es una iglesia virreinal.
[339] La información aparece en la nota 9, p. 16.

Este relato muestra al Niño con la waraka divina, es el guerrero celestial que ayudó a Sucre y sus huestes, igual paragón se tiene en Illapa, el fornido dios del rayo que provocaba las lluvias, pero si en las punas Illapa era temido y reverenciado, el Waraka Niño es querido por ser el Salvador de los campesinos y protector de los libertadores.

Don Artemio Vílchez Gutiérrez relata la historia del Muchuy Waraca de la iglesia de la Pampa de San Agustín.

> Cuando se quemó, hace muchos años, el templo de Pampa San Agustín en la ciudad de Ayacucho, un viajero que iba en dirección a la ciudad, se encontró con una señora que caminaba en sentido contrario. Iba tan triste que el indiecito le preguntó a donde se dirigía. La Virgen que había tomado la apariencia de una compungida mujer, le dijo: Wasiyni ruparun chaymi ripukuchikami, Wawallayta qawaripuwanki" (quechua: Se ha incendiado mi casa, por eso me voy. Dejo a mi pobre hijo. Ve tú por el). (Morote Best 1998: 30-31)

La Virgen asume la figura de una mujer acongojada y entristecida, esto atrae la atención del indiecito que pregunta a donde se dirigía, pero la Virgen no contesta la pregunta, indica que su casa se ha incendiado, por ese motivo parte de la ciudad. La iglesia de la Pampa de San Agustín era la casa de la Señora. El relato indica que es una señora, suponemos que no es una india, aunque vista como una mujer común.

Luego de conversar, la mujer le encarga al niño y se aleja, el indio se lo coloca en la espalda y, al llegar a la ciudad descubre que el Niño se ha trasformado en una imagen de pasta. (Barrionuevo 1988:73) La Virgen se quemó en el incendio, y el hijo es el Niño Lacito. (Morote Best 1988:30-31, Barrionuevo 1988:73)

Acciones de la Virgen:

- Camina rápidamente / sale de Huamanga sin rumbo conocido.
- Estaba triste / encarga su hijo al indiecito pidiéndole cuidarlo.

Acciones del Indiecito

- Se dirige a la ciudad de Huamanga.
- Se encuentra con una mujer / conversa con ella.
- La mujer le entrega a su hijo / recibe al Niño y lo coloca en la espalda.

- Ingresa a Huamanga.

Acciones del Niño:

- Es llevado por su madre.
- Es encargado por su madre al indiecito.
- Se trasforma en una imagen devocional.

Esta leyenda explica el origen maravilloso del Niño de la waraka que hondea la hambruna, no es una escultura fabricada por manos humanas sino ha sido encargada por la misma Virgen María a un indígena. La Virgen salva al Niño y se va, ya que su imagen la consumió el incendio. Sobre la imagen y su culto se menciona:

> …era el Niño Lacito, una imagen de un pequeño niño que tiene una honda en la mano derecha y un globo terrestre en la izquierda y que, cuando sale en procesión , el 2 de febrero, junto con una nueva Candelaria, hondea o avienta la hambruna (muchuyta warakan). (Morote Bet 1988: 30-31)

El hecho de aventar, botar, lanzar la hambruna es un elemento ritual, el Niño Lacito con la waraca aleja la hambruna y propicia la abundancia. El Niño sale en brazos de otra Candelaria, esto explica por qué la Virgen Candelaria de la Pampa de San Agustín tiene dos niños en la actualidad, llamados Plácido y Emmanuel. Otra leyenda, también de Huamanga, relata las aventuras del Niño de la Waraka o Divino Honderito. Alfonsina Barrionuevo en el cuento *El Honderito* (2004?), relata que el Niño Jesús jugaba con los niños en Huanta, un día los encontró entristecidos, al preguntar el motivo le explicaron que era porque los mayores predecían un año seco, sin lluvias. El Niño pidió una honda y disparó al cielo formándose nubes y llovió, produciéndose el milagro. Luego dijo a los niños que no volvería a jugar con ellos y si deseaban verlo, fueran a la iglesia de la Pampa de San Agustín. Los niños fueron con sus padres y lo encontraron en la iglesia, era una escultura. (Barrionuevo 2004:1-12)

La iglesia de la Pampa de San Agustín es un antiguo templo de fachada barroca, ahora cerrado y en estado ruinoso, que depende de la iglesia de la Merced[340], perteneció a la orden Jesuita. El Niño es el propiciador de las lluvias con su waraca, cuando agita la waraca y lanza piedritas al cielo, cae el agua y la sequía termina.

María Eugenia Ulfe *en Danzando en Ayacucho Música y Ritual desde el Rincón de los Muertos*. (2004) estudia la fiesta de la Virgen de la Candelaria en el distrito de Cabana Sur[341], que se realiza del 31 de enero al 4 de febrero, la fiesta coincide con el periodo de lluvias. Los pobladores creen que la Virgen "…hace aumentar el ganado, cura a los enfermos, une parejas y castiga al bígamo. Los comuneros creen verla de lejos en su potrero Waqraqa, una quebrada cerca del pueblo ordeñando sus vacas."(Ulfe 2004:36) Los comuneros[342]la consideran la protectora de la familia y la imaginan como una señora que ordeña sus vacas, de manera semejante a las campesinas. De manera cariñosa los pobladores andinos le llaman Mamacha Candi o Mama Candi, por decir Mamá Candelaria, otros le dicen: "Mamacha Candi, kayhuata achkata parachimoy allin kausaykuna puqinampaq". "Mama Candi, este año que llueva mucho para que nuestras cosechas maduren y haya abundancia". (Ulfe 2004:36)

El día central de la fiesta, se realiza una misa y la imagen sale en procesión, el párroco bendice la imagen, los negritos (danzantes) recitan versos y las mujeres cantan un himno a la Virgen de la Candelaria. (Ulfe 2004:39). Trascribimos el Himno a la Virgen de la Candelaria:

> Salve, salve cantaba María
> en el cielo una voz repetía
> más que ti solo Dios, solo Dios

[340] Hay en Ayacucho 33 iglesias y capillas, pero solo las iglesias grandes tienen un sacerdote asignado, las que ya no se abren tienen un llavero o encargado, la Iglesia de la Pampa de San Agustín esta normalmente cerrada, no se celebran misas ni liturgia solo se abre en la fiesta de la Virgen De la Candelaria y en Semana Santa para sacar al Señor de la Parra.

[341] Es una provincia de Lucanas en Ayacucho. Está a 35000 msnm, siendo fundada con el nombre de Vera Cruz de Cabana entre 1570-1580.(Ulfe 2004:35)

[342] Es un término semejante a poblador de la comunidad. En el siglo XIX e inicios del XX fue muy usado en la literatura y la antropología.

Madre Candelaria, flor escondida del eterno cielo
sublime encanto de mi Redentor
delicia santa de todo mi anhelo
escucha mi fervor.
Hoy que mi pecho clama tiernamente
tu gracia bendita, tu caro amor
mirad oh Señora que mi alma siente
tu rayo protector.
y ¿quién como tú tan bendita y pura?
Ah, la humildad fue tu templo en Belén
y el Gólgota lagrima de amargura
Si…purísimo bien, perdón, perdón. (Ulfe 2004: 39-40)

Las tres líneas del himno son idénticas a la canción *Salve, Salve*[343], canto mariano de alabanza a la Inmaculada, el coro tiene cuatro líneas, mientras el himno presenta tres líneas. La línea faltante dice "qué más pura que tú solo Dios".[344]

La Virgen es una "flor escondida del eterno cielo", también es vinculada al "rayo protector". Flor escondida, preservada, alude a su pureza y proviene de la apologética católica, mientras que rayo parece ser por su relación con el agua. En el himno el devoto pide sentir el rayo protector, una posible alusión al amor divino, pero también al rayo como elemento benéfico. Los campesinos sabedores del poder destructor del rayo, se encomiendan a ella para su protección. En los Andes, el Niño tiene la waraca para producir la lluvia, y la Virgen el rayo benigno, que trae las lluvias y la abundancia. El himno recopilado en 1998 (Ulfe 2004:35) parece estar basado en canciones y poemas marianos, sus versos riman y tienen una candencia dulce, donde al final el devoto suplica perdón por la muerte de Cristo y las lágrimas de la Virgen. Dos elementos son importantísimos, su pureza y sus lágrimas de amargura, ella es flor celestial e inmaculada del jardín divino y fuente de lágrimas (agua bendita).

[343] Canto tomado de la página web del Santuario Arquidiocesano de Nuestra Señora del Carmen. El santuario se encuentra en Barrios Altos, Lima. Recuperado el 8 de agosto de 2015, 20:30 h, http://www.virgendelcarmenlima.com/CANTOS.pdf.
[344] El canto presenta un coro y cinco estrofas, la línea presentada es la segunda del coro.

La Virgen de Cocharcas o Copacabana recibe en Alcamenca la denominación de "…yacupamama o "madre del agua", aqnumama o "madre del agua del puquial."…" (Ulfe 2004:76). La Virgen de Copacabana de Cocharcas y la Virgen Candelaria de Copacabana son imágenes devocionales que originalmente eran cultos a la Candelaria. María fuente de agua, se convierte en madre del agua, sustituyendo a la Cochamama.

Retomamos el culto de la Virgen y el Niño de la waraca en Huamanga. Al hablar con el sacerdote de la iglesia de la Merced, este manifestó desconocer esa devoción[345], la encargada de la Iglesia mencionó lo mismo. Creemos que el temor a los ladrones sacrílegos obliga a mostrar indiferencia y negar el culto[346].

En *Huamanga Fiestas y Costumbres* (González y Carrasco 2004), se menciona que la fiesta de la Virgen de la Candelaria se celebra el 2 de Febrero, pero desde el 12 de Enero se realizan misas y novenas, la Virgen va acompañada de dos Niños, Plácido y Emmanuel, estos Niños llevan su waraca plateada y son los ahuyentadores del hambre. El 3 de febrero se realiza el huertayuc[347] o jardinego (sic) siembra de carácter ritual. Después de esta ceremonia sale la procesión de la Virgen de la Candelaria, más tarde lo hace la procesión del Niño Plácido, iniciada con su misa el mismo 3 de febrero. (González y Carrasco 2004: 38-40), (González, Gutiérrez, Urrutia 1995:215)

En *San Juan de la Frontera de Huamanga* (1997) se menciona:

> El Niño Plácido, reputado por ser el ahuyentador del hambre con una huaraca que lleva en una mano, y tocado con un sombrero, es llevado por la mayordoma, que porta además una canasta de panecillos y maicillos que suele invitar ,en todas las visitas que hace para recabar apoyo a sus obligaciones. Pero la particularidad de la Candelaria – y de algunas otras fiestas en la ciudad es la "siembra de la huerta" en la puerta de la iglesia, luego de la misa del día central y antes de la consabida procesión. Este ritual llamado huertayoc, consiste en la delimitación de algunos metros cuadrados en los cuales se coloca ("se siembra") col, repollo, lechuga, etc., en una demanda directa de abundancia de alimentos para los feligreses" (González, Urrutia, Lévano 1997:298).

[345] El padre de la iglesia de la Merced mencionó que era nuevo, que desconocía las costumbres huamanguinas y sus cultos; lo mismo pasó con el padre de la iglesia de Paula.
[346] En el sur andino los encargados o llaveros de las iglesias son sumamente celosos, por temor a los robos.
[347] El término es huertayuc o huertayoc, siembra de la huerta, suponemos que es huerta más yoc. Yoc es un sufijo que indica pertenencia. Podría ser su huerta, la siembra de la huerta de la Virgen.

González y Carrasco (2004) afirman lo mismo, indicando que esta fiesta se celebra en dos barrios, en la Iglesia de pampa de San Agustín y en el barrio del Calvario. (González y Urrutia 2004:39)

La mayordoma de la fiesta lleva al Niño Plácido (Niño Jesús) y una canasta con panes y maíces para convidar a los devotos. Ella asume el rol de protectora del Niño Plácido, y lo porta para conseguir el apoyo de la feligresía. La mayordoma usa dos elementos de la Candelaria, la cesta y el Niño, pero la canasta contiene panecillos y maicillos (pan – hostia), maicillos (maíz ritual-abundancia), el maíz es atributo de la Mamasara, la madre del maíz. Los elementos de la fecundidad de la tierra son el pan y el maíz, alimentos sagrados para el devoto. El 4 de febrero es la despedida de la fiesta celebrada con el tirajarro, costumbre de tirar monedas y regalos desde el campanario de la iglesia. (González y Carrasco 2004:39)

Suponemos que el Niño Plácido sea la efigie del pequeño Lacito. En Huamanga observamos dos imágenes [348]de la Candelaria con el Divino Honderito. En la iglesia del Calvario dedicada a la Virgen de la Candelaria hay varias imágenes: una de la Virgen de Copacabana y una Candelaria en el retablo principal.

Juan Perlacios en *Huamanga tierra de Halcones*, afirma que en la iglesia del Calvario, en una urna, está la imagen de la Virgen de la Candelaria con el Niño. "…el "Honderito" lleva en sus manos su "waraka" u honda, así como un zurriago siendo el ahuyentador del hambre…" (Perlacios 2007:205) Los Honderitos tienen la waraka u honda y su orbe del

[348] En la iglesia del Arco se aloja una Virgen de la Candelaria con su Niño, el Niño lleva una honda de greca; ya que los ladrones sacrílegos robaron su honda de oro, la corona y aretes de la Virgen. La Virgen y el Niño de la honda estaban alojados en una hornacina en la nave central de la iglesia del Arco, debido a que su iglesia se había caído y estaba siendo refaccionada. En la iglesia de Paula vimos en una urna vidriada una imagen de una Candelaria que porta al Niño Jesús, el Niño lleva una waraka de lana. Uno de los sacerdotes nos informó que había sido dejada por sus feligreses, una comunidad campesina de las punas, en la época del terrorismo

mundo, no portan zurriagos, pensamos que se trata de una variación iconográfica reciente asociada al Niño Nakaq, o Niño del Buen Morir,[349]que sí porta su zurriago.

El sacerdote de la iglesia del Calvario desconocía el culto en Huamanga, pero nos informó que era una devoción indígena, celebrada en las localidades altoandinas.

De todas las historias, se deduce que el Niño Honderito es el Niño Jesús en su advocación de Salvador del Mundo, el cual porta una waraka, propicia las lluvias y ahuyenta la hambruna. Su culto está difundido en todo Ayacucho, siendo posiblemente muy antiguo, un posible resabio de las huellas de la evangelización convertido en leyenda y tradición oral.

La hambruna, la sequía, la muerte y la desolación son sombras malévolas que son vencidas por la intercepción divina encarnada en María árbol florido, fuente de abundancia agrícola, santa tierra fecunda que otorga los frutos a los campesinos. El Niño Jesús en los Andes ayacuchanos se transforma en el Niño de la waraca (Muchuy Waraca) o el Divino Honderito; los campesinos le otorgaron al Salvador de los hombres la waraca, para que los salve del hambre, la muerte y la sequía. Cuando el Muchy Waraca es sacado en procesión, es fiesta y alegría, el hambre ha acabado.

Al Niño lo llaman Plácido, Blas y Lacito. El 3 de febrero es el día de San Blas, así que el nombre de Niño Blas se puede deber al santoral. San Blas fue obispo, médico y mártir. Plácido significa tranquilo, alude a pacífico, manso, sería un epíteto de Cristo.

El binomio Candelaria (árbol florido-lágrimas), Niño Jesús (cruz –semilla, fuente de agua, vida, sangre) es la fecundidad, la abundancia y la vida. Ellos destierran el mal y con su aparición vienen los frutos, la felicidad y la alegría. La Virgen es la Alegría del cielo,

[349] El Niño Naqak es adorado en la iglesia del Arco, según una antigua costumbre ya olvidada, salía a curar a los niños enfermos o llevarlos al cielo. Le colocaban un cuchillo y un zurriago para ahuyentar la enfermedad, lo vimos en su urna pero, sin el cuchillo de plata con el que cortaba la vida humana. El Divino Naqk se llevaba al enfermo cuando no era posible curarlo.

la alegría de los hombres, la abundancia nos dice Mabilón, y sus palabras nos recuerdan al himno devocional Hanaq pachap kusikuynin del siglo XVII, donde ella es un árbol florido, las pléyades y la fuente de la abundancia. La Virgen ingresa al alma del indígena, ellos cantan con devoción y la imaginan bella entre las bellas, la más hermosa flor del jardín celestial.

Según la tradición bíblica, el pecado original implica la pérdida de la gracia, Dios se dirige a Adán y Eva diciéndoles: "Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás" (Génesis 3: 19). Dios creó al hombre puro y perfecto en un jardín paradisiaco, y este perdió la gracia divina por su desobediencia. Por ese motivo los hombres deben sembrar y cosechar, la tierra debe ser cultivada para dar sus frutos; el hombre es mortal y debe volver a la tierra, siendo el hambre y la muerte una constante en su vida.

Para algunos autores la Virgen de la Candelaria es una devoción indígena asociada a las lluvias y relacionada a cultos agrarios. En *Erranze plastiche. Antropologia e storia del retablo andino*, la autora relaciona la Virgen Candelaria con la Pachamama. (Sebastianis 2002:113) Esto es cierto, desde la evangelización María se impuso en los Andes desplazando a los antiguos cultos telúricos, ella es revestida de choclos, pero creemos que esto es porque los choclos son símbolo de la abundancia. Los cuadros de la escuela Cuzqueña la representan con pesados ropajes, cubierta de hermosos vestidos con perlas que guardan similitud formal con los granos de maíz, esto no es un signo idolátrico sino al contrario, María Santísima es adornada con estos elementos porque para los campesinos, el maíz es símbolo de abundancia y alegría.

El calendario agrícola, y el ciclo de las estrellas y los astros rigió la vida de los pueblos desde hace cientos de años, y aun en nuestros días, sigue dominando los campos. María Santísima sustituyó a las diosas madres del mundo andino, como lo hizo en Europa, en

nuestras tierras ella es fuente de vida. Su hijo, el verdadero sol y la luz primigenia. María toma los atributos de la Pachamama, la Mamasara y la Mamacocha.

5.3.2 Análisis del retablo Virgen de la Abundancia

María Santísima en los Andes toma una configuración diferente que en Europa. "Cuando tu formas la Virgen, nunca la formas como las Vírgenes europeas, siempre lo estás entendiendo…con las trenzas largas". (Entrevista a Mabilón Jiménez) Las trenzas largas como las indias, y campesinas muestra la reinterpretación de la imagen mariana. Las trenzas no son oriundas de estas tierras, era una costumbre de los campesinos españoles, pero después de siglos, las campesinas e indias las lucen con orgullo. Así es frecuente que las solteras adornen sus trenzas con ganchos y flores[350]. Siendo signo de femineidad y hermosura, la Virgen luce sus trenzas, además como es madre y esposa solo tiene una flor en su sombrero. Las flores son un elemento permanente en varias escenas, cuando camina brotan las flores, mientras bebe agua de su sombrero en su falda se visualiza varias flores cortadas de diversos colores. El ambiente también, está rodeada de un riachuelo (cocha) y flores. Aun cuando es una escultura de vestir sus devotos adornan su trono con flores y frutos.

Si recordamos, en Cabana Sur le dicen bella flor escondida del cielo, las flores son su atributo, a la vez que signos de belleza, también son signos de vida.

La Virgen se trasforma en paloma y se aleja del pueblo, la representación de Mabilón recuerda a la convención utilizada por Florentino para el Espíritu Santo. María es, según la apologética, Madre de Dios, siendo Madre del hijo, hija de Dios Padre y esposa del Espíritu Santo.

[350] Mabilón nos comenta que las solteras lucen cintas y flores de colores, y adornan su sombreros con flores, esto es una forma de decir que son libres, mientras las casadas solo adornan su sombrero con una flor. Idea similar también manifiesta Ulfe.

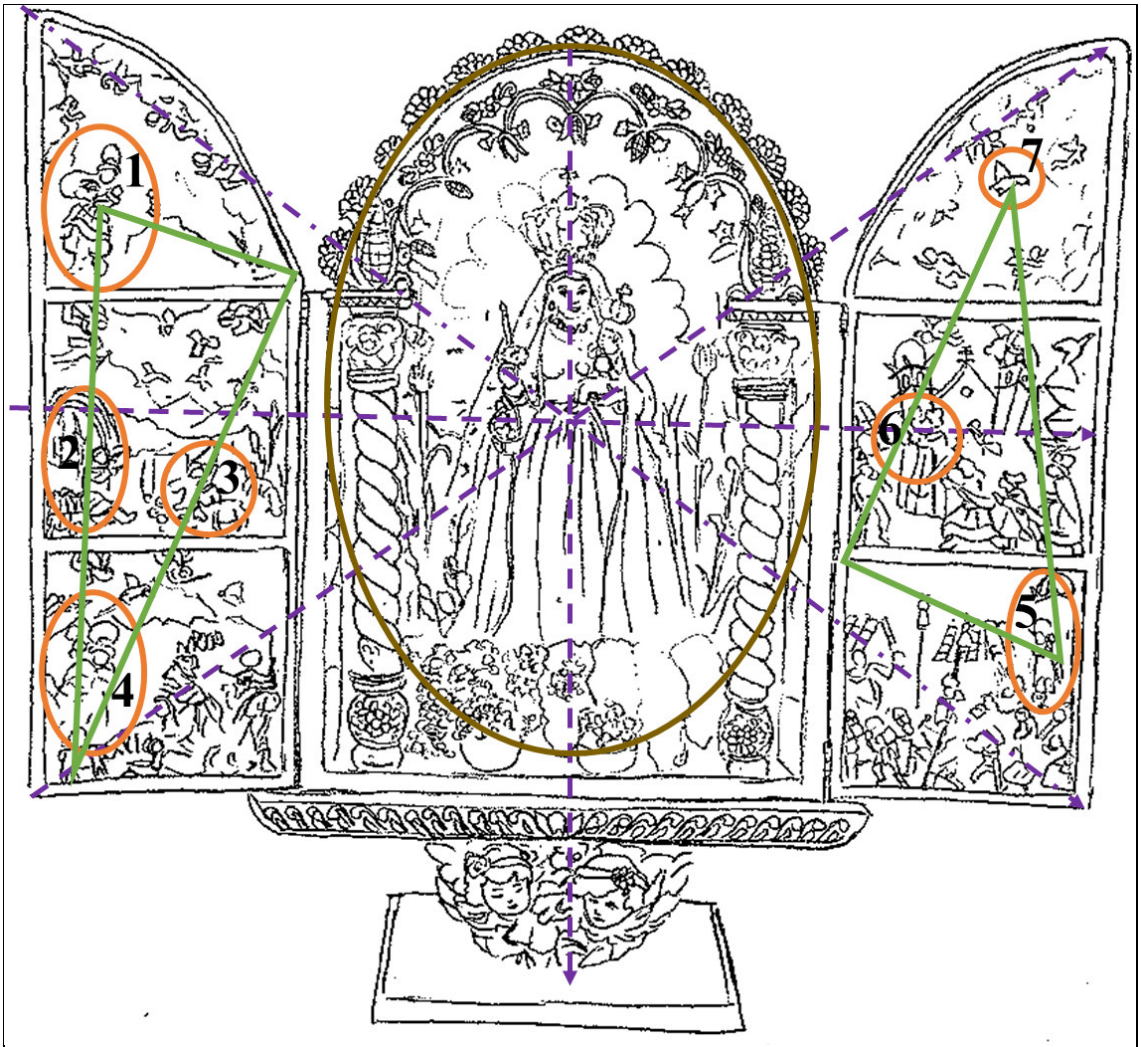


Fig. N° 109
Esquema del retablo Virgen de la Abundancia.
Dibujo Magaly Labán

1. La Virgen y el Niño bajan de las montañas 2. La Divina Pastora y el Buen Pastorcito. (La Divina Pastora (2), el Divino Pastor (3).
4. La Virgen, el Niño y los agricultores. 5. La Procesión de la Virgen de la Candelaria y el Divino Warak Niño. 5. La Procesión del Divino Warak Niño o Muchuy Waraka. 6. La Virgen remonta al cielo.

Mabilón mantiene, al igual que Florentino, una composición basada en triángulos y ovoides que genera dinamismo en la narración, el retablo se trasforma en una catequesis visual contemporánea, siendo el contenedor de una leyenda contada por su madre, que a su vez lo escuchó de sus abuelos, cuando era niña. Doña Amalia nos comenta entre risas que la Virgen se trasforma en Espíritu Santo. El retablo vuelve a contar una narración sagrada como era su función original, pero ahora lo realiza un artista que lo imagina según

el relato materno, su sensibilidad artística y su imaginario andino. El artista elige cuidadosamente las acciones principales para construir las escenas del retablo. Basándose en la distribución de los espacios de las cajas de imaginero de Chucuito, que posiblemente observó en la colección de Mari Solari. Además, Florentino realizaba retablos y sanmarkos con el tema de la Virgen María, también varios retablos de la familia Jiménez de la década de 1980 guardan una estructura similar a las iglesias andinas y a las cajas de imaginero.

La estructura de la caja es simétrica, los pesos visuales se equilibran, las batientes de las puertas guardan la misma conformación y distribución de los espacios. Al analizar cada escena se observa el uso de la ley de los tercios[351] y esquemas compositivos triangulares asimétricos. La composición asimétrica genera dinamismo y guía el recorrido visual de la narración. Mabilón realiza una atinada composición, el retablo es simétrico en su conjunto, pero presenta escenas narrativas asimétricas que generan movimiento y siguen el desplazamiento de los protagonistas.

Mabilón, siendo muy joven, solicita el apoyo de sus padres, su madre le da el tema, pero creemos que Florentino ayuda de forma indirecta a su hijo, ya que existen similitudes entre la obra de Mabilón Virgen de la Abundancia (1998) y la obra Virgen de la Asunción[352] de Florentino. Al comparar las obras tenemos:

- Ambos presentan peana, y forma de altar portátil.
- Diseño floral similar en la peana.
- Color y técnica semejante en los fondos, con dominancia de los colores azul, amarillo y celeste.

[351] L a ley de los tercios es utilizada en las artes plásticas, el diseño y la fotografía, se emplea para componer el espacio. Es una trama sobre la que se inserta la composición. El artista divide el largo y el ancho en tres cuadrantes, lo que genera nueve espacios.

[352] La obra es expuesta en 1999 en el MASM, pero debe ser de inicio de la década de 1990, se desconoce su paradero actual. La obra es mencionada por Mabilón como anterior a 1998.

- La imagen de la Virgen es representada como escultura devocional, en medio de dos florones y columnas decoradas con elementos fitomorfos.

Diferencias:

- Don Florentino usa colores saturados y utiliza el contrate cálido-frio, mientras que Mabilón matiza más los colores, usando colores desaturados.
- La Virgen está sola, no lleva al Niño.
- La obra de Florentino posiblemente usa como referente los altares portátiles usados para trasportar las esculturas de vestir.
- El manejo del espacio es diferente, Florentino realiza 4 escenas, mientras que Mabilón realiza seis.

La obra de Mabilón presenta una conformación similar a las cajas de imaginero chucuiteñas tipo A, pero la figura central de bulto redondo es del tipo B. La representación de Mabilón es pulcra, la composición clara, los diseños realizados intentan recrear una imagen devocional. Mientras, las puertas cuentan la leyenda y en ellas está impregnada la visión del mundo andino. La figura de la Virgen de la escena P (escena central) está de forma frontal, casi hierática, de facciones delicadas y de una serena belleza, que recuerda una escultura devocional. A sus pies están los frutos y en sus ornamentos se alude al maíz y la vegetación. El artista cumplió su cometido, logra representar a la Virgen, bella, tranquila, y al Niño con su waraca en acción de ahuyentar a la hambruna. Mabilón tiene por referente una imagen de una Virgen de una iglesia ubicada en el Rímac. El artista no había asistido a la fiesta de la Virgen de la Candelaria de Alcamenca, ese obstáculo es superado con una acertada composición y elección del espacio visual, ya



Fig. N°110
La Virgen de la Asunción
Florentino Jiménez
Ca.1999
Tomado de la web de la *Sala de Arte Tradicional Peruano Joaquín López Antay.* http://www4.congreso.gob.pe/galeriadearte/exposicion1/imagenes/vitrina4b.htm

Fig. N°110 a
Virgen de la Asunción (detalle)
Florentino Jimenéz.
Ca. 1999





Fig. N°111
Virgen de la Abundancia (detalle)
Escena 5

que su intención es contar una historia inédita, una en que la Virgen y el Niño bajan del cielo para socorrer a los desventurados campesinos. La historia trascurre en el mundo sagrado, en una época sin tiempo, siendo similar a las leyendas sobre la Virgen y el Niño en los Andes. En el primer piso de los sanmarkos, el cóndor esta adosado a la parte superior de la caja, la inserción de esta ave rapaz en esta escena guarda similitud con su ubicación en las missas. El cóndor es un ser sagrado, mensajero de las deidades andinas, comparte la región aérea con los ángeles portadores de flores. Curiosa coincidencia, los ángeles también son mensajeros entre Dios y los hombres.

El Buen Pastor aparece en el Antiguo Testamento, como en el Nuevo Testamento. El salmo23 dice: "El Señor es mi pastor, nada me falta, en verdes pastos él me hace reposar y adonde brote agua fresca me conduce." En el retablo, el Niño Jesús conduce su rebaño cerca de las aguas, como en las palabras del salmo. Aunque el salmo se está refiriendo al agua de la vida, que es Cristo. Otro versículo relacionado es: "Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas."(Juan 10: 11) El Buen Pastor cuida su rebaño, lo defiende con su vida,[353]se sacrifica por sus ovejas. Durante el arte paleocristiano se da nacimiento a la iconografía de Jesús, el Buen Pastor. El arte Barroco lo muestra vestido como pastor europeo, llevando en la mano su cayado, mientras que con la otra mano puede estar acariciando una ovejita.[354].

Al conversar con Mabilón, nos mencionó que desconocía la iconografía del Buen Pastor y de la Divina Pastora, pero aunque el referente visual se haya olvidado, permanece en las leyendas, por eso el Niño Jesús asume la figura del Divino Pastor que hondea la hambruna para echar la necesidad. El artista ha usado su imaginación, sus vivencias y

[353] El Buen Pastor da la vida por sus ovejas, las cuidas contra las amenazas del lobo símbolo del mal, las ovejas simbolizan a los seres humanos.

[354] Esta iconografía del Buen Pastor también llamada Divino Pastor renace con el arte Barroco, el Niño Jesús aparece jugando, acariciando la oveja perdida o en medio del rebaño.

recuerdos, así como ha investigado para realizar el retablo. La Contrarreforma incentiva la utilización de imágenes de piedad, surgiendo el culto al Divino Pastorcito, imagen que se difundió en los Andes y que permanece en la tradición oral. La Virgen aparece junto a una ovejita, esto hace alusión a una creación barroca, réplica mística del Buen Pastor, según la iconografía cristiana está vestida como pastora europea con cayado y sombrero de alas amplias, siendo rodeada por ovejas que portan flores o rosas. En la versión de Mabilón Jiménez, la Divina Pastora viste como campesina andina, con ojotas y pollera y está acompañada de unas ovejas. Además del cóndor, se representan las llamas. En el álbum de estampas de Florentino Jiménez observamos una imagen de la Divina Pastora.

La composición es dinámica, los protagonistas y los antagonistas son representados con todas sus galas, los seres benefactores son bellos y saludables, y los malvados feos, miserables y amenazantes. La recreación de las imágenes de la Virgen y el Niño son verosímiles, realizadas con sumo cuidado. Las coronas doradas fueron realizadas usando latas de leche que fueron cortadas y se les da forma, luego se les cubre con pasta y purpurina. Después le coloca las cuentas y los adorna. Mabilón nos comentó que siempre luce sus joyas, por eso hizo un anillo, sus aretes, y la corona. El artista cuida todos los detalles, ingeniándose para obtener una representación verosímil. Se nota el cariño, la dedicación ´puesta en esta obra temprana, y aun la influencia del taller Jiménez, la obra es hermosa, con una impecable composición y sustento.

Fig. N°112 (de derecha a izquierda) Escenas del retablo Virgen de la Abundancia.

Dibujos de Magaly Labán



5.4 Retablo Virgen de la Asunción

El retablo Virgen de la Asunción llamado también Mamacha Asunción fue realizado en 1998 con motivo del 2°Concurso Nacional de Artesanías, patrocinado por el BCP, el concurso era sobre las advocaciones de la Virgen María. Claudio realiza una obra apoteósica basándose en un libro litúrgico con imágenes, al observar la obra es evidente el uso de referentes formales y visuales de la tradición católica ortodoxa, pero también la inclusión de devociones de los Andes ayacuchanos. Esta obra es inusual en su producción plástica, ya que el autor es un reconocido artista que plasma la coyuntura político social, está temprana obra evidencia influencia del taller Jiménez.

El retablo es realizado en Lima y con él obtiene el 1° lugar en la categoría de artistas consagrados.

El concurso se realiza en Lima, Claudio investiga y se apropia de la iconografía católica, usó como referente estampas basadas en el manierismo italiano, inserta las principales devociones marianas peruanas, estampas folclóricas y la fiesta del agua de Alcamenca.

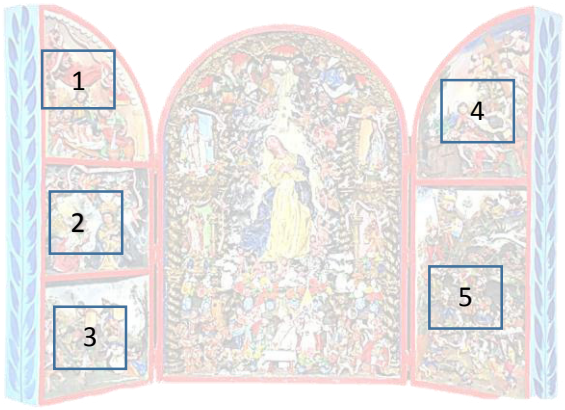


Fig. N° 113 Esquema del retablo Virgen de la Asunción.



Fig. N°114 a

fig. N°114 b



Fig. N°114 a, b
Virgen de la Asunción
Claudio Jiménez Quispe
1998
Museo de Artes y Tradiciones Populares
Fotógrafo: Josué Cahua

Fig. N°114 b
Virgen de Asunción (cerrado)

Escenas (derecha a izquierda)
Escena 1: Natividad de la Virgen María
Escena 2: La Anunciación
Escena 3: El Señor de la Caída y la Dolorosa (El Encuentro)
Escena 4: La Pieta con San Francisco.
Escena E: La Procesión de la Virgen de la Asunción- Fiesta del agua.

Escena P: La Exaltación de la Virgen

La Natividad de la Virgen María (fig. N° 115)

> Y Ana concibió y parió una hija, y, conforme a la orden del ángel, sus padres le pusieron por nombre María. (Evangelio apócrifo de la Natividad de María)

La forma de la caja es semejante a las cajas de imaginero de Chucuito, además una configuración semejante es usada por la familia Jiménez entre las décadas de 1980 y 1990. La escena representa el nacimiento de la Virgen María dentro de una habitación, el grupo de Santa Ana, San Joaquín y la Virgen Niña recuerda al de la Natividad del Niño Jesús. En una composición romboidal se sitúan todos los personajes, hay dos grupos separados por dos triángulos.

Triangulo superior: ángeles

Triangulo inferior: La Sagrada Familia con sirvientes.

Escenario: interior de una habitación, flanqueada por dos pilastras doradas.

Este interior está pintado en tonos ocres y sienas dándole un aspecto antiguo.

También se divide en dos cuadrantes: superior (ángeles) e inferior (seres humanos)

Marco: Caja superior, en forma de un cuarto de esfera, en su arco se ve flores blancas hasta la altura de la pilastra.

A1: En la parte alta de una habitación dos ángeles sostienen una filacteria con la siguiente inscripción: El Nacimiento de María.

Cinco ángeles integran el conjunto, dos ángeles portan la filacteria, dos ángeles luchan en las alturas, y un ángel, a nivel de los seres humanos (parte inferior), mira el nacimiento de la Virgen Niña.

Un cortinaje rojo con bordones amarillos adosado al fondo de la caja realza el conjunto, otorgando dignidad y realeza. Cuatro ángeles están en las alturas, en la parte superior de la caja.

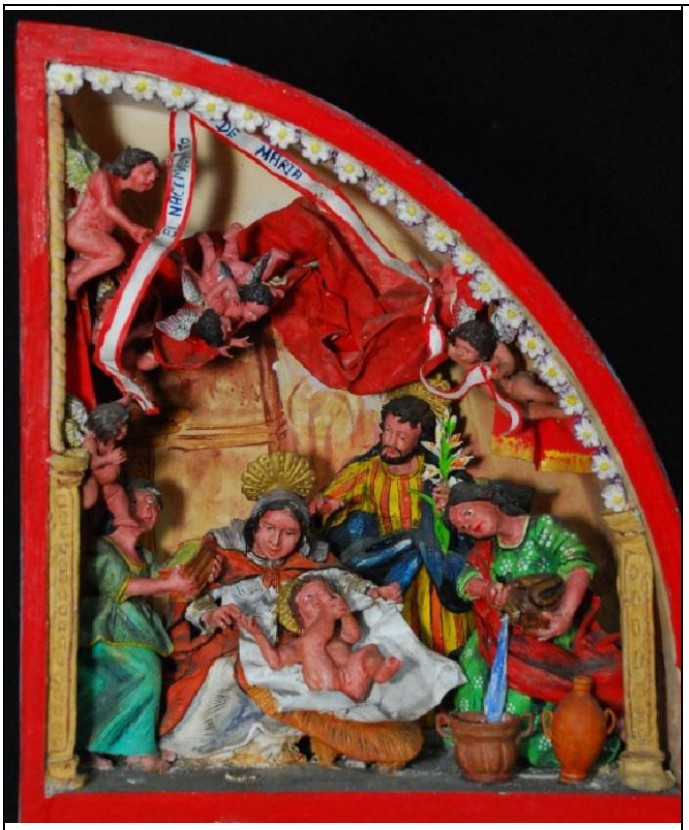


Fig. N°115 a
La Natividad de la Virgen María.
Claudio Jimenéz.
Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.
Fotógrafo: Josué Cahua Sucasaire

Fig. 115 b (detalle)



Fig. N° 116
La Anunciación
Fotógrafo: Josué Cahua.
Museo de Arte y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.



Fig.N°117
La Anunciación
Ca. 1660
Bartolomé Esteban Murillo
Museo del Prado.



La Sagrada Familia: Santa Ana, San Juan y la Virgen Niña son los personajes principales acompañándolos dos sirvientas. La Virgen en la parte central y en primer plano es el centro de interés, todos dirigen sus miradas hacia ella**.**

Las sirvientas traen instrumentos para el baño, agua y piedra jabón

Personajes:

Santa Ana: viste túnica blanca y capa anaranjada sobre los hombros, nimbo dorado, está extendiendo sus manos hacia la Virgen, en actitud de acomodar la tela blanca que cubre la cuna (pesebre) de la Virgen María.

San Joaquín: viste túnica de rayas rojas y amarillas, en la mano sostiene una flor blanca (azucena) que es su atributo Mariano, ostenta nimbo dorado.

La Virgen Niña: está en primer plano, sobre un pesebre. Hay una tela blanca que sirve de manta, la Divina Niña esta desnuda, levanta las piernas exponiendo sus partes púdicas, también lleva nimbo dorado.

La aguadora: viste túnica verde, una mujer joven sostiene un cántaro vertiendo su contenido en un ánfora.

Sirvienta: viste túnica verde, lleva un elemento en las manos.

Ángeles: ángeles niños, sus alas recuerdan a las aves. Son en total cuatro ángeles.

Escena 2: La Anunciación (fig. N°116)

La escena de la Anunciación es diseñada por Claudio Jiménez siguiendo algunas convenciones en su representación.

La Anunciación o Salutación angelical, es un punto crucial en el ciclo mariano, Jiménez representa a la Virgen y al arcángel Gabriel en un paraje celestial, el artista ha recreado la textura de las nubes, que se asemejan a un paisaje rocoso. Pero el artista nos ratificó que eran nubes, señalando el resplandor dorado y la paloma del Espíritu Santo. El rompimiento de Gloria que desciende a la tierra, es un recurso plástico que subraya el

carácter sagrado de la representación, en algunas obras manieristas y barrocas del siglo XVI-XVII se mantiene está convención. (fig. N°117)

El arcángel Gabriel de perfil con el ramo de azucenas (seis flores blancas emergen de un solo tronco), sostiene en una mano el ramo, mientras que con la otra levanta el dedo índice señalando al cielo, y la Virgen María sostiene un libro mientras cruza la mano sobre el pecho.

En una composición circular ocho ángeles regordetes y barrigones sostienen flores mientras dirigen sus miradas a la Virgen.

Son 8 ángeles, seis agrupados en pares y dos solos; con flores y una cartela forman el alegre cortejo que en las alturas se regocija haciendo cabriolas y contorsiones

Vemos una composición circular con dos espacios definidos, un plano terrenal rodeado de un fondo pintado de nubes, y un plano celestial donde están los ángeles, la paloma del Espíritu Santo y una cartela que dice: la Anunciación del Arcángel Gabriel .

Personajes:

El Arcángel Gabriel: está en tres cuartos en posición sedente, mira a María mientras sostiene un ramo de flores blancas. Viste: manto exterior rojo, túnica blanca, ambos delineados de negro imitando los pliegues de las telas.

Atributos:

- Azucenas: flor blanca símbolo mariano de pureza inmaculada
- Alas: inician doradas terminando en tonos dorado verdosos, imitan las alas de las aves, están delineadas en negro siguiendo el plumaje.
- Cabello: castaño que le cae sobre los hombros.

La Virgen María: la Virgen está en tres cuartos en posición sedente mirando al arcángel Gabriel, viste túnica interior amarilla con líneas que imitan pliegues, túnica exterior azul

ultramar con orla dorada y diseño floral que imita brocado, mantilla verde oliva con imitación de brocado (diseño floral).

Atributos:

- Aureola dorada: símbolo de su Divinidad.
- Libro: libro abierto, de tapa oscura (negro) con hojas blancas.

La Paloma (Espíritu Santo) cerca al grupo de ángeles, en las alturas, una paloma blanca está rodeada de un resplandor dorado, la paloma está representada de frente

Ángeles: son ocho ángeles (de derecha a izquierda)

Cuadro: La Anunciación

Personaje	**Atributo**	**Movimiento**	**Alas**
Ángel 1	Antara	Tocando	doradas
Ángel 2	Cartela bicolor	abrazado	Blancas rosadas
Ángel 3		abrazado	blancas y rosadas
Ángel 4	Flores rojas	contorsionado	Doradas
Ángel 5	Flores rojas	Abrazado	Alas blancas
Ángel 6	Flores celestes	abrazado	Blancas
Ángel 7		Abrazado	Blancas y verdosas
Ángel 8	Cartela bicolor	Perfil	Blancas

Solo el ángel 1, es un ángel músico, los demás portan flores o la cartela

Escena 3: El Señor de la Caída (fig. N° 118)

"Como pasaba por allí Simón de Cirene,…, que regresaba del campo, lo obligaron a llevar la cruz de Jesús". (Mateo 15:22) La escena representada alude al cuarto misterio doloroso.

El artista mezcla la cuarta estación (la Virgen encuentra a Jesús cargando la Cruz) con la quinta (Jesús es ayudado por Simón de Cirene) del Vía Crucis. Jesucristo camino al calvario llevando la cruz a cuestas cae mientras que su madre la Virgen María (La

Dolorosa) es acompañada de dos personajes femeninos. Tres soldados a caballo y un soldado a pie con un látigo acompañan el cortejo.

Un personaje (creemos que Simón de Cirene) mira y extiende sus manos al Señor de la Caída. El esquema compositivo está dado por dos líneas opuestas o diagonales que forman una X.

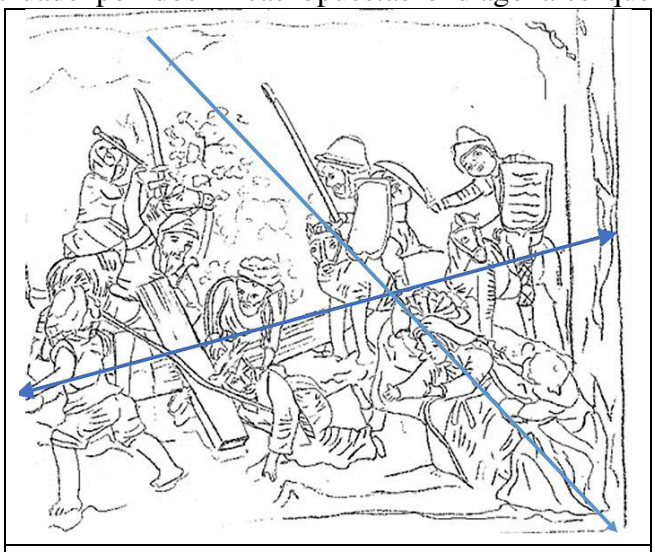


Fig. N°118
El Señor de la Caída
Dibujo de Magaly Labán

Los personajes miran a Jesús, que ha caído por el peso de la cruz, la Virgen llora desconsolada mientras dos mujeres la atienden y sostienen.

Personajes:

Cristo (el Señor de la caída) camino al Calvario, lleva la cruz, con una mano toca el suelo con la otra sostiene la cruz mientras mira a su Madre.

- Atributos: corona de espinas, cruz verde, túnica blanca
- **La Virgen**, extiende los brazos hacia su unigénito, mientras las lágrimas brotan de sus ojos. Atributos: aureola dorada, túnica blanca, manto azul.
- **Mujer 1:** acompaña a la Virgen, sosteniéndola

  Atributos: túnica marrón, sin adornos.
- **Mujer 2:** acompaña a la Virgen, extiende sus brazos hacia ella

  Atributos: túnica anaranjada, manto azul.
- **Simón de Cirene:** mira compasivo a Cristo mientras agarra la cruz**.**

  Atributos: túnica amarilla con franjas verdes y turbante verde.
- **Tres soldados a caballo**

Escena 4: La Pieta con San Francisco y María Magdalena (fig. N°119)

La escena presenta a la Virgen sosteniendo el cuerpo yerto de Jesucristo, esta escena es conocida como la Pieta o la Piedad. La Virgen llorando desconsoladamente mientras su Hijo cae al suelo, el Salvador está lacerado, evidencia sus heridas cubiertas de sangre. La Pieta es acompañada de dos ángeles, un personaje masculino con hábito y tres ángeles sosteniendo una cruz. La escena se divide en dos partes:

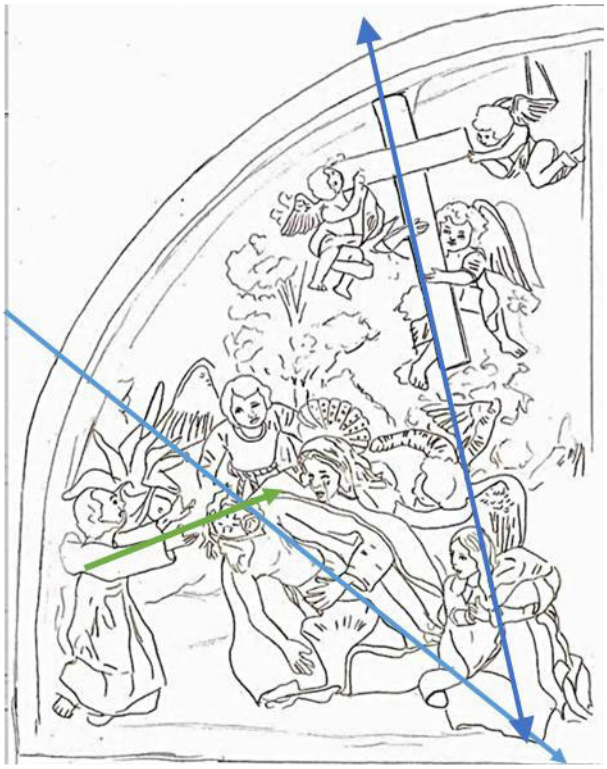


Fig. N° 119
La Pieta con San Francisco
Dibujo de Magaly Labán

1. Cielo (ángeles portadores de la cruz), fondo pintado (paisaje color anaranjado y azul).

Ángeles portadores de cruz: en una distribución triangular tres ángeles desnudos llevan una cinta amarilla o blanca.

Ángeles: dos seres alados, uno de alas blancas y otro de alas blancas en degrade azul.

2. En la Tierra:

La Piedad: La Virgen María sostiene el cuerpo sin vida de su Hijo mientras lo mira con los ojos cuajados de lágrimas, dos ángeles la rodean. Es visiblemente el personaje de mayor tamaño que sostiene al Hijo como si fuera un bebe.

Atributos: túnica roja, manto negro, velo blanco nimbo dorado.

Jesucristo: el Salvador está representado en menor dimensión que su Madre, es sostenido por ella amorosamente, presenta barba, ojos cerrados, una dulce expresión en el rostro, como si estuviera durmiendo.

- Atributos: paño de pureza, corona de espinas de color verde.

Mujer: mira hacia la Piedad, tiene las manos en acción de rezar, viste túnica verde, manto anaranjado. Pensamos que puede ser María Magdalena.

San Francisco de Asis: está arrodillado, mientras extiende los brazos al Salvador, se ubica a igual nivel que la Virgen y Jesucristo.

El esquema compositivo de la escena es en V, en una diagonal se ubica el cuerpo de Cristo que es abrazado por su Madre, la escena es dinámica, en otra diagonal están los ángeles portadores de la cruz.

Escena 5: La procesión de la Virgen de la Asunción y la limpieza de acequia. (fig. N°120)

Esta escena relaciona la limpieza de la acequia y la procesión de la Virgen, en las alturas entre rocas y montañas se ve fluir el agua azul, mientras los hombres avanzan con instrumentos de labranza.

En la falda de las montañas se ve un alegre cortejo que baila y músicos que celebran la procesión de la Virgen, en medio de las celebraciones una corrida de toros en primer plano.

Para estudio se subdivide la escena en:

La limpieza de la acequia: personajes ubicados en la mitad superior de la caja, es un conjunto de limpiadores, pareja con banderines o escudos.



Fig. N° 120 a , b
La Procesión de la Virgen y la limpieza de acequia.
Fotógrafo: Josué Cahua
Museo de Artes y Tradiciones Populares del instituto Riva Agüero.

Fig. N° 120 b (detalle)
La procesión de la Virgen.



fig. N°120 b

La Procesión de la Virgen: ubicados en la parte inferior de la caja, se observa músicos, devotos bailando y otros cargando el anda de la Virgen.

Cuadro: La limpieza de la acequia (yarqa aspid)

Personaje	**Ropa**	**Sombrero**	**Ojotas**	**Atributo**
Hombre	Pantalón rojo ,chaqueta negra	-	Si	Pala
Hombre	Pantalón marrón , chompa	Azul	si	Pico
Mujer	Pollera amarilla , chompa azul	Rojo		
Hombre	Pantalón rojo, camisa verde		Si	Escudo estandarte
Mujer	Falda roja, sombrero marrón, lliclla.	Marrón	Si	Sostiene palo
Hombre	Pantalón amarillo, manta, poncho.	Plomo	No	Escudo -estandarte

Cuadro: La procesión de la Virgen (fig. 120 a, b)

Personaje	Ropa (superior)	Ropa (inferior)	Sombrero	Atributo
Músico	Camiseta blanco, poncho al hombro.	Pantalón violeta	Verde con flores rojas	Tambor y baquetas.
Músico	Chompa roja y poncho	Pantalón blanco con líneas violetas	Blanco con flores.	Chirisuya[355]
Músico	Poncho marrón	Pantalón azul		warakpucro
Músico	Pantalón negro	Poncho ocre		warakpucro
Mujer	Falda azul	Rojo con tres flores.		Cántaro , vaso
Cargador	Poncho blanco con rayas.			Anda
Cargador	Poncho Amarillo	Pantalón negro		Anda
Cargador	Poncho ocre			Anda
Cargador	Poncho ocre			Anda
Acolito cirial	Túnica blanca			
Acolito cirial	Túnica blanca			
Cura	Sotana			
Devota	Blusa roja	Falda		
Devota	Blusa blanca.	Falda		
Hombre con niño	Chaqueta celeste			
Hombre con niño	Chaqueta azul, camiseta amarillo,	Pantalón crema.		
Mujer con niña				
Niña	Blusa fucsia	falda	Sombrero amarillo	
Bailarín	Chaqueta marrón	Pantalón blanco	sombrero	
Bailarín				
Mujer				Baila
Mujer				Baila
torero	Camiseta verde	Pantalón crema		Manta multicolor
Hombre	Chaqueta roja	Pantalón azul		Soga ,barba
Hombre	Camiseta blanco	Pantalón marrón		Soga, sentado
Hombre	Chaqueta roja	Pantalón azul		En el suelo.
Hombre	Camiseta azul	Pantalón marrón		Muleta, Cirio encendido

[355] Chirisuya llamada también chirimía, es un instrumento musical andino con semejanza a la dulzina española. La chirimía es de procedencia morisca llegando tempranamente a los virreinatos de España, se mantiene en el ámbito rural hispánico hasta la actualidad. Recuperado el 12 de agosto de 2015, 18:00 h, http://canteradesonidos.blogspot.com/2009/03/de-chirimias-y-chirisuyas.html.

De la parte superior de las montañas tres campesinos avanzan en acción de estar trabajando, ellos caminan de izquierda a derecha, a sus pies un riachuelo de color celeste y azul y dibujo de nevados al fondo de la caja. La presencia de plantas y cactus reviste de colorido la labor de los campesinos. Debajo, tres campesinos en la parte inferior de una terraza, dos varones llevan escudos y una mujer un palo con punta triangular. Dos palomas blancas sostienen una filacteria blanca.

En la fiesta del agua o yarqa aspiy un músico toca la chirisuya y otro un tambor, esta música se ejecuta durante la limpieza de las acequias. (Ulfe 2004:77) También se usa en las procesiones católicas en los Andes.

La ropa tiene detalles, los ponchos diseños, los pantalones rayas, no se repite un personaje con la misma ropa (color y forma). Hay 27 figuras, las cuales presentan diseños en la ropa (ponchos) y rayas en los pantalones. Se observa tres conjuntos:

Devotos bailando: dos mujeres y dos hombres están alegres, en una ronda danzan al ritmo de la música, ellos tienen sombreros con flores de colores. Se presenta a los personajes de forma intercalada, formando parejas varón- mujer.

Corrida de toros, son cuatro personajes masculinos dos tienen una soga, el torero sostiene una manta en las manos, agitándola delante del toro enfurecido al que dos hombres intentan echar el laso. Un hombre es corneado (herido por el toro) y aparece caído en un lado. Hacia otro lado un hombre con una sola pierna sostiene un cirio.

Devotos cargando anda: este es el conjunto más numeroso, es presidido por los acólitos ciriales (portan una vara con un cirio prendido) y el cura, detrás de ellos el anda de la Virgen es llevada en hombros por sus cargadores.

Los personajes que acompañan la procesión del anda son músicos, bailarines y devotos, todos adornados con sombreros con flores.

Análisis caja central (fig. N°121)

Escena P: caja central, compuesta por siete sub escenas que tienen como denominador común la exaltación Mariana o Asunción de la Virgen María a los cielos.

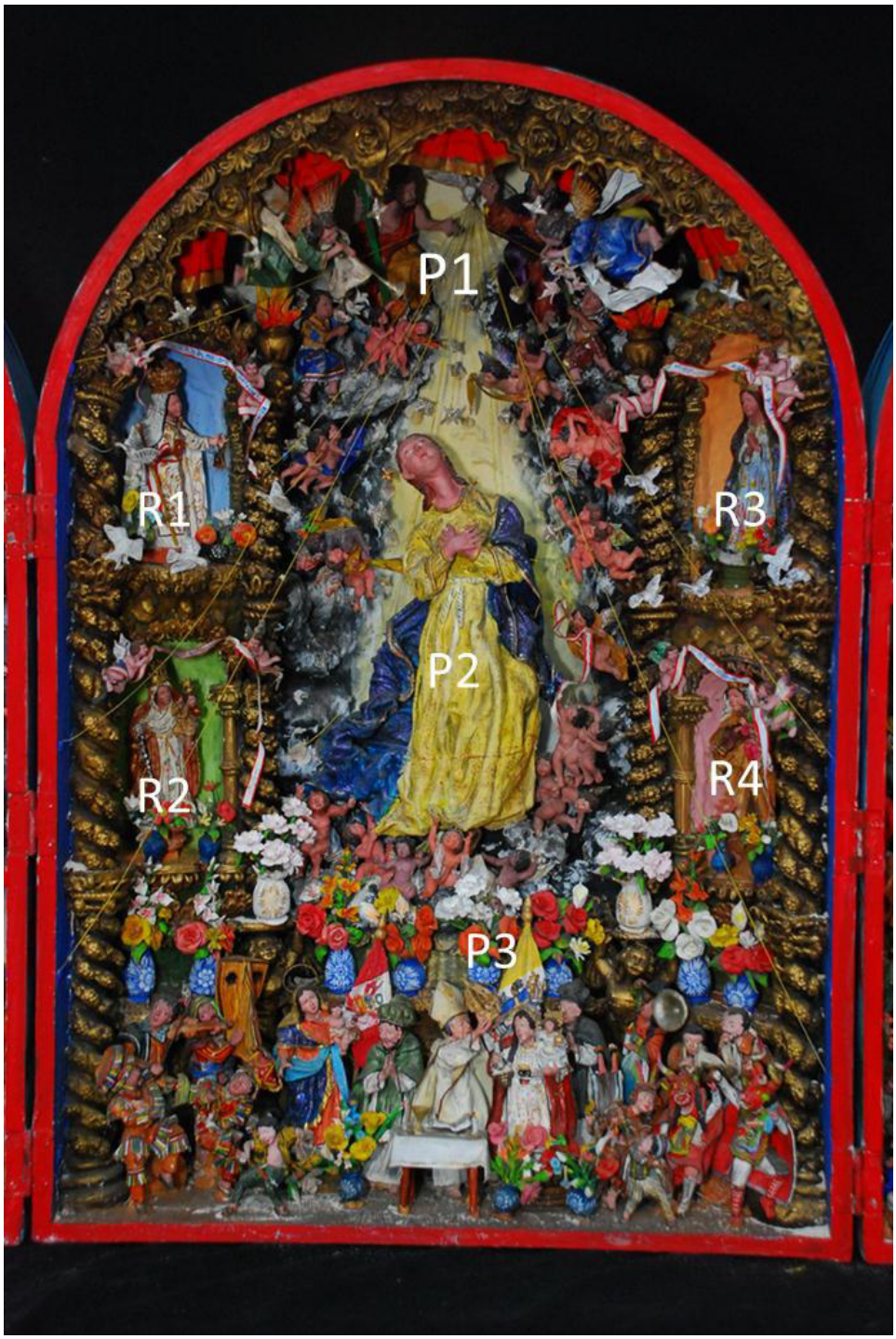


Fig. N° 121 a
La Asunción de la Virgen
Fotógrafo: Josué Cahua
Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva Agüero.

Dividimos esta escena en:

P1: La Trinidad y la Gloria celestial. (fig. N° 122)

P2: La Asunción de María.

P3: La Coronación de la Virgen de la Candelaria.

Vemos las calles laterales de un retablo de iglesia barroca, cuatro imágenes alojadas en hornacinas flanqueadas por columnas:

R1: La Virgen de la Merced.

R2: La Virgen del Rosario

R3: La Inmaculada Concepción

R4: La Virgen del Carmen

Las escenas de P1, P2 se podrían considerar como parte de un programa iconográfico donde visualmente parece que por la ley de cierre[356] tendemos a ver el retablo completo. **La Trinidad y la Gloria celestial** (fig. N° 122, fig. N°123): los ángeles adoran a la Trinidad y miran a la Virgen, ellos están formando un arco y los pesos visuales se equilibran de derecha a izquierda, existiendo igual cantidad de personajes. El Padre Eterno es representado como un anciano venerable que sostiene en su mano el orbe del mundo rematado con una cruz, y en la cabeza un triángulo, conforme la convención de la pintura religiosa. Esta escena es similar a las estampas y grabados europeos. El Padre Eterno también se encuentra en las cajas de imaginero de siglo XVII.

En un rompimiento de gloria la Trinidad, ángeles músicos y dos ángeles andinos portadores de azucenas. El grupo se encuentra en la parte superior de la caja central,

[356] Ley de cierre es una de las leyes de la Gestalt, cuando tenemos imágenes incompletas el cerebro lo completa, porque las imágenes completas son mejor percibidas. (Blum et al. 2011)



Fig. N° 121 b
Detalle Virgen de la Asunción
Claudio Jimenéz
Fotógrafo: Josué Cahua Sucasaire

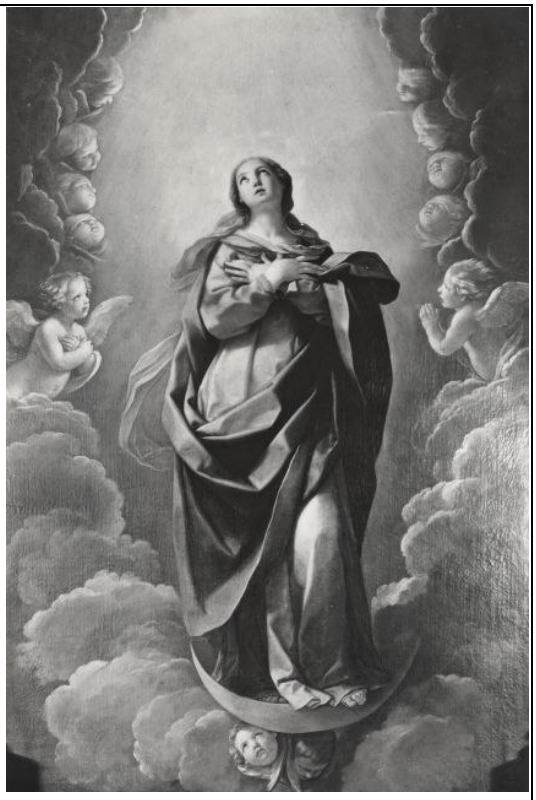


Fig. N° 124 Guido Reni
La Vergine Assunta.
Forlì - S. Catalogo Fondazione Zeri



Fig. 122
P1: La Trinidad
Escena caja central
Virgen de la Asunción.



Fig. 123
La coronación de la Virgen
Guaman Poma de Ayala

resguardada por una guardamalleta A los lados de la Trinidad, la luna (derecha) y el sol (izquierda). Se observa cinco planos de profundidad (iniciamos con lo más próximo y al final el que está adosado a la caja.

1. Dos ángeles tocando las trompetas.
2. Ángeles: dos ángeles andinos, un niño y una niña con alas portando una vara de azucena cada uno, dos ángeles con una tela amarilla que tapa sus partes púdicas.
3. Ángeles músicos: dos ángeles desnudos, uno tocando la tinya y el otro el violín.
4. Jesucristo y el Padre Eterno.
5. El Espíritu Santo: una paloma en posición frontal, mira hacia abajo.

El artista coloca primero la paloma en el centro de la composición, luego el Padre Eterno y Cristo, delante de ellos los ángeles andinos y, finalmente en primer plano, los ángeles trompeteros.

Padre Eterno: representado como un anciano de larga barba blanca, de amplia frente, con túnica anaranjada y capa morada, parece que está en posición sedente.

- Atributos: triángulo plateado en la cabeza (nimbo triangular[357]), mano derecha levantada bendiciendo y con la siniestra sosteniendo el orbe del mundo rematado con una cruz (orbe de color dorado)

Jesucristo: representado por un varón de barba castaña, lleva el torso descubierto, viste manto rojo, y túnica amarilla.

Atributos: lleva en la diestra una cruz verde, y en la cabeza una aureola plateada.

Espíritu Santo: En forma de paloma, de su pico salen trece hilos dorados.

Ángeles músicos: un ángel desnudo de alas azules tocando la tinya**,** otro tocando el violín andino.

[357] La aureola triangular pertenece al Padre Eterno, en ocasiones a la Trinidad. (Monreal y Tejada 2000:449)

Ángeles (niños) andinos: pareja de ángeles vestidos a la usanza andina peruana. Niña con pollera azul, blusa ocre y ojotas. Niño con pantalón a la rodilla, chaqueta abierta, ojotas y chullo.

- Atributos: portan ramas con varias flores de azucenas blancas, ambos ostentan alas y están con ropas raídas.

Ángeles trompeteros: dos ángeles miran hacia abajo tocando su trompeta, uno viste túnica verde y el otro azul. Ambos están suspendidos en el aire, ocultando al Padre Eterno, al sol y la luna.

La Virgen de la Asunción (fig. N° 121, fig. N°124) es centro de un retablo de altar, guarda formalmente relación con los especímenes chucuiteños tipo A, pero presenta figuras de bulto redondo. El interior está distribuido usando un espacio de hornacinas y calles laterales. En las hornacinas a cada lado dos imágenes devocionales Se ha dividido la caja central en escenas:

Hornacinas del retablo:

Asemejando las calles de un retablo de iglesia barroco, están flanqueadas por columnas eucarísticas, siguiendo la curvatura del fondo de la caja central, se dividen en:

1. R1: Mamacha de las Mercedes.
2. R2: Mamacha de la Evangelización.
3. R3: Mamacha de la Puerta.
4. R4: Mamacha del Carmen.

R1: En una hornacina de fondo azul se encuentra la imagen devocional de la Virgen de la Merced, ella sostiene un báculo con la mano diestra y unos escapularios en la siniestra. Viste hábito mercedario de color blanco, su túnica presenta aplicaciones en tonos dorados imitando hilos de oro, en el centro fajín de color rojo y blanco. Ostenta corona y mantilla blanca. Dos ángeles sostienen una cinta con el título: *Mamacha de las Mercedes patrona*

del ejército. Cuatro palomas revolotean a su alrededor, a sus pies dos florones azules con diseño floral blanco.

En una hornacina de fondo verde claro se ve la imagen de la Virgen de la Evangelización sobre una peana. Dos ángeles sostienen una cinta rojiblanca con el texto *Mamacha de la Evangelización*. A los lados de la imagen dos florones de color azul.

La Virgen: viste túnica blanca adornada con flores rojas y azules, manto color ladrillo (rojo teja), pequeñas flores doradas (imitación de brocateado). La Madre de Dios tiene en la mano derecha un rosario y en la otra al Niño Jesús en su advocación de Salvador del Mundo.

El Niño Jesús: viste túnica dorada, porta el orbe del mundo rematado con una cruz, y bendice con la otra mano, ostenta corona dorada.

R3: La Inmaculada Virgen de la Puerta está sobre una peana, en un fondo anaranjado, tiene las manos juntas, mira con una dulce expresión teniendo las mejillas coloradas. Viste túnica celeste con decoración floral de color anaranjado y amarillo, capa verde con diseño floral escarchado de color azul. La Virgen ostenta corona dorada, a sus pies una media luna y dos jarrones con flores. Dos ángeles sostienen una cinta con el rotulo: *Mamacha de la puerta patrona del norte.*

R4: En una hornacina de fondo rosado está la imagen de la Virgen del Carmen sobre peana, la Virgen sostiene al Niño Jesús con una mano, mientras que con la otra detenta unos escapularios. Dos floreros azules completan la escena. Dos ángeles sostienen una cinta rojiblanca con el texto: Mamacha del Carmen.

La Virgen: viste túnica marrón, manto dorado escarchado, corona y mantilla blanca.

El rostro presenta las mejillas sonrosadas como las mujeres del ande.

El Niño: viste túnica rosada con ribetes dorados**,** resplandores dorados salen de su cabeza, sostiene capillos en sus manos.

P3: El alegre cortejo presenta diversos personajes distribuidos en una composición semi - circular, se distingue dos grupos divididos por una mesa central, al centro la coronación de la Virgen de Chapi por el papa Juan Pablo II.

P3 A: Conjunto de la Virgen con el Niño y el pajarito.

P3 B: Coronación de la Virgen de la Candelaria.

P3 C: Conjunto de los danzantes de la Diablada.

P3 A: En una composición ovoidal se ve a la Virgen con el Niño y el pajarito, junto a ella un personaje con un bonete verde y dos danzantes de tijeras en competencia, completan el conjunto el arpista y el violinista, un personaje con la camisa abierta baila en primer plano.



Fig. N° 121 c (detalle)
P3: La Coronación de la Virgen de la Candelaria.
Ejes y líneas de composición

P3 B: En una composición ovoidal se ve a la Virgen de la Candelaria que es coronada por el papa Juan Pablo II, un personaje con bonete negro está detrás de la Virgen, una devota acompaña la escena, mientras que músicos y danzantes de la diablada celebran.

Personaje	**Ropa**		**Atributo**
Virgen	Túnica anaranjada , manto azul con flores doradas	-	Aureola dorada Niño en los brazos
Niño Jesús	Paño de pureza		Pajarito blanco
Danzante	Chaqueta y pantalón con flecos	Montera	Tijera
Danzante	Chaqueta y pantalón con flecos	Montera	Tijera
Arpista	Chaqueta con líneas rojas.	Chullo	Arpa
Violinista	Chompa y camisa		Violín
Hombre	Túnica blanca, manto verde.	Bonete verde	Manos juntas
Hombre	Pantalón verde , camisa amarilla		Baila Pañuelo blanco

En primer plano una mesa con elementos litúrgicos: el cáliz, la vela y una biblia abierta, rodeando la mesa tres jarrones con flores. Hacia el fondo de la caja se ve dos banderas una es la del Perú, la otra del Vaticano.

Personaje	**Ropa**		**Atributo**
Virgen	Túnica blanca, bordado dorado, manto rojo	Gorro blanco.	corona Niño
Niño Jesús	Túnica blanca		Orbe del mundo Nimbo dorado
Papa Juan Pablo II	Túnica blanca, casulla blanca ,	Mitra blanca.	Lleva en las manos una corona
Hombre	Túnica blanca , manto negro	Bonete negro	
Mujer	Falda , manto rojo		Cirio encendido
Hombre	Poncho		Está de cabeza, no presenta. rostro.
Danzante Hombre	Pantalón blanco, botas rojas, capa roja.		Máscara de diablo. Botella azul. Pañuelo blanco.
Danzante Mujer	Falda, botas blancas, capa roja.		Máscara de diablo.
Músico	Chaqueta y pantalón marrón.		Instrumento musical de viento.
Músico	Chaqueta marrón.		Instrumento musical de viento.
Niño	Con indumentaria de flecos estilo chuncho de la selva.	Gorro con plumas.	
Niño	Pantalón y chompa a rayas	Gorro de lana.	Baila.

En el retablo Virgen de la Asunción se muestra una escena en menor tamaño, donde un Padre de la Iglesia corona a una imagen de la Virgen de la Candelaria. Juan Pablo II, en su primera visita al Perú, el 2 de febrero de 1985 coronó a la Virgen de Chapi. Juan Pablo está vestido con túnica blanca y capa pluvial, es un anciano de cabello cano, está acompañado de dos Padres de la Iglesia. La Virgen de la Candelaria está vestida de manera semejante a la representación de la Virgen de Chapi.

La Mamacha Asunta de Claudio Jiménez presenta una torsión o movimiento que describe una torsión del cuerpo, su equilibrio es ligeramente inestable, su largo cuello desplaza el centro de gravedad y proyecta una curvatura en la línea de movimiento.

P2: La Virgen de la Asunción:

La Virgen de la Asunción está en el centro de la caja principal, mira hacia el cielo girando su largo cuello, mientras caen rayos dorados sobre ella, toda la figura presenta un aspecto inestable, siendo sus ampulosos ropajes los que la estabilizan, los ropajes y el largo de su cuello evidencian referencias formales del manierismo.

La Virgen mira al cielo hacia la Trinidad celestial mientras cruza las manos sobre su pecho, vestida con una túnica amarilla y un manto azul escarchado.

El conjunto está acompañado por ángeles que se agrupan por niveles: Cinco ángeles tenantes sostienen a la Virgen elevándola al cielo, rodeados de nubes, debajo de los ángeles tenantes cuatro jarrones llenos de flores. 15 ángeles rodean a la Virgen, catorce de ellos en parejas de dos y uno solo llevando una cinta rojiblanca. Los ángeles sostienen cintas de colores y se contorsionan revoloteando alegremente mirando a la Virgen de la Asunción.

Está escena guarda similitud formal y compositiva con la obra *La Vergine Assunta* de Guido Reni[358] (fig. N° 124), presenta los mismos elementos: la Virgen cruza los brazos sobre el pecho mirando hacia el cielo y su delicado cuello evidencia el manierismo. La obra de Reni pasó a la estampa y posiblemente a los misales y devocionarios, donde la encontró Claudio. Aunque la imagen sea manierista el artista la incorpora a una puesta teatral barroca, donde ángeles, la Trinidad y las advocaciones marianas se muestran en un sorprendente retablo. La imagen de referencia es europea, pero la sensibilidad artística peruana.

5.4.1 Análisis del retablo Virgen de la Asunción

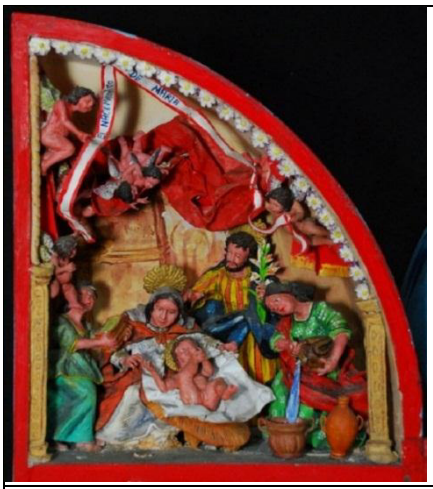
Escena 1: La Natividad de la Virgen María (fig.N°115)

> Y los meses de Ana se cumplieron, y, al noveno, dio a luz. Y preguntó a la partera: ¿Qué he parido? La partera contestó: Una niña. Y Ana repuso: Mi alma se ha glorificado en este día. Y acostó a la niña en su cama.
>
> (Protoevangelio de Santiago)

Una cartela dice: "El nacimiento de María", lo que nos confirma la identidad de la Niña. Esta escena sigue una representación similar a los belenes tradicionales, la Sagrada Familia reunida en torno al nacimiento, pero no es un niño sino una niña, la Divina Niña está mostrando el pubis dejando ver su vulva (fig. N°115 b), puede tener paralelo en las tallas del Niño Jesús que se muestra desnudo (la Niña está en una postura similar a la del Niño Jesús). En los retablos del tema de la Natividad, los Jiménez muestran una representación similar, el Niño Jesús levanta una pierna y en algunos casos se muestra

[358] El Museo lo relaciona a la temática della Immacolata Concezione, pero representa la Asunción. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=&apply=&tipo_scheda=F&id=108102&titolo=A.+Villani+e+Figli+%2C+Guido+Reni+(Bologna%2C+1575-1642).+La+Vergine+Assunta.+Forl%EC+-+S.+Biagio.

La Natividad (fig. N°125)

<table>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td>La Natividad de la Virgen María
Escena 1 del retablo Virgen de la Asunción
Claudio Jiménez Quispe</td><td>Natividad del Niño Jesús
Familia Jiménez- atribuido a Nicario Jimenéz
Fines del siglo XX</td></tr>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Retablo Navidad
Detalle de la caja central (escena superior)
Florentino Jimenéz
Fines del siglo XX.</td><td>Retablo Navidad
Mabilón Jimenéz
Siglo XXI</td></tr>
</table>

desnudo. (fig. N°125) La representación de las flores blancas alude a su eterna virginidad y su concepción sin macula, y libre del pecado original.

San Joaquín y Santa Ana son jóvenes, el artista no respeta la tradición bíblica que los supone ancianos. San Joaquín lleva en las manos un ramo de azucenas (una rama con ocho flores) atributo mariano. Creemos que se ha utilizado una pintura de referencia o

una estampa, por la introducción de la mujer que se dispone a bañar a la Virgen Niña, que aparece en los grabados de este tema. Además, la escena se dispone en el interior de una habitación con un fondo arquitectónico. La representación guarda similitud con una escena de género, estando relacionada al ciclo mariano o al de Santa Ana. (Monreal y Tejada 2000:148) (fig. N°115)

Según el protoevangelio de Santiago, Santa Ana acuesta a la Virgen en su cama, pero el artista la muestra en un pesebre igual que al Niño Jesús. Claudio Jiménez sabía la tradición del nacimiento de la Virgen, pero decide colocar a la Divina Niña en un pesebre. El protoevangelio de Santiago manifiesta que María fue concebida por la gracia divina, siendo su nacimiento milagroso, y esperado. La pequeña Niña estaba destinada a ser la Madre del Salvador.

Escena 2: La Anunciación (fig. N° 126 a, b)

El arcángel señala al cielo, creemos que esta actitud muestra el designio divino. La representación de la Virgen y el ángel se ajustan a los cánones tradicionales, el arcángel dirige su mirada a la Virgen que está en posición sedente, ella lleva nimbo dorado, símbolo de su santidad. Sus ademanes revelan la aceptación de las palabras del arcángel. Emile Mâle en *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*, realiza un análisis de modelos iconográficos de la representación de la Anunciación. A fines del siglo XVI se empieza a imponer un modelo triunfante, donde los ángeles acompañan al enviado de Dios, el cielo se acerca a la tierra y la corte celestial mira el acontecimiento. No se distingue la habitación, la atmosfera se torna ingrávida, llena de nubes y celestial. (Mâle[359]2001:232) La iconografía de la Contrarreforma muestra a María con los brazos cruzados sobre el pecho o con el atril de lectura, en el cielo un rompimiento de gloria. Guido Reni (fig. N°124) ejecuta

[359] La primera edición del texto es de 1932, la edición consultada es del 2001.

varias obras con el tema de la Anunciación. La Anunciación de 1610 presenta a los ángeles en una ronda en el cielo, la danza celestial acompaña la escena. La obra de Reni muestra similitudes formales con la obra de Claudio, pudiendo aludir al mismo modelo iconográfico, estos elementos son:

- Los ángeles hacen una ronda en el cielo, alegres presencian al evento sagrado.
- La gloria celestial ha descendido a la Tierra.

Mínimos elementos terrenales en la escena, casi todo está rodeado de nubes.

En España Zurbarán realizó escenas similares, Murillo igualmente, aunque manifiesta mayores elementos que separan la Tierra de la gloria celestial.

Según Male, la representación de los ángeles en la Anunciación fue avanzando conforme la apologética y los discursos contrarreformistas, asi menciona que para Richeome "…fue acompañado de muchos otros ángeles" (Male 2001:232) (fig. N°126, fig. N°127)

El Espíritu Santo envía sus rayos a María, y ella concibe al Salvador, esto conforme a la representación del tema. Es importante resaltar la introducción del ángel músico con antara, que trasforma la escena en una Anunciación andina. La estampa deriva de una obra de Guido Reni[360]de siglo XVI, que fue traspasada a la estampa. La composición era vertical y Claudio la convierte en horizontal, la línea de horizonte también es más baja, la Virgen supera la mitad, mientras que el ángel esta debajo de la línea. (fig. N° 127, fig. N° 128)

Un elemento interesante es que Jiménez coloca a los ángeles muy cerca de los protagonistas, y los ángeles son más niños portando flores y una filacteria. (fig. N°126 b) Estas características las introduce por su propia sensibilidad y, para distinguir a la Virgen, la aureola de ella es dorada y grande. (fig. N°128, fig. N° 129)

---

[360] La pintura es de Guido Reni, la imagen es tomada del *Proyecto Gutemberg*, en el cual se indica que es una plancha de plata, aparece como Plate 4. *Annunciation to Mary* de Dossi Dosso (1479-1542). Turner Bailey, Henry, *The Great Painters' Gospe*l, en *Proyecto Gutemberg*. Recuperado el 15 de agosto de 2015, 19:30 h, http://www.gutenberg.org/files/38500/38500-h/38500-h.htm



Fig.N°127



Fig. N°126 a

Fig. N°, 126 a
Escena 2: La Anunciación a María
Dibujo de Magaly Labán

Fig.N°127
Annunciation to Mary
Guido Reni 1575-1642.
Proyecto Gutenberg
http://www.gutenberg.org/files/38500/38500-h/38500-h.htm#footnote1



Fig. N°126 b
La Anunciación (detalle)-Los angeles músicos
Dibujo de Magaly Labán

Los esquemas de composición nos plantean las soluciones formales del artista, si comparamos el espacio visual notamos el desplazamiento del centro geométrico del cuadro, las tramas internas son similares pero configuran espacios diferentes, la obra de Claudio es cuadrangular, así el centro geométrico de la escena coincide con la intersección de las diagonales y la línea de los ojos de la Virgen María, mientras en la

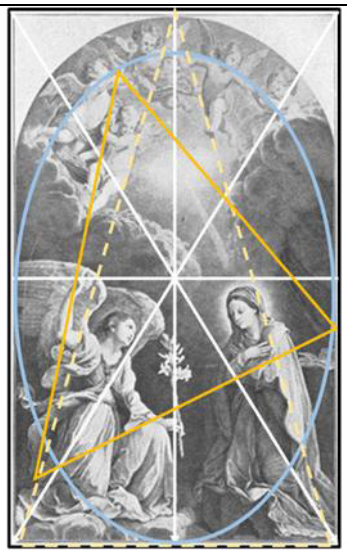


Fig. N°128
Esquema de composición de la Annunciation to Mary

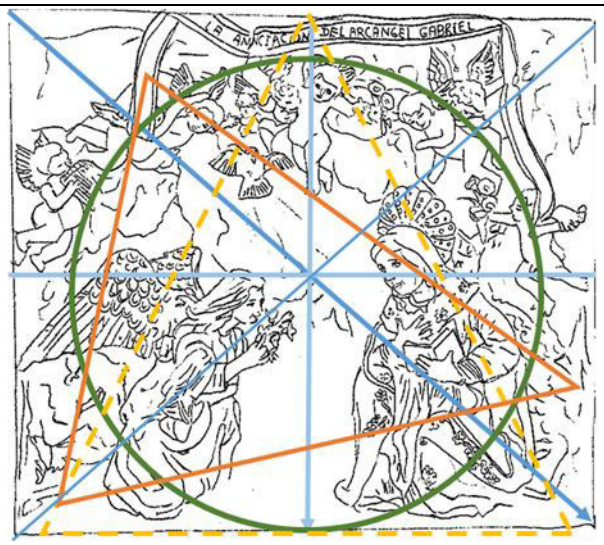


Fig. 129
Esquema de Composición de la Anunciación de Claudio Jiménez.
Dibujo Magaly Labán

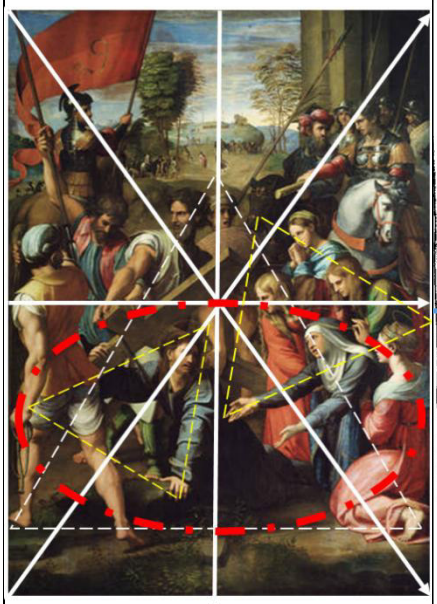


Fig. 130
Lo spasimo di Sicilia
Rafael Sanzio
1517

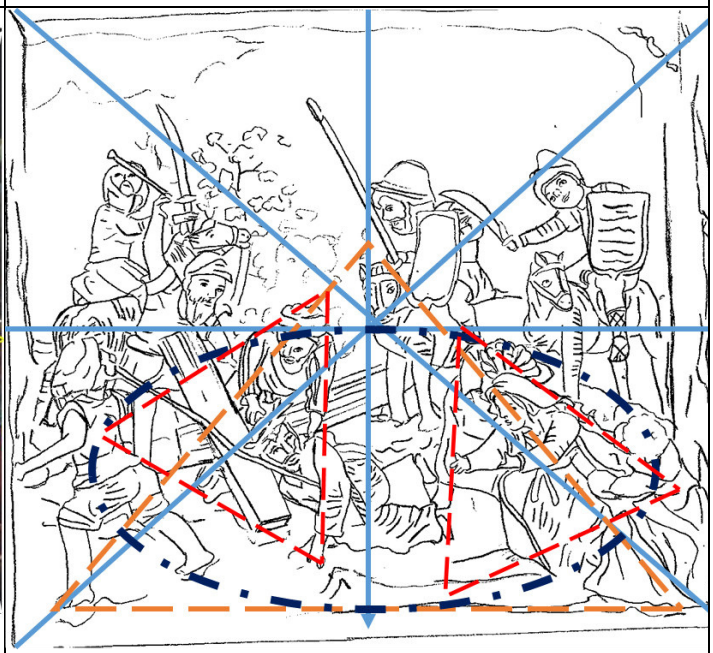


fig. 131
Esquema de Composición
Dibujo de Magaly Labán

obra de Reni está ubicada sobre los personajes. Esto ocurre en varias obras del taller Jiménez. Los ángeles describen una semi- elipse donde prácticamente gravitan sobre el Espíritu Santo, y rodean a la Virgen.

Escena 3: La caída del Señor camino al Calvario (fig. N°131)

"Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí, llorad por vosotras y por vuestros hijos…"

(Evangelio según San Lucas. 23, 27-31)

Claudio Jiménez utiliza como referencia la obra *Caída camino al Calvario* llamada también *El pasmo de Sicilia* (fig. N° 130), la obra se conserva en el Museo del Prado, datada entre 1515-1517, en italiano se la designa como *Lo Spasimo di Sicilia (*fig. N°130*)* (Andata al Calvario), encargada para la iglesia de *Santa Maria dello Spasimo*. Esta obra ha sido pasada a la estampa por diversos autores.

Victor I. Stoichita en la web del *Museo del Prado* menciona:

> La composición que resulta de esta aguda invención es multifocal. El cruce de las diagonales crea centros múltiples cuyo interés y peso no son solo formales, sino también simbólicos. A la *passio Christi*, visible en la parte central del cuadro, corresponde la *compassio Virginis*, lo que crea un verdadero centro compositivo en la parte derecha del plano intermedio.[361]

La obra muestra la tensión entre los centros compositivos de la Virgen y las tres Marías con Jesucristo camino al Calvario. Dos puntos focales son importantísimos:

- La Virgen Dolorosa extiende los brazos al Hijo, rodeada por las santas mujeres en las que destaca María Magdalena que está en posición sedente.
- Cristo con la cruz a cuestas rodeado por soldados y Simón de Cirene.

Giulio Ferrario (1835) en *Le Classiche Stampe Dal Cominciamento Della Calcografia: Fino Al Presente Compresi Gli Artisti Viventi Descritte E Corredate Di Storiche*…realiza un análisis del cuadro, y su paso a la estampa. En *Las Vidas* de Giorgio Vasari, se narra la historia de la pintura, está fue embarcada para la iglesia de Spasimo en Sicilia, pero la embarcación naufragó, salvándose milagrosamente la pintura, razón por la cual adquirió gran fama. (Ferrario 1836:345-347)

---

[361] STOICHITA, Víctor. Enciclopedia online del Museo del Prado. Recuperado el 15 de agosto de 2015, 16:00 h, https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caida-en-el-camino-del-calvario-el-pasmo-de-sicilia-rafael/

La obra junta dos momentos del ciclo de la Pasión de Jesucristo, el encuentro con las santas mujeres que lloran desconsoladas al ver la Pasión del Salvador y la tercera caída donde aparece Simón el Cireneo. (Ferrario 1836:350-351) Además, la Virgen tiene una acción de suma importancia.

> …la Madonna, la quale buttata in ginocchioni non mira il figlio, cui da per sé niun soccorso poteva dare, ma in atto di efficacissima supplica, manifesta che essendo caduto a terra la necessità della commiserazione di chi lo tira per sollevarsi. A questa espressione d'umilità della Madonna il pittore diede nobilitá col dipingerle a fianco la Magdalena, San Giovanni, e le altre Marie… (Ferrario 1836:350)

La Virgen María suplica a los hombres que lo llevaban al Calvario, entre los que se encuentran: el soldado con la lanza, y el hombre que tira la soga, ellos manifiestan acciones crudelísimas, sin compasión o piedad. Flanqueando a Nuestra Señora están: María Magdalena, San Juan y las Marías. María Magdalena aparece en primer plano sosteniendo a la Virgen, y Simón es representado como un hombre robusto.

Los Pasmos de la Virgen son los tres dolores más intensos de la Santísima Madre, el primero se da al encontrar a su amado Hijo en la calle de la Amargura, el segundo cuando Jesucristo está siendo clavado a la cruz, y el tercero al ser bajado de la cruz.

La Virgen María en la representación de Claudio llora desconsoladamente, de sus purísimos ojos brotan lágrimas, ella sufre al ver el dolor del Hijo, en el cuadro de Rafael está triste pero no evidencia llanto. En los Andes peruanos la imagen de la Dolorosa calo profundamente en el alma de los campesinos. Claudio Jiménez mantiene la composición, pero incluye variantes dado que su formato es horizontal y la estampa era vertical.

La composición opone dos conjuntos y momentos de la narración sagrada, el conjunto de los soldados y Simón de Cirene, y el conjunto de la Virgen con las santas mujeres que siguen al Redentor camino al Gólgota. El madero del Salvador ofrece una diagonal que brinda dinamismo a la escena, esto es reforzado por los soldados que presentan diversas

acciones. Se mantiene la simetría, pero el artista utiliza líneas de tensión que otorga dinamismo a la escena.

Escena 4: La Pieta con San Francisco y Santa María Magdalena. (fig. N° 132)

La escena se basa posiblemente en una stampa de la pintura *Deposizione con la Vergine e i santi Chiara, Francesco, Maddalena e Giovanni*, realizado por Annibale Carracci en 1585. En la pintura aparece Santa Clara y San Francisco de Asís, pero en la versión de Claudio se omite a la santa. San Francisco extiende los brazos a la Madre de Dios, quien sostiene el cuerpo de su hijo, mientras que la cabeza la tiende hacia atrás. En el cielo unos ángeles portan una cruz. San Francisco, el pobre de Asis siente el dolor de la madre afligida. (fig. N° 131)

San Francisco abraza el dolor del Salvador y evidencia las huellas de su devoción, los estigmas. En el cielo la cruz es cargada por los ángeles, en la tierra ellos sostienen a la Virgen, la cual se ha desvanecido producto del inmenso dolor.

Claudio Jiménez mantiene los esquemas compositivos y los pesos visuales, existen diferencias, una de ellas es la forma de representación de la Madre Dolorosa. En la obra de Jimenéz, la Virgen María se muestra en la advocación de Pieta, ella sostiene el cuerpo del Hijo y lo observa con los ojos cuajados de lágrimas, mientras Annibale Carracci muestra el tercer Spasmo de la Divina Madre, ella transida de dolor se desmaya, siendo sostenida por dos ángeles. Una estampa del álbum de Florentino Jimenéz se asemeja a la representación de la Pieta de Claudio.

Los dolores de la Virgen y el sufrimiento del Salvador se evidencia en los canticos e himnos quechuas, por eso creemos que Claudio sustituyo el tercer Pasmo de la Virgen por la Pieta, más de acorde con el sentimiento andino peruano. (fig. N°135)

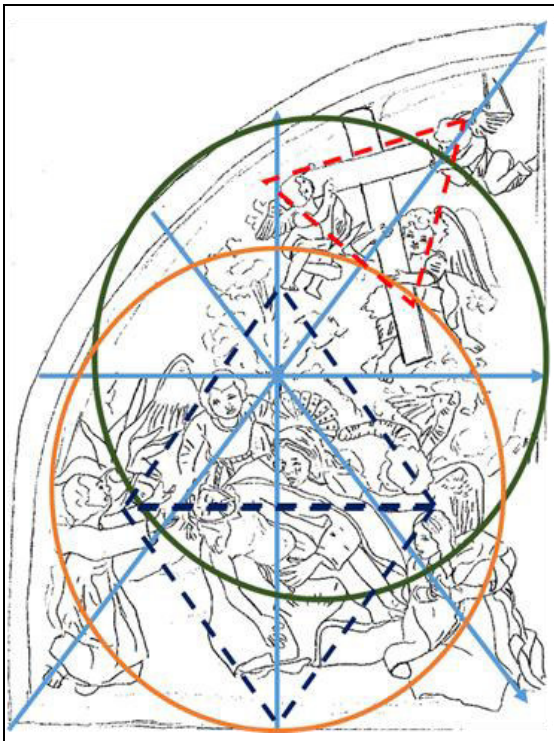


Fig. N°132
La Pieta con San Francisco y Santa María Magdalena
Dibujo Magaly Labán



Fig. N°133
Annibale Carracci
Fotografía: Fototeca Zeri
Deposizione con la Vergine e i santi Chiara, Francesco, Maddalena e Giovanni[362]
1585-Parma

De los esquemas compositivos y estructura se evidencia que Claudio comprime la composición, los ovoides se interceptan y en la intercepción se ubica la Dolorosa, élla está al centro de la composición, las diagonales se unen a la altura del nimbo de Nuestra Señora, lo que configura dos espacios visuales, uno terrenal y otro celestial. En la diagonal que se proyecta se ubican los ángeles, que son más infantiles que en la versión de Carraci, mientras la Virgen mantiene una estructura triangular.

[362]En la Fototeca de la Fondazione Zeri está titulada como *Pietà con santa Chiara, san Francesco d'Assisi, san Giovanni Evangelista e santa Maria Maddalena*. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=57301&titolo=Carracci+Annibale+%2c+Piet%e0+con+santa+Chiara%2c+san+Francesco+d%26%23039%3bAssisi%2c+san+Giovanni+Evangelista+e+santa+Maria+Maddalena

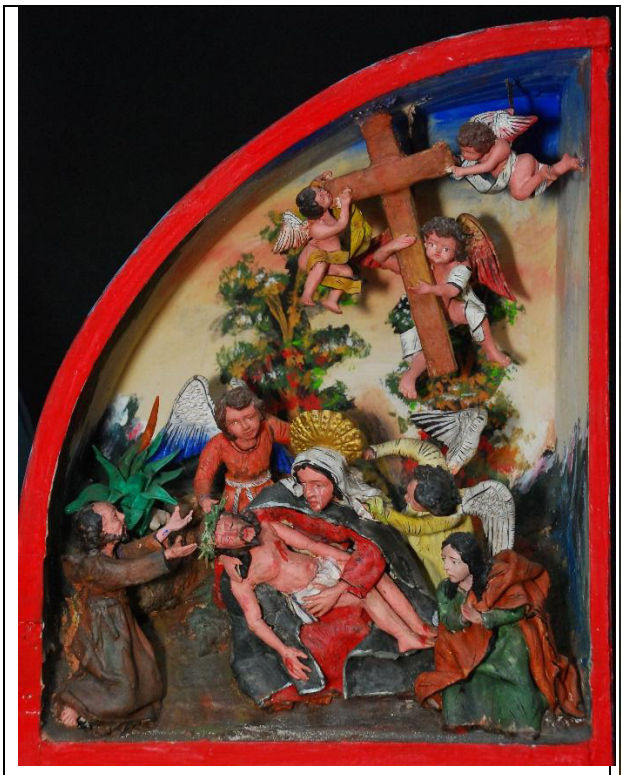


Fig. N° 136 Claudio Jiménez Quispe La Pieta con san Francisco y santa María Magdalena. Escena 4- retablo Virgen de la Asunción 1998	Fig. N° 137 Annibale Carracci *Deposizione con la Vergine e i santi Chiara, Francesco, Maddalena e Giovanni.* 1585 Museo Nazionale di Parma

La obra de Annibale Carraci es descrita así:

> L'opera, sullo sfondo di un paesaggio al crepuscolo, secondo i dettami controriformistici, indica la presenza di san Francesco e di santa Chiara, con i loro attributi bene in vista, ribadendo l'importanza dei santi quali mediatori tra l'uomo e Dio per il raggiungimento della salvezza eterna.[363]

Mencionamos los siguientes elementos:

- Crepúsculo- ausencia (muerte) de la luz del Mundo (Jesucristo)

[363]Consultado en la web de la Galleria Nazionale Parma, 29 de diciembre de 2015, 14:15 h, http://www.parmabeniartistici.beniculturali.it/galleria-nazionale-di-parma/galleria/deposizione-con-la-vergine-e-i-santi/

	
Fig. N° 134 La Piedad Album de estampas de Florentino Jimenéz. Colección Eleudora Jiménez.	Fig. N° 135 La Piedad (detalle de la escena 4) Claudio Jiménez

- Presencia de San Francisco y Santa Clara, fundadores de órdenes franciscanas, ellos son intermediarios entre los hombres y Dios para alcanzar la salvación eterna. Esto en relación al discurso Contrareformista del siglo XVI.

Claudio mantiene la idea del crepúsculo, pero su obra presente mayor iluminación y se disminuye los personajes, la acción se centra en el dolor de la Virgen, que resulta conmovedora, de una marcada sensibilidad barroca. (fig. N° 134)

Escena 5: La procesión de la Virgen y la fiesta del agua (fig. N°138)

En los Andes americanos la Virgen es la dadora de las aguas, en Alcamenca ella es sacada en procesión para iniciar las faenas agrícolas que se anticipan a la siembra, esto coincide con la fiesta de la Virgen de la Asunción (15 de agosto), y además la fecha del natalicio de San

Antonio. El mes de Agosto, es considerado el mes de la Pachamama o mes de la tierra, en agosto se festeja la fiesta del agua, y la de la limpieza de canales o acequias. Una

comunera de Sarhua, dice "En agosto la tierra está abierta, por esta razón hay herranza, por esa razón hay fiesta del agua. (Ulfe 2004:70) Gladys, la esposa de Mabilón también nos dijo lo mismo.

Manuel Arce Sotelo en el artículo "Yakumama, serenas y otras divinidades acuáticas del valle del Pampamarca (Ayacucho)" menciona:

> En esta región de los Andes, durante el mes de agosto, se realizan la mayoría de los cultos propiciatorios en la llamada "Fiesta del Agua". Este mes es muy simbólico ya que, además de situarse en plena época de sequía y durante el reposo de la tierra, marca asimismo el inicio del año agrícola para las comunidades campesinas"(Arce 2007: 98)

En la región del sur andino la época de las lluvias es de diciembre a abril y la época seca de mayo a noviembre. En agosto y setiembre se realiza la limpieza de acequias con la fiesta del yarqa aspiy. La palabra yarqa significa acequia.

La fiesta de la Virgen de Cocharcas o Copacabana es celebrada en agosto junto con la fiesta del agua. (Ulfe 2004:76) La fiesta del agua o yarqa aspiy se desarrolla junto a las actividades de la Virgen de Copacabana. En la fiesta del agua compiten dos ayllus los Wayllas y los Quechuas. (Ulfe 2004: 76) (fig. N°139)

Muchas fiestas religiosas cristianas se superponen a rituales andinos del ciclo agrícola, dándose el caso de sincretismo, apropiaciones y aculturación, donde se reverencia al santo o Virgen, y también a las antiguas deidades de los Andes.

Los escudos que representan a los ayllus son fabricados con plumas de pavo real, también llevan cintas, juguetes e imágenes de santos, su portador es llamado capatáz del escudo. (Ulfe 2004:81-82).

Los jóvenes conversan y danzan, "La qachua es la ronda que bailan las jóvenes soltera de los dos ayllus cuando acuden a sus respectivos manantiales y cantan sus harawis." (Ulfe 2004:87)

Cuando conversamos con Claudio Jiménez nos comentó que recuerda Alcamenca, pero no ha regresado a su pueblo, en su lugar se reúne con sus paisanos de Alcamenca en un club. Existe en su representación un alejamiento y una remembranza completada con sus vivencias como migrante.

	
Fig. N°139 La fiesta del agua Fotógrafo: Maria Eugenia Ulfe 21 de agosto de 1997. Tomado de Traditional *Music of Peru, Vol. 6: The Ayacucho Region* p. 9.	Fig. N°138 Virgen de la Asunción (1998) La fiesta del agua de Alcamenca - detalle escena 5. Fotógrafo: Josué Cahua.

Consideraciones finales:

La firma del artista es de suma importancia, la obra Virgen de la Asunción (1998) está firmada y manuscrita por el autor, en ella dice: Mamacha de Asunción. (fig. N° 140 a, b) Al observar la parte lateral del retablo se observa las flores, la composición es radial, se reconoce cantutas y flores de las punas de colores rojos, azules; la policromía es de tendencia cálida con contrastes complementarios. (fig. N° 141) La autoconciencia



Fig. N° 141



Fig. N° 140 a
Vista aérea de *Retablo Virgen de la Asunción*
(parte superior)
1998
La firma del artista dice: "Claudio Jimenéz Quispe, Lima-Perú, Mamacha de Asunción".
Fotógrafo: Josué Cahua.

Fig. N° 141
Vista lateral del Retablo
Virgen de la Asunción
1998
Fotógrafo: Magaly Labán

fig. N° 140 b
Detalle
Firma del artista.



artística es un proceso construido en décadas, asumido por los otrora artesanos que devienen en artistas, don Joaquín se consideraba artista, igual Jesús Urbano. En una entrevista don Jesús dice: "…yo no soy artesano, yo soy artista, yo creo, yo creo…"[364] (Del Rio Kuroiwa 2011).

El impulso creativo y la creación plástica, son parte del proceso creativo de los retablos, Claudio Jiménez dice: "… ese amor que les das, dejas de todo hacer[365]…", esto confirma que el artista siente un amor, un apasionamiento por su obra, ella lo absorbe, lo atrapa.

El reconocimiento a los artistas del retablo se ha dado en el extranjero, Claudio Jiménez expone en galerías de arte y en ferias artesanales, evidencia un proceso creativo complejo que puede durar meses. Edilberto grafica en sus retablos el dolor y la alegría del campesinado altoandino. Mabilón y Claudio realizan retablos de animales así como de historias sagradas, Eleudora plasma elementos femeninos en los retablos, corazones y flores pueblan sus obras, Nicario es un exitoso artista en E.E.U.U, sus creaciones reflejan la vida de los migrantes y los conflictos sociales. La obra de los Jiménez mantiene su carácter narrativo, la temática puede ser: político social, mítica o inspirada en las leyendas andinas, donde el presente y el pasado conviven en la representación del universo aglutinante de la tradición Jiménez.

Claudio Jiménez es un destacado retablista, que al igual que su padre ha realizado una gran producción de cruces sincréticas y de tema social, en nuestra visita a su taller en febrero del 2015 estaba realizando un retablo del mito de la jarjacha[366], donde un anciano narra a sus nietos la leyenda (anexo fig. N° 7). El narrador como personaje aparece en los

---

[364] *The Retablo Ayacuchano: Interview with Retablistas, de la artista* Susana del Rio Kuroiwa, ella se graduó de la The Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD) in the Design Department at The Ohio State University en diciembre de 2011, el video es su proyecto de tesis. Consultado el 31 de enero de 2016, 18:00 h, http://accad.osu.edu/studentfilms/retablo/retablistas.html.

[365] Entrevista a Claudio Jiménez, febrero de 2015.

[366] La Jarjacha es un ser mítico del ande, se consideras que los incestuosos se convierten en animales, generalmente una llama, y dicen jar…jar…jar. Lo cual les da el nombre.

retablos, en un retablo de Mabilón se visualiza aun cuentacuentos tradicional japonés rodeado por una audiencia de animales (anexo fig.N°8), está representación es tributaria del sanmarkos, pero la gracia que le imprime el artista nace de su propia sensibilidad.

La obra Santa Rosa de Lima (anexo fig. N°9), realizada en 1995, manifiesta su peculiar modo de componer y organizar las escenas, esta es una de sus obras más tempranas, ya evidencia la investigación y apropiación formal de referentes y elementos del mundo campesino.

En la colección de Mari Solari se encuentra el retablo *Madre Naturaleza* de Mabilón Jiménez, una de sus últimas creaciones (anexo fig. N° 10)

El retablo ayacuchano abre sus puertas al mundo y está presente en ferias, bienales de arte y exposiciones en diversas galerías y museos en Europa y EE.UU, mientras que el cajón sanmarkos continua presidiendo la mesa del wamanero, los santos hieráticos conviven con los animales del apu; la pasión y la reunión siguen en el piso inferior, aunque las figuras pueden cambiar de número y la policromía es diversa, mantiene los elementos tradicionales del ritual. Doña Genoveva viuda de Jesús Urbano persevera en la tradición del sanmarkos[367], y en las punas, anónimos artistas los realizan para una clientela rural.

[367] Hatun Misayuq Ruwakusunchik: Hagamos un cajón san marcos, es un curso taller teórico practico, la parte teórica a cargo de Rosaura Andazabal. La enseñanza de la construcción del sanmarkos es dada por doña Genoveva Núñez, discípula y viuda de don Jesús. Curso del Seminario de Historia Rural Andina, realizado del 12 de enero al 18 de febrero de 2016.

Conclusiones

1. El largo periplo del retablo ayacuchano y su internacionalización, se relaciona con el cambio de paradigmas en el arte y la cultura. Los artistas populares más reconocidos asumen la categoría de creadores, por ende artistas. La creatividad es un rasgo resaltante de los artistas populares, ellos con suma pericia realizan las formas, con apasionamiento sueñan e inventan diseños y temas.
2. La dicotomía arte urbano y arte popular, no es del todo valida, varios artistas "populares" radican en las capitales, y su producción está dirigida al mundo urbano, aunque mantengan temas del mundo rural y de las festividades de las provincias andinas. El cajón sanmarkos, las missas o retablos portátiles son cajas de imaginero que representan un mundo ritualizado, donde los santos, los animales y las costumbres de los campesinos se integran en un universo mágico-religioso, no son retablos ayacuchanos, sino una forma artística diferente, aunque mantenga similitudes formales. Las cajas de imaginero tuvieron y tienen funciones rituales o devocionales, su principal característica es contener imágenes de la hagiografía católica, mientras los retablos son objetos estéticos realizados como piezas de colección.
3. El retablo ayacuchano ha dado la vuelta al mundo, pero su origen son las costumbres, la vida del campesinado altoandino. Aglutinante de tradiciones, sagrado y profano, un espejo del alma de su creador y una obra artística. Los "retablos" son de diferentes épocas, autores y estilos, abarcando del siglo XVII- XXI, los retablos ayacuchanos son objetos laicos, sin función devocional, surgidos en el siglo XX, que siguen un proceso de cambio y renovación de su temática y formas. El retablo ayacuchano se

nutre de la vida, del recuerdo de sus creadores y sus experiencias, sigue en plena trasformación y seguirá asimilando formas y reinventándose, ahora se investiga el tema a tratar y el artista se sabe un creador.

4. El Taller Jiménez es el creador de obras de arte de gran difusión, ellos evidencian que creación y recreación son parte de la evolución de las formas. El retablo conserva las imágenes de la hagiográfica católica para la construcción de un discurso artístico o testimonial, donde la forma y el contenido son indisolubles. Los Jiménez son conscientes que sus retablos artísticos son obras de arte y creaciones plásticas donde se resuelven problemas compositivos, técnicos y se plantea un mensaje.

5. El taller Jiménez funcionó de 1969 a 1985, luego don Florentino Jiménez Toma y sus hijos trabajarán en sus talleres, pero es notorio hasta inicios del siglo XXI un estilo similar. La obra de Florentino Jiménez se debatió entre sus amadas imágenes religiosas y la historia de nuestro país, él es el creador de los retablos narrativos y de la investigación en el arte de los retablos peruanos. Don Florentino fue el creador de un estilo único, su conocimiento del imaginario religioso católico, costumbres, tradiciones andinas lo lleva a realizar obras llenas de movimiento e iconografías de diversas épocas y estilos.

6. La obra de la Familia Jiménez muestra la influencia de la religiosidad andina sincrética, y de las huellas de la evangelización. La apropiación, el préstamo formal de obras y retablos virreinales y republicanos son parte del bagaje del arte de los Jiménez, las nociones del cristianismo andino y la autoconciencia artística los lleva a ser una de las tradiciones más importantes del arte popular contemporáneo. La imagen cristiana es vista por un tamiz andino, viste ropajes y asume costumbres del campesinado.

7. La obra de los Jiménez Quispe se ha difundido a nivel internacional y sus creaciones son tomadas como paradigmas por los jóvenes retablistas. Los últimos estudios de los retablos de la familia Jiménez recrean eventos político- sociales, así como las memorias del duelo de los pobladores andinos. Las investigaciones son realizadas por antropólogos, etnólogos, sociólogos e historiadores de arte, se cree necesario más estudios como parte del arte peruano.

8. La tradición es un constante cambio, que se enriquece con la creatividad de artesanos a los cuales denominaremos artistas. Esto reafirma que sus obras son obras de arte. La plástica acusa influencia del arte de la pintura y la escultura pero esto no lo invalida como creación artística que responde a la tradición familiar de los Jiménez.

9. La creatividad e innovación se da en el arte tradicional partiendo de formas que derivan del pasado, pero renovadas, es decir recreadas, los modelos formales son las cajas de imaginero. Los Jiménez Quispe siguen la tradición heredada por su padre Florentino Jiménez de realizar retablos narrativos, e inspirarse en tradiciones y leyendas. La inclusión de convenciones como volumen, perspectiva atmosférica son técnicas frecuentes en la tradición de la familia Jiménez. Al componer emplean conjuntos de personajes que realizan acciones alternas a la acción central (en simultaneo ocurren varias acciones), esto guarda similitud con las narraciones de los programas iconográficos de las iglesias andinas, existe un rezago de las formas barrocas americanas.

Bibliografía

- AMENGUAL, Juan José. *Nuevo diccionario mallorquín –castellano –latín*, Tomo I, España, Imprenta y librería Palma, 28 de agosto de 2010, 20:00 h, https://books.google.com.pe/books?id=guI-AAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- ANDAZABAL, Rosaura, *Imágenes e Imagineros. Jesús Urbano Rojas*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historia Rural Andina, 1998.

- ANDAZABAL, Rosaura. "Vida, simbolismo e iconografía en la obra de Jesús Urbano" en *Jesús Urbano Rojas. Exposición retrospectiva 1952-2007*", 2007, pp. 31-35.

- ANDAZABAL, Rosaura. *Retablos andinos*, Ayacucho, Lima, Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997.

- ARIAS, Teresa [y] RIOS, Shirley. *La familia Jiménez: renovación y continuidad en el retablo ayacuchano (catálogo de exposición)*, Lima, UNMSM, 1999.

- ARGUEDAS, José María "El valor, poético y documental de los himnos religiosos quechuas", la *Prensa*, Buenos Aires, 10 de dic. de 1944 en *Indios, Mestizos y Señores*, Lima, Horizonte, 3° ed., pp. 137-140,1989.

- ARGUEDAS, José María. "La soledad cósmica en la poesía quechua" *en Lucila Pagliai (ed.) La Literatura de Ideas en América Latina: Antología,* Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1987, pp. 90-101.

- ARGUEDAS, José María. Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua, en CÁCERES, Alfonso (editor) *Narrativa Quechua del Tahuantinsuyo*, Editorial Buenos Aires, Colihue,2006.

- ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI editores, 2011.

- ARGUEDAS, José María. "Notas sobre el arte popular religioso de Huamanga", en *Antología de Huamanga*, Lima, Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, 2004.

- ARGUEDAS, José María. "Los Wayak" (1942) en *Indios, Mestizos y Señores*, Lima, *Horizonte*, 3° ed., pp. 121-124,1989.

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza editorial, 2005.

- ARROYO, Sabino. *Culto a los hermanos Cristo. Sistema religioso andino y cristiano: redes y formas culturales del poder en los Andes*, 2006. Consultado el 20 de junio de 2014, 20:20 h, http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/2752.

- *Arte popular peruano actual: colección Jorge Thomas*, Lima, Museo de Arte de Lima, 1966.

- Colección Arte y Tesoros del Perú. *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1997.

- BAYLY, Jaime. "Introducción a la talla popular en piedra de Huamanga" en *La talla popular en piedra de Huamanga*, Colección Arte y Tesoros del Perú. Editores: José Antonio de Lavalle y Werner Lang. BCP, 1980.

- BARRIGA, Martha. *Vicente de Valverde como personaje en las crónicas del siglo XVI*, Unidad de Postgrado,CEP,2010.

- BARRIONUEVO, Alfonsina. *Ayacucho, la comarca del pulsa amaru*, Concytec, Lima- Perú, 1988.

- BARRIONUEVO, Alfonsina. *El honderito*, Travesuras del Niño Dios en la tierra de los inkas Lima, Gráfica Bellido, [2004?].

- BARRIONUEVO, Alfonsina. *Los dioses de la lluvia*, Lima, Universo, [1985?]

- BARRIONUEVO, Alfonsina. *Artistas Populares del Perú*, Lima, Sagsa, s/f.

- BEÉR, Robert (comp.) *Vocabulario comparativo quechua ecuatoriano quechua ancashino, versión castellano e inglés*, 2006. 10 de Enero de 2015, 15:15 h, http://homepage.ntlworld.com/robert_beer/Vocabulario%20comparativo%20Quechua%20ecuator%20Quechua%20ancash%20-2020%20Oct%2006.PDF

- BOULEAU, Charles. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*, Madrid, Akal, 1997.

- BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse. "De empédocles a tunupa: evangelización, hagiografía y mitos", en BOUYSSE CASSAGNE, Thérèse (ed.) *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*, Paris, Éditions de l'IHEAL, pp. 157-212,1997, 22 de agosto de 2014, 20:30 h, http://books.openedition.org/iheal/812

- BURKE, Peter. "Iconografía e iconología", en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, Critica, 2001, pp. 43-57.

- BUSTAMANTE, Manuel. *Apuntes para el Folklore Peruano*, Ayacucho, Imp. La Miniatura, 1943.

- CÁCERES ROMERO, Alfonso (ed.) *Narrativa Quechua del Tahuantinsuyo*. Editorial Buenos Aires, Colihue, 2006.

- CARRASCO, Teresa y GONZÁLEZ, Enrique. *Huamanga: fiestas y ceremonias,* Lima, Lluvia Editores, 1995.

- CASTAÑEDA LEÓN, Luisa. Arte popular del Perú. Lima: Museo Nacional de Cultura Peruana, 1971.

- CASTRILLÓN, Alfonso. *El ojo de la navaja o el filo de la tormenta*, Lima, Perú, Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 2001.

- COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo* en Jiménez de la Espada, Marcos (ed.), Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces Sevilla Imp. de E. Rasco, 1890-1895. Recuperado de la Biblioteca Digital Hispánica, 12 de mayo de 2014, 20:30 h, http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000044724

- COLOMA, César (comp.) *Anotaciones para un diccionario de arte popular del Perú*, Lima, INC-Centro Nacional de Información Cultural, 2001. Recuperado el 20 de enero de 2014 , 16:30 h, http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/28

- Consejo Nacional de la Universidad Peruana. *Huamanga, una larga historia,* 1974.

- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia, 1906*. Consultado el 15 de noviembre de 2015, 17:00 h, https://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft

- CURROS, María Ángeles. *El lenguaje de las imágenes románicas: Una catequesis cristiana,* Madrid, Encuentro Ediciones, 1991.

- DAMIAN, Carol [y] STEIN, Steve. *Popular art and social change in the retablos of Nicario Jimenez Quispe*, Latin American Studies, New York – EEUU, 2005.

- DAMIAN, Carol [y] STEIN, Steve. *Popular Art and Social Change in the Retablos of Nicario Jiménez Quispe*. Latin American Studies, Volume 25. NY, The Edwin Mellen Press, 2005. Recuperado el 15 de noviembre de 2015, 18:00 h, http://www.folkvine.ucf.edu/jimenez/present/bio.html

- DE ACOSTA, Joseph. *Historia natural y moral de las Indias*, [1590], Madrid Ramón Anglés, imp. 2° Tomo, numeración general 540-541, 1894. Consultado en la Biblioteca Digital Hispánica, 25 de enero de 2015, 15:30 h, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046011&page=1.

- DE TRUJILLO, Antonio. *San Marcos defendido en el milagro que Dios obra todos los años en amansar un Toro, por sus méritos, el día que la iglesia celebra su Fiesta a veinte y cinco de Abril desde las primeras Vísperas hasta concluida las Missas del santo*, Madrid, 1690. Recuperado el 6 de setiembre 2014, 22:30 h, http://www.europeana.eu/portal/record/9200110/BibliographicResource_1000126578967.html

- DECOSTER, Jean-Jacques (ed.) *Incas e indios cristianos: élites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, Lima-Cusco: Institut français d'études andines. IFEA - Centro Bartolomé de las Casas. CBC - Asociación Kuraka, 2002

- DEL PINO, Ponciano et al. "Producción, disponibilidad de recursos y alimentación" en *Repensar la desnutrición: Infancia, alimentación y cultura en Ayacucho*, Perú, Acción Contra el Hambre / ACH-España- IEP, Serie: Infancia y Sociedad, 102012. 27 de diciembre de 2014, 18:30 h, http://190.116.28.44/archivos/completo.pdf.

- DEL SOLAR, María Elena. "Cajon Sanmarcos" en *El retablo ayacuchano. Un arte de los An*des, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1992, pp. 17-26.

- DUVIOLS, Pierre. *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII, Instituto francés de estudios andinos*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, col. Travaux de l'Institut français d'études andines, 2003.

- ESPINO, Gonzalo. "Manuscrito de Huarochirí, estrategias narrativas quechuas." *En tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate,* ponencia UNMSM, 2003. Recuperado el 6 de agosto de 2015, 18:00 h, http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/trad_oral/espino_rg2.pdf.

- ESTABRIDIS, Ricardo "La Mamacha candelaria en el arte colonial peruano", en Sequilao, 4-5(1993),Lima,UNMSM, p. 71-84.

- ESTENSSORO, *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750*, Lima, Travaux de l´Institut Français d´Études Andines, tomo 156, 1998.

- FERRARIO, Giulio, *Le Classiche Stampe Dal Cominciamento Della Calcografia: Fino Al Presente Compresi Gli Artisti Viventi Descritte E Corredate Di Storiche…,* Milano, presso Santo Bravetta, 1836. Recuperado el 10 de noviembre de 2015, 18:00 h, https://archive.org/details/gri_33125013895 93.

- FUJII, Tatsuhiko. "Del arte folklórico al arte nacional: El caso del retablo ayacuchano", en L.Millones, H. Tomoeda, T. Fujii, (eds.) *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*, Senri Ethnological Reports, Osaka: National Museum of Ethnology, 9(1998), pp.161-173, 27 de Enero de 2015, 20:40 h, http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1218/1/SER09_009.pdf

- FUNDACIÓN PEDRO DE OSMA. *Museo Pedro de Osma*. Lima.1995.

- GALDO, Virgilio. *Ayacucho: Economía y Sociedad Siglo XIX, Ayacucho*, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1985.

- GARCÍA, Juan José y TACURI, Carlos. *Fiestas Tradicionales Populares del Perú*, Convenio Andrés Bello y el Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC, parte del proyecto *Cartografía de la memoria*. Recuperado el 9 de agosto de 2015 a las 12:00 pm en http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52991.pdf

- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Historia general del Perú o Comentarios Reales de los Incas*, Tomo VII, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1800. Biblioteca Virtual de Andalucía, 20 de junio de 2014, 20:00 h, http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1015107

- GERMANÁ, Gabriela (comp.). *Jesús Urbano Rojas: exposición retrospectiva, 1952-2007. Lima,* Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, 2007.

- GERMANÁ, Gabriela., BOREA, Giuliana. (comp.) *Rojas, Mérida, Urbano, Sánchez, Grandes maestros del arte peruano*, Lima, Transportadora de Gas del Perú, 2008.

- GERMANÁ, Gabriela., YLLIA, María Eugenia. *Miradas alternas: visiones y discursos en la colección de Arte del Museo de Arte Popular del MASM*, Lima, Universidad Mayor Nacional de San Marcos, 2008.

- GOLTE, J. y PAJUELO, R. (eds.) *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política,* Lima-Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

- GOLTE, Jürgen. "Los retablos de Edilberto Jiménez en el contexto de la imaginería Huamanguina, en *Universos de Memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez de la violencia política,* Lima, IEP, 2012, pp. 13-37.

- GONZÁLEZ CARRÉ, E., URRUTIA, J. & LÉVANO, J. (eds.), Ayacucho: San Juan de la Frontera, 365 pp.; Lima: Banco de Crédito. 1997.

- GONZÁLEZ, Enrique. *Huamanga: costumbres y tradiciones*, Lima, Lluvia Editores, 2011.

- GONZÁLEZ, Enrique et. al. *La ciudad de Huamanga: espacio, historia y cultura*, Ayacucho, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1995.

- GONZÁLEZ, Ricardo. *Imágenes de dos mundos: la imaginaria cristiana en la puna de Jujuy*, Argentina, Fundación para la investigación del Arte, 2003.

- GUAMAN POMA, Felipe. *Primer Nueva corónica y buen gobierno*, Dinamarca, Det Kongelige Bibliotek, 1615. Recuperado el 15 de agosto 2014, 19:20 h, http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/project/project.htm

- GUTIÉRREZ Camacho, Leoncio et al. *Apurimaqpaq Runasimi Taqe-Diccionario de Quechua Apurimeño*, Perú, Academia Mayor de la Lengua Quechua filial Apurímac, 2007. Recuperado el 15 de enero de 2014, 16:00 h, http://www.illa-a.org/cd/diccionarios/DicAMLQApurimacQuechua.pdf

- HUERTAS, Edilberto. *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*, Lima, Centro de Desarrollo Agropecuario, 1987.

- ICPNA, "Retablos: Movimiento y Magia, Familia Jiménez", 1987.

- INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS. *El retablo ayacuchano: Un arte de los Andes*, Lima, IEP. 1992.

- JIMÉNEZ, Edilberto "Santeros, "missas" y herranza en el campo ayacuchano", en *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*, Lima, *Instituto de Estudios Peruanos,* 1992, pp. 27-35.

- JIMÉNEZ, Edilberto. "Retablos, Chungui y mi amistad con Carlos Iván Degregori" en Jürgen Golte y Ramón Pajuelo *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*, Lima, IEP, 2012, pp. 101-109.

- JIMÉNEZ, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima, IEP, Lima: Comisión de Derechos Humanos (COMISEDH), 2009.

- KUON, Elizabeth y FLORES, Jorge. "Santiago en las artes populares andinas", "en *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Lima, ICPNA, 2008, pp.185-189.

- LAUER, Mirko. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, 175 pp.; Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo. 1982.

- MACERA, Pablo. Centenario de Don Joaquín López Antay, Lima, PUCP. Instituto Riva-Agüero, 1997.

- MACERA, Pablo. *Trincheras y Fronteras del Arte popular peruano*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú, 2009.

- MAJLUF, Natalia; y WUFFARDEN, Luís Eduardo. "Arte en piedra de Huamanga", en E. Rivera (ed.) *Antología de Huamanga,* pp. 261-266, Lima, Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente. 2004.

- MAJLUF, Natalia; y WUFFARDEN, Luís Eduardo. *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano. Lima*, Museo de Arte de Lima, 1998.

- MÁLAGA, Alejandro. *La Virgen Candelaria en el obispado de Arequipa: origen y milagros*, Arequipa –Perú, Universidad Nacional de San Agustín.2002.

- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

- MANNHEIM, Bruce. "Leer a Juan Pérez de Bocanegra, su Ritual y Formulario y Hanan Pachap Kusikuynin", en *Ritual Formulario e institución de curas*, Perú, Fondo Editorial Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, 2012. Recuperado de *Academia*, 15 de noviembre de 2014, 20:30h, http://www.academia.edu/3203295/Leer_a_Juan_de_P%C3%A9rez_Bocanegra_su_Ritual_Formulario_y_Hanaq_pachap_kusikuynin

- MARZAL, Manuel. *El rostro indio de Dios*, PUCP - Fondo Editorial, Lima –Perú.1991.

- MCCARL, Clayton "Un escultor indígena en el escenario español: Calderón de la reescritura de Tito Yupanqui en la Aurora en Copacabana." España.

- MENDIZÁBAL, Emilio: "Las artes tradicionales peruanas", en *Revista Peruana de Cultura*, órgano de la Casa de la Cultura del Perú, 9-10(1966), en COLOMA, César (comp.) Anotaciones para un diccionario de arte popular del Perú, Lima, INC-Centro Nacional de Información Cultural, 2001. Recuperado el 20 de enero de 2014 , 16:30 h, http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/28

- MENDIZÁBAL Losack, Emilio. *Del sanmarkos al retablo Ayacucho: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, Lima-Perú, Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2003.

- MENDIZÁBAL Losack, Emilio. "Las artes tradicionales peruanas: el arte tradicional, su desarrollo, historia y situación", en *Ensayos sobre folklore peruano*, Lima –Perú, 1999.

- MENDIZÁBAL, Emilio. "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas", en *Folklore Americano*, 11-12(1963-1964), pp.115-333.

- MILLIKEN, Louise. *Arte popular de Perú*. Washington: La Collection Phillips, 1978.

- MILLONES, Luis [y] TOMOEDA, Hiroyasu. *La Cruz del Perú*, Lima, Pedagógico San Marcos - Fondo Editorial, 2010.

- MONREAL Y TEJADA, Luis, *Iconografía del Cristianismo, España,* Editorial *el Acantilado* 2000.

- MOROTE BEST, Efraín. *Aldeas sumergidas*, Cusco, CERA Bartolomé de las Casas, 1987.

- MUJICA, Ramón "Los "retablos" de Jesús Urbano Rojas: de huaca a santuario de la memoria." En G. Germaná (ed.) *Jesús Urbano Rojas: exposición retrospectiva 1952-2007*, Lima, Perú: UNMSM-Museo de Arte de San Marco, (pp.41-43).

- MUJICA, Ramón (ed.) *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*. Icpna, 2008.

- MUJICA, Ramón. "Sobre imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas", en *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Lima, ICPNA, 2008, pp.14-31.

- ORTEGA, José. *La resurrección mágica Y otros temas de los cuentos populares Del campo de Cartagena,* Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

- ORTIZ Hernández, Natalia. *El conquistador infiel: las formas de Santiago en los Andes Centrales: Universidad* Nacional de Colombia – Bogotá.

- PALMA, Ricardo. "Un Montonero", en *Tradiciones Peruanas,* Séptima serie, Alicante, Barcelona, Montaner y Simón, 1896. Tomo IV, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, España, 2007. Recuperado el 28 de diciembre de 2014, 10:00 h, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-septima-serie--0/html/0156a98e-82b2-11df-acc7 002185ce6064_24.html#I_91_

- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza editorial, 2005.

- PÄCHT, Otto. *Historia del arte y metodología,* Madrid, Alianza editorial, *1993.*

- PERLACIOS, Juan. *Huamanga: tierra de halcones*, Ayacucho, PUBLIGRAF, 2007.

- PIJOÁN, Joan. Arte cristiano primitivo. Arte Bizantino. En *Summa Artis*. Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

- PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ (ed.) *Centenario de Don Joaquín López Antay*, Instituto Riva-Agüero. Lima-1997.

- PRATEC. "Chakrataqa Llapanchikmi Uywanchiq. Todos Criamos la Chacra" en La *Crianza de las wacas. Los parientes silvestres de las plantas alimenticias en los Andes*. Recuperado el 15 de noviembre de 2015, 20:30 h, http://pratecnet.org/wpress/wp-content/uploads/2014/pdfs/La%20Crianza%20de%20las%20wacas.pdf.

- PUCP. *La Imagen Ancestral a través de retablo*, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2006.

- PROPP, Vladimir. *Morfología del Cuento*. España, Editorial Fundamentos, 1981.

- RAMÍREZ, Luis & SALDARRIAGA, Milagros. *Obras maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana,* Lima, INC,2008.

- RAMÍREZ, Luis. *La Vara de mando popular y tradicional en el Perú*, Lima, Tesis (Mg. en Arte Peruano y Latinoamericano)--Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela de Post-Grado, 2012.

- RAZZETO, Mario. *Don Joaquín: Testimonio de un artista popular andino*, Lima, Instituto Andino de Artes Populares, 1982.

- RENGIFO, Antonio. *Artesanía en la obra de José Sabogal Wiesse*, Lima, CEPIA, 1989.

- RODRÍGUEZ G. de Ceballos, Alfonso. "*Trampantojos a lo divino": iconos pintados de Cristo y la Virgen a partir de Imágenes de Culto en América Meridional*, España, *ACTAS III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001, pp. 24-33. https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/2f.pdf

- RODRÍGUEZ, Juan (ed.) *Cuentos extremeños de animales*, Badajoz, Colección raíces N° 14, 2000 en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 15 de Enero de 2015, 16:00 h, http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-extremenos-de-animales--0/*

- RÍOS, Sirley. "Las cruces de Don Florentino" en *La familia Jiménez: renovación y continuidad en el retablo ayacuchano (catálogo de exposición), Lima,* Museo de Arte de San Marcos, *s/p.* 1999.

- RÍOS, Sirley. "Mabilón Jiménez Quispe", en *La familia Jiménez: renovación y continuidad en el retablo ayacuchano (catálogo de exposición)* Lima, Museo de Arte de San Marcos, s/p. 1999.

- RODRÍGUEZ, Juan (ed.) *Cuentos extremeños de animales*, Colección raíces N° 14, Badajoz en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Recuperado el 15 de Enero de 2015, 16:00 h, http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-extremenos-de-animales--0/

- ROMERO, Raúl *Traditional Music of Peru, Vol. 6: The Ayacucho Region*, Smithsonian Folkways Recordings- Instituto Riva Agüero, 2001.

- RUIZ, Jesús. *Introducción a la iconografía andina 1*, Lima, IDESI, BID, Banco de Crédito del Perú, Compañía Minera Antamina, Ikono Multimedia, 2004.

- SABOGAL WIESSE, José. *Artes populares y artesanía en el Perú.* Lima: Ministerio de Industria Turismo e Integración. 1982.

- SABOGAL WIESE. "Artesanías, Hechos y Falacias", Lima, 1978 en RENGIFO, Antonio. *La artesanía en la obra de José Sabogal Wiesse,* Lima, CEPIA, 1989, pp.135-144.

- SÁNCHEZ, Leonardo y GRACIA, Oscar. *Cajones arte popular y memoria religiosa*, Cochabamba – Bolivia, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico, UMSS, 2013. Consultado el 27 de agosto del 2014, 20:30 h, http://www.museo.umss.edu.bo/wp-content/uploads/2013/09/catalogo-cajoneslow.pdf

- SEBASTIANIS, Stefania "Erranze plastiche: antropologia e storia del retablo andino" Centro d'Informazione e Stampa Universitaria. Roma –Italia.2002.

- SIRACUSANO, Gabriela. "Copacabana lugar donde se ve la hermosa piedra" Imagen y materialidad en la religión andina, en EDER, Rita. "*Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas"*, UNAM.2003.Consultado el 22 de enero de 2016, 20:20 h, http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/siracusano_bahia.pdf

- SIRACUSANO, Gabriela. "Divinissimas misturas", *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del C.A.I.A: Poderes de la imagen. Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires: (CONICET-Universidad de Buenos Aires), 2004.*

- STASNTY, Francisco. "Un arte mestizo". Bayón, Damián. (ed.) *América Latina en sus artes*. México. Siglo XXI.1974.

- STASNTY, Francisco. *La artesanía del Perú y sus orígenes prehispánicos y virreinales*, Lima, El Patronato: Museo de Arte, Catálogo de la Exposición con motivo del III Congreso Mundial de Artesanías, 1968.

- STASNTY, Francisco. *Arte popular peruano actual. Colección Jorge Thomas,* Lima, Museo de Arte, Patronato de las Artes-Departamento de Extensión Cultural de la Universidad San Marcos, 1966.

- STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones Edubanco.1981.

- STASTNY, Francisco. Síntomas medievales del "Barroco americano", Lima, IEP, Documento de trabajo nº63, serie Historia del Arte, N° 1, 1994.

- SUBÍAS Galter, Juan. *El arte popular en España*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A, 1948.

- TAYLOR, Gerald. *El sol, la luna y las estrellas no son dioses: La evangelización en Quechua del siglo XVI,* Lima, PUCP, Fondo editorial.

- TENORIO, José María. "El demanda o santero" en *Los españoles: pintados por sí mismos*, España, Ignacio Boix (ed.), 1843, pp. 430- 438. Consultado el 5 de setiembre del 2014, 20:20 h, https://archive.org/details/espanolespinta01madr

- TOLEDO, Ernesto. *Retablos de Ayacucho Testimonio de Violencia*. Lima, Editorial San Marcos. 2003.

- TUESTA, Sonaly. *Fiestas, Calendario y Costumbres*, Lima, Costumbres, 2010.

- ULFE, María Eugenia "El arte del retablo ayacuchano: religiosidad y práctica cultural emergente", en ARMAS, Fernando (ed.). *Angelis Novi: practicas evangelizadoras, representaciones artísticas y construcciones del catolicismo en América (siglos XVII-XX)*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad católica del Perú, 2004.

- ULFE, María Eugenia. "Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos", en *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 38 (2), 2009, pp. 307-326.

- ULFE, María Eugenia. *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos,* Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 2011.

- ULFE, María Eugenia. *Danzando en Ayacucho Música y Ritual desde el Rincón de los Muertos*, Lima, PUCP, 2004.

- URBANO, Jesús., MACERA, Pablo. *Santero y caminante*: *Santoruraj - Ñampurej*. Lima: Editorial Apoyo. 1992.

- VALLADOLID, Julio. "Mama Sara (Madre Maíz). Crianza ritual de la diversidad de maíces en los Andes del Perú" en *Sin maíz, no hay país*, México, pp. 67-81, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. Recuperado el 10 de agosto de 2015, 20:30 h, http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/cp/pdf/sin_maiz_no_hay_pais.pdf

- VARGAS UGARTE, Rubén. *"Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados.* Madrid- España.1956.

- VEGA, Juan José. *Historia y tradición local de Ayacucho, Cusco y Puno, Lima*, IDESI, BID, Banco de Crédito del Perú, Compañía Minera Antamina, Ikono Multimedia. 2004.

- VERGARA, Abilio. "La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción" en JIMÉNEZ, Edilberto. Chungui: violencia y trazos de memoria, Lima, IEP, COMISEDH, DED, 2009, pp. 36-67.

- VIDAL, Berta Elena. Cuentos *y leyendas populares de la Argentina. Tomo II* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Consultado el 15 de febrero de 2015, 9:30 h,

- VILLEGAS, Roberto. *Artesanías peruanas.* Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial: CIAP, 2001.

Periódicos

- AVALOS, Carlos. Jesús Urbano, Mesías del arte peruano, *Generacción,* 1996, http://www.generaccion.com/secciones/emprendedores/pdfs/Generaccion-Edicion-68-emprendedores-96.pdf

- BAELLA, *Alfonso*, "Los artistas populares se resisten a morir", *diario El Comercio* suplemento *El Dominical* p.28, 30 de junio de 1967.

- CAMPOS, Mario. "Joaquín el retablista entrevista a un premio nacional de Cultura", en *La Estampa* suplemento del diario *La Prensa*, 4 de Enero de 1976, p. 5

- CASTILLO, María. "Los retablos de Claudio Jiménez", en el diario *La República*, Lima, 19 de enero de 1991.

- CASTRILLÓN, Alfonso. "Para una teoría del arte popular", diario *La Prensa*. Lima, 31 de enero de 1976.

- CASTRILLÓN, Alfonso. “Don Joaquín en el recuerdo”, en *Marka*, 18 de Julio de 1981, pp.40-41.

- CHÁVEZ, Luis. “La tradición universal en los Jiménez”, Diario *El Peruano* 14 de diciembre 1997, p. A8.

- FREIRE, Luis. “Yo llamo al retablo un invento del mestizaje”, *La Prensa*, 31 enero 1976, p. 11.

- Las cruces de Florentino” sección Culturales, 12 de mayo de 1991, p. 57.

- El Comercio. “Hoy entregan premios Nacionales de Cultura”, Cultural, 7 de enero de1976, p. 19.

- MIRANDA, Víctor. *El Comercio*, 16 de agosto de 1997, p. C10.

- NAKAMURA, Felix. “Imagen de un imaginero” *La Prensa*, p. 4-5, 5 feb. 1978.

- “Orígenes y Evolución del retablo ayacuchano”, en Somos N° 785, suplemento del diario *El Comercio*, 22 de diciembre de 2001, p. 53-54

- ORTIZ, Carlos. “Urbano”, *La Prensa, 7* feb. 1982. p.8.

- RAYMUNDO, Jesús. “Julio Gálvez Ramos. Bendecido por la piedra”, en *El Peruano*, suplemento *Variedades*, pp. 2-4, 5 de enero 2009, Consultado el 27 de enero del 2015, 22:40 h, http://portal.andina.com.pe/edpespeciales/especiales/variedades_sp/var_103/var_103.pdf

- RAYMUNDO, Jesús. “Julio Urbano. Espíritu creador, con sus retablos perenniza las costumbres de sus pueblos andinos”, *El Peruano*, suplemento *Variedades* pp. 2-4, 1 de diciembre de 2008.

- ROJAS, Pilar. “El barrio de los artesanos festeja a la abuelita Santa Ana”, en *La Calle, el diario de mayor credibilidad de Ayacucho* (versión digital), 29 de agosto de 2014, s/p. Recuperado el 18 de junio de 2015, 15:30 h, http://lacalle.com.pe/index.php/columnitas/pilar-rojas-guitierrez/4086-29-08-14

- El Comercio. “Retablos en Kuntur Huasi”, 24 de diciembre de 1991.

- RODRÍGUEZ, Luis. "Los premios y la Cultura", en *El Dominical* suplemento de *El Comercio,* 4 de enero de 1976, pp. 4.-5.

- SABOGAL WIESSE, José. "Boceto de don Joaquín", en *La Prensa*. p. 11, 14 abril de1978.

- SABOGAL WIESSE, José. "Como resulto retablista Don Joaquín", en el diario *Correo*, p.14, 12 de Agosto de 1979.

- SÁNCHEZ, E. "Niño con historia", en *El Dominical p. 6,* suplemento del diario *El Comercio*, 20 de diciembre del 2009. Recuperado el 31 de agosto de 2014, 20:00 h, http://e.elcomercio.pe/101/impresa/pdf/2009/12/20/ECEN201209z6.pdf

- Un Mundo de imágenes, en *El Comercio,* 4 de enero de 1991, C.

- VALENCIA-ARENAS, José Felipe, "El arte de Joaquín López Antay", *La Crónica*, 6 de enero
de 1976, p.8.

Revistas

- ARCE, Manuel. "Yakumama, serenas y otras divinidades acuáticas del valle del Pampamarca (Ayacucho)", *Cuadernos Interculturales*, Cuadernos Interculturales, vol. 5, núm. 8, 2007, pp. 97-119. Recuperado el 10 de setiembre del 2014, 22:00 h, http://www.redalyc.org/pdf/552/55205806.pdf

- ARGUEDAS, José María. "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga", *Revista del Museo Nacional*, XXVII(1958), pp.140-194

- BIBLIOTECA NACIONAL. "Premio Nacional de Fomento a la Cultura", en *Boletín 69/72. Año 1974*, 1976.

- BARRIGA TELLO, Martha. "De los métodos y áreas de investigación en Historia del Arte Peruano: Propuesta", en Letras, UNMSM, año 63, N° 91, 1992, pp.49-63.

- BLUM, G. Diego et al. "Analogías de figuras: Teoría y construcción de ítemes", Interdisciplinaria, 28(1), 2011, pp. 131-144. Recuperado el 20 de febrero de 2016, 14:00 h, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166870272011000100008&lng=es&tlng=es.

- CAIRATI, Elisa. "Las "Historias ilustrativas de la violencia "de Edilberto Jiménez: narrativa, testimonio y memoria." CONFLUENZE Vol. 5, No. 1, 2013, pp. 158-175, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna.

- CASTRILLÓN, ALFONSO. ¿Arte popular o artesanía? En *Historia y Cultura*, 1978 10: 15-21.

- CORCUERA, Roció y BEST, Lorena "Ayacucho nació todo el arte. Entrevista a Jesús Urbano Rojas, maestro retablista ayacuchano", en *Red Educación Arte e Interculturalidad.*

- GÁLVEZ, Cristina et al. "Fundamentación para el dictamen por mayoría simple a favor del artista popular Joaquín López Antay", en *U-TóPicos,* (1) Oct. 1982, pp.6-7.

- D. SOUZA, Tony. "Peruvian Retablos Master to visit College of the Siskiyous", en the Spotlight, Herald, Press, News, pp. 3-4; California 12 de noviembre 2008.

- Distrito de San Marcos de Rocchac. EL ZORRO Y EL CONDOR (cuento Rocchino) *Recopilando cuentos*, 2009. Recuperado el 8 de agosto de 2015, 20:40 h, http://www.telecentros.pe/sanmarcos/cuentos.shtml?AA_SL_Session=fcce6722772c5d9e7b024bce0f2911d7&x=14878

- DURSTON, Alan. "Apuntes para una historia de los Himnos quechuas del Cuzco", en Chungará, *Revista de Antropología Chilena*, 42,1 (jun. 2010), pp. 147-155, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100026, http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562010000100026

- GARCÍA, Juan José. "Los santuarios de los Andes Centrales" en L.Millones, H. Tomoeda, T. Fujii, (eds.) *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*, Senri Ethnological Reports, Osaka: National Museum of Ethnology, 9, 1998, pp.51-85. 20 de febrero de 2014, 18:20 h, http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1213/1/SER09_004.pdf.

- GLAVE, Luis Miguel. "Las mujeres y la revolución: Dos casos en Huamanga y Cuzco durante la revolución de 1814", en *Historia y Región* 1, 1(octubre 2013), pp. 77-93. Recuperado el 15 de enero 2016, 20:00 h, https://docs.google.com/file/d/0ByrDSdWpR4eLaldYdjkwOXNJRHM/edit

- GOMBRICH, Ernest "Tradición y Creatividad" en *Anales de Arquitectura. Universidad de Valladolid*, nº 2, 1990, pp. 36-49. Recuperado de http://www5.uva.es/ega/wp-content/uploads/tradicion-y-creatividad.pdf

- GONZÁLEZ, Olegario. "El hombre del campo" en *Acontecimiento*, España, Instituto Emmanuel Mounier. Sección Pensamiento, (62) 2014, pp. 12-14. Recuperado el 10 de enero de 2015, 18:00 h, http://www.mounier.es/revista/pdfs/062012014.pdf

- Grandes Maestros de la Artesanía Peruana, recuperado el 11 de junio de 2015, 10:00 h, http://www.grandesmaestrosartesaniaperuana.pe/galer%C3%ADa/grandes-maestros-de-laartesan%C3%ADa-peruana/

- GUÍA CUL. *Muestra de Tradiciones familiares en el arte popular en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2008.* Recuperado el 25 de Agosto 2012, https://guiacul.wordpress.com/2008/09/21/muestra-de-tradiciones-familiares-en-el-arte-popular-en-el-museo-nacional-de-la-cultura-peruana/

- ITIER, Cesar "La Tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo", en *Bulletin de l'Institut francais d'études Andins*, 21(3) (1992), pp.1009-1051.

- JIMÉNEZ, Edilberto. "Violencia Política y los colores del arte" en *HARVARD REWIEW OF LATIN AMERICA*, 2014. Recuperado el 1 de noviembre de 2015, 20:00 h, http://revista.drclas.harvard.edu/book/ayacucho

- JIMÉNEZ, Nicario "Un testimonio", en *Boletín de Lima*, 45(1986), pp. 77-82.

- LAUER, Mirko. "Artesanos, Artesanía e industria", (s/f.), p. 13, 16 de Agosto de 2014, 22:10 h, http://idl-bnc.idrc.ca/dspace/bitstream/10625/23537/1/109404.pdf

- LUJAN, Francisco "Nuestra señora de Copacabana una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca) su origen y difusión", *Revista Murciana de Antropología,* 8 (2002), pp. 193-246, http://revistas.um.es/rmu/article/view/72951/70371

- MACERA, Pablo "Joaquín López Antay", en *Historia andina*, 9 (junio 1981), 18 p.

- MACERA, Pablo. "Los retablos andinos, Don Joaquín López Antay", en *Boletín de Lima* 19(1982), pp.15-35.

- MACERA, Pablo. "San marcos un nombre bien puesto", en *San Marcos al día*, Lima, (11) 2004, 11 de noviembre de 2004. Recuperado el 7 de setiembre de 2014, 20:40 h, http://pablomacera.blogspot.com/2012/11/san-marcos-un-nombre-bien-puesto.html

- MANNHEIM, Bruce. "El arado del tiempo: Poética Quechua y Formación Nacional", *Revista Andina* 33, Estudios y Debates, año 17, Cusco, 1(1999), pp.15-64. Recuperado de la web *Academia*, 16 de noviembre de 2014, 20:00 h, http://www.academia.edu/508333/El_arado_del_tiempo_po%C3%A9tica_quechua_y_formaci%C3%B3n_nacional

- MARCOS, Javier. "Roles, funciones y significados de los animales en los rituales festivos. La experiencia extremeña", en *Zainak*, Cuadernos de Antropología-Etnografía, Eusko Ikaskuntza (Sociedad de Estudios Vascos), San Sebastián, 22 (2003), pp. 59-85. Recuperado el 6 de setiembre del 2014, 20:30 h, http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/22/22059085.pdf

- MARZAL, Manuel. "Funciones religiosas del Mito en el mundo andino cuzqueño", en *Debates en Sociología*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 4 (1979), pp. 11-22. Recuperado el 7 de Setiembre de 2014, 20:40 h, http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/viewFile/6806/6934

- MEDINA, Cesar et al. "Dieta de Conepatus chinga (Carnívora: Mephitidae) en un bosque de Polylepis del departamento de Arequipa, Perú" en Revista *Peruana de Biología,* v.16 2 (Lima dic. 2009). Recuperado el 5 de agosto de 2015 en http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S1727-99332009000200009&script=sci_arttext

- MENDOZA, Nazaret, "¿Taita es palabra quechua?", en *Boletín Semanal*, Piura, Dirección de Comunicación, año IV, N° 206, 2006, Universidad de Piura, 25 de agosto de 2015, 22:00 h, http://www.udep.edu.pe/publicaciones/desdelcampus/art1801.html

- MUJICA, Ramón "Arte e iconografía del Perú", *Hueso Humero*, 46 (junio 2005), versión digital en http://huesohumero.perucultural.org.pe/textos/46/4624.doc

- MUÑOZ "Del Barroco Mestizo al arte popular actual: Los retablos portátiles"*, en Barroco andino: Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco*, pp. 221-228. La Paz, Bolivia. Viceministerio de Cultura, 2003

- OLIVERA, Carlos. "Semana Santa en Ayacucho*"*, en *De Arte y Cultura*, entrada Costumbres y tradiciones, del Perú, Ayacucho*, tradiciones religiosas, 13 abril de 2011*. Recuperado, 15 de octubre 2015, 20:40 h, http://www.dearteycultura.com/semana-santa-en-ayacucho/#.VjTosdKrTIU

- PEREYRA, Nelson. "La Batalla de Ayacucho en el conocimiento popular", en *Historia para todos. Boletín Virtual de Historiadores de Ayacucho*, 2 (diciembre de 2013), pp. 11-13. Recuperado el 15 de diciembre de 2014, 8:00 h, https://www.scribd.com/doc/194281336/Historia-Para-Todos-2

- RAMÍREZ, Bernardino "La Fiesta de las Cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena", *Investigaciones sociales*, Lima, 22 (2009), pp.195-225.

- RAMOS, Cesar. Manos Artesanas, en web de CIAP, 28 de Enero de 2015, 20: 30 h, http://asociacion.ciap.org/article.php?lang=es&id_rubrique=62&id_article=127

- "Exposición de retablo", en *Cultura peruana*, (139-140) 1960, s/p.

- REYNA, Iván, "Sacerdote halla Santero, precursor de los retablos, en iglesia de Ayacucho", *Rumbos* en La *Mula*, 24 de abril de 2013. Recuperado el 10 de Setiembre de 2013, 22:30 h, https://revistarumbos.lamula.pe/2013/04/24/sacerdote-halla-santero-precursor-de-los-retablos-en-iglesia-de-ayacucho/rumbos/

- ROBLES, Román. "El mensaje de los mitos: Héroes fundadores y origen de los alimentos en la memoria de los pueblos andinos", en *Revista de Antropología*, 2007, pp. 91-132. Recuperado el 10 de Marzo de 2015, 20:15 h, http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/revis-antrop/2007_n5/pdf/a04.pdf

- ROBLES, Román. "Las iglesias andinas: huellas de la cristianización y religiosidad popular "Lima, en Revista de Antropología, 3 (2005), pp.103-162. Recuperado el 15 de agosto de 2014, 20:15 h, http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/revis-antrop/n3_2005/a05.pdf

- RODRÍGUEZ, Gema. "San Isidro Labrador y su esposa Santa María de la Cabeza, Mariano Salvador Maella", en *La pieza del mes*, Museo del Romanticismo, mayo 2011. Recuperado el 31 de agosto de 2014, 19:00 h, http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/mayo_san_isidro.pdf

- ROJAS, Nelly. "Jesús Urbano Rojas: leyenda viva de la artesanía peruana", en *Rumbos*, 29 de noviembre de 2012, 3 de Enero del 2015, 18:30 h, http://www.rumbosdelperu.com/jesus-urbano-rojas-leyenda-viva-de-la-artesania-peruana-V10.html

- ROJAS, Pilar. "El barrio de los artesanos festeja a la abuelita Santa Ana", en *La Calle*, Ayacucho, 29 de agosto de 2014. Recuperado el 18 de junio de 2015, 15:30 h, http://lacalle.com.pe/index.php/columnitas/pilar-rojas-guitierrez/4086-29-08-14

- SANTUARIO ARQUIDIOCESANO DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN. *Cantos Marianos*, Lima. Recuperado el 8 de agosto de 2015, 20:30 h, http://www.virgendelcarmenlima.com/CANTOS.pdf

- SOLARI, Gertrud. "Elementos mágico-religiosos en el retablo cajón San Marcos". Boletín de Lima 45:67-77. 1986.

- STOICHITA, Víctor. *Enciclopedia online del Museo del Prado*. Recuperado el 15 de agosto de 2015, 16:00 h, https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caida-en-el-camino-del-calvario-el-pasmo-de-sicilia-rafael/

- Turner Bailey, Henry, *The Great Painters' Gospel*, en Proyecto Gutemberg. Recuperado el 15 de agosto de 2015, 19:30 h, http://www.gutenberg.org/files/38500/38500-h/38500-h.htm

- TAPIA, Teresa "La figuración cristiana como memoria en los lienzos del Corpus Christi". *Anales*, 3-4 (2000-2001) (Ejemplar dedicado a: Historia y memoria), pp. 243-270.

- ÚRSULA, Elsa "Nicario Jiménez persevera en la tradición. EL RETABLO DE LA NATIVIDAD" en *Punto aparte*, 23 de diciembre de 1990.p. 10.

- USUNÁRIZ, Jesús. Los estudios sobre religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años, Zainak, 18 (1999), pp. 17-43.

- SOLÍS, Nazaret. "¿Taita es palabra quechua?" en *Boletín Semanal* elaborado por la Dirección de Comunicación, año IV, 206 (2006), Universidad de Piura. Recuperado el 25 de agosto de 2015, 22:00 h, http://www.udep.edu.pe/publicaciones/desdelcampus/art1801.html.

- VALDIVIESO, Enrique. "Una Virgen Niña hilando y un Niño de la Espina de Juan Simón Gutiérrez", en *Laboratorio de arte*, 15 (2002), pp. 395-398. 14 de junio de 2014, 20:00 h, http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/748224.pdf

- VILLEGAS, Roberto. Del altar portátil al retablo socio comunicativo. *Boletín de Lima*, 1986 (45), pp. 82-85.

- VILLEGAS, Fernando. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. ILLAPA, 3, (3), 21-34.2006.

Videos

- DEL RIO KUROIWA, Susana. The Retablo Ayacuchano: Interview with Retablistas, diciembre de 2011. Consultado el 31 de enero de 2016, 18:00 h, http://accad.osu.edu/studentfilms/retablo/retablistas.html

- DEGREGORI, Felipe. Chungui, horror sin lágrimas…una historia peruana, 2010.

- Galería virtual Carlos Iván Degregori. Ventura Cacalamaqui, Lima, Universos de memoria. Retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política, IEP, 2012. Consultado el 10 de Setiembre de 2014, 20:40 h, http://archivo.iep.pe/cid/galeria-cid/universos-memoria.php

- Grandes maestros del arte peruano. "Historia de Retablos", Lima, Transportadora de Gas del Perú 2008.

- SALCEDO, José María. Entrevista a Alicia Seade-Delboy, Chema a las Diez -Radio Programas del Perú. Recuperado el 27 de agosto del 2014 en: http://vimeo.com/48487161

- TUESTA, Sonaly. *Programa Costumbres,* episodio *Ella, la Purificada,* TV Perú Televisión Peruana, 2011.

Web

- "Calendario de Fiestas", web GO2PERU. Recuperado el 18 de junio de 2015, 15:30 h, http://www.go2peru.com/spa/guia_viajes/ayacucho/calendario_fiestas.htm.

- *Cantera de sonidos*. "De chirimías y chirísuyas", 1 de marzo de 2009. Recuperado el 12 de agosto de 2015, 18:00 h, http://canteradesonidos.blogspot.pe/2009/03/de-chirimias-y-chirisuyas.html.

- *Catálogo de la ruta del Barroco Andino, 17 de junio de 2015, 20:20 h http://rutadelbarrocoandino.com/wpcontent/uploads/2015/05/AF_RBAnew_catalogo2015_V18_RGB_WEB.pdf*

- *Fototeca de la Fondazione Zeri*, consultado el 1 de febrero de 2016, 20:00 h, http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/hp.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&locale=it

- Galleria Nazionale Parma, "Annibale Carracci, deposizione con la Vergine e i santi", 29 de diciembre de 2015, 14:15 h, http://www.parmabeniartistici.beniculturali.it/galleria-nazionale-di-parma/galleria/deposizione-con-la-vergine-e-i-santi/

- Galería virtual Carlos Iván Degregori. Universos de memoria. Retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política, IEP, 10 de Setiembre de 2014, 20:40 h, http://archivo.iep.pe/cid/galeria-cid/universos-memoria.php

- Gran Enciclopèdia Catalana. Joan Subias i Galter, 2005. Recuperado el 25 de agosto de 2015 de http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0064364.xm

- RIOS, Shirley, "Cruces", en *Arte y Antropología*, 18 de febrero de 2013, 26 de febrero de 2015,18:30 h, http://arteyantropologia2010.blogspot.com/2013/02/cruces.html

- Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. *Frontal de altar de Sant Romà de Vila,* recuperado el 10 de enero de 2016, 21:30 h, http://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-sant-roma-de-vila/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell-del-1200/015875-001

- NODOKA, "Reconocimiento de Excelencia UNESCO para la Artesanía (Región Andina)", 10 de Setiembre del 2014, 20 h, https://www.nodoka.co/es/convocatorias/reconocimiento-de-excelencia-unesco-para-la-artesania-region-andina

Anexos

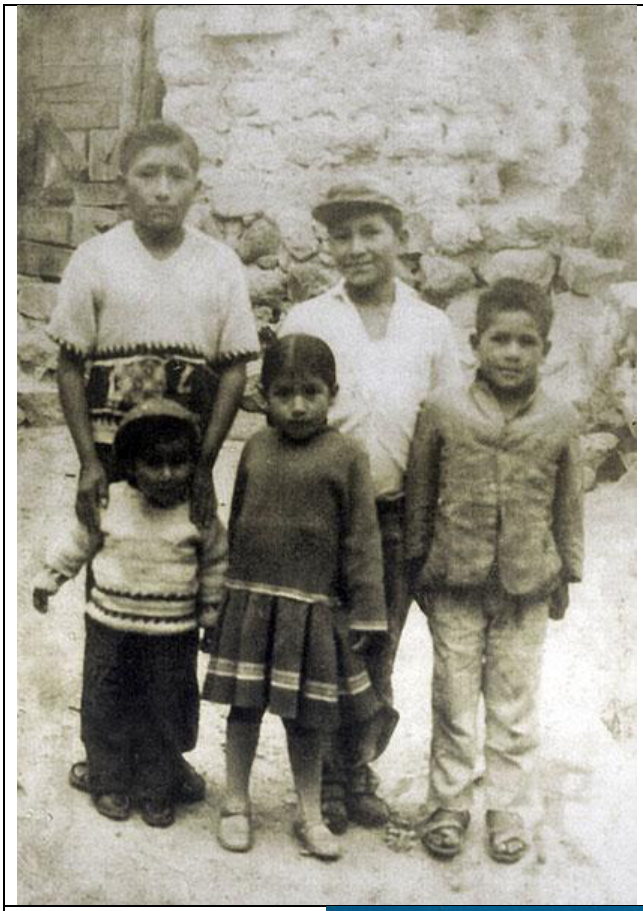
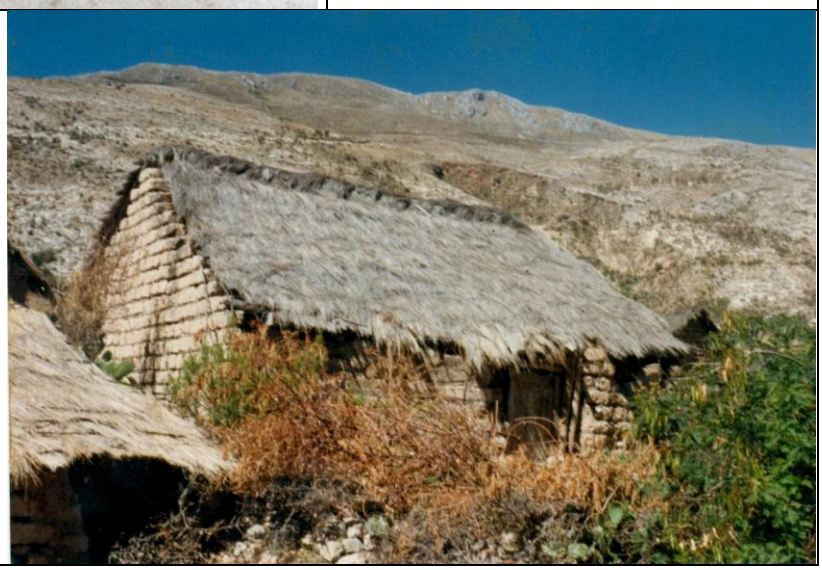


Fig. N° 1
Fotografía de la Familia Jiménez Folvine "Biografía de Nicario Jiménez.
Tomado de: http://www.folkvine.ucf.edu/jimenez/present/bio.html.

En la foto: Nicario, Claudio, Edilberto, Odón y Eleudora.

Fig. N° 2
Casa de la familia Jiménez en Alcamenca, Tomado de ULFE, María Eugenia "Hacer retablos" es hacer memoria" en Universos *de memoria* p.97.

fig. N° 2





Retablos: Movimiento y Magia

Familia Jiménez

LA FAMILIA JIMENEZ
RETABLOS: MOVIMIENTO Y MAGIA

Ellos portan un nombre célebre dentro del universo del arte Popular Peruano, Don Florentino Jiménez Huaraca (Víctor Fajardo - AYACUCHO). Quien se consagra desde su infancia como un artista de movimiento y magia, empezando a preservar las imágenes esculpidas en yeso y el mismo viviente plasma su creatividad en las cajas de San Lucas y San Marcos.

Respetuosos de la tradición pero innovadores dentro de la creación plástica, los Jiménez enriquecen constantemente las escenas y los temas. Los personajes son moldeados con gran precisión anatómica.

La familia Jiménez esta conformada por: Don Florentino Jiménez su esposa Amalia quienes son acompañados en sus labores por sus hijos Claudio, Edilberto, Odón, Eleudora, Mabilon y Nell que son sus mejores discípulos y a la vez que preservan el arte popular y que se sienten orgullosos de continuar la tradición familiar enriqueciendo la herencia cultural del país.

Ellos han realizado numerosas exposiciones en Ayacucho, Lima y en el extranjero, Odón Jiménez un joven artista de talento internacional expuso en Las Vegas (USA) en 1984 y en otros lugares de Francia (1988), auspiciado por AIR FRANCE, la Embajada de Francia y la Asociación "AJE A COUP DE MADRE, ganando la admiración y la simpatía del público.

CATALOGO

1. Juicio final (el cielo y el infierno)
2. Uchuraccay (la matanza de los 8 periodistas)
3. Cruz velacuy
4. Nacimiento y la huida a Egipto
5. La recluta
6. Ventura ccalamaqui
7. Retablo de San Marcos (1935)
8. Historia del maíz
9. Retablo de escenas del campo
10. Retablos en Bambí
11. Retablos en Bambí de 4 escenas costumbristas
12. Retablos de pared
13. Retablos en espejo
14. Taller de máscara
15. Taller de sombrero
16. Retablo de 3 escenas con temas religiosas
17. Recolecta de maíz
18. Retablo en caña
19. Retablos en fósforos
20. La corrida de toros
21. Cosecha de tunas
22. Telares

fig. N° 3

Fig. N° 3
Exposición del taller Jiménez
1987
Icpna de Miraflores
Retablos Movimiento y Magia. Familia Jiménez

Fig. N° 4
Exposición Renovación y Continuidad en el retablo ayacuchano: La familia Jiménez. Catálogo de la exposición (portada)
1999
Museo de Arte de San Marcos

De derecha a izquierda: Eleudora, don Florentino, Claudio, Edilberto, Mabilón, doña Amalia. Al costado de ella Gladys, esposa de Mabilón.



fig. N° 4

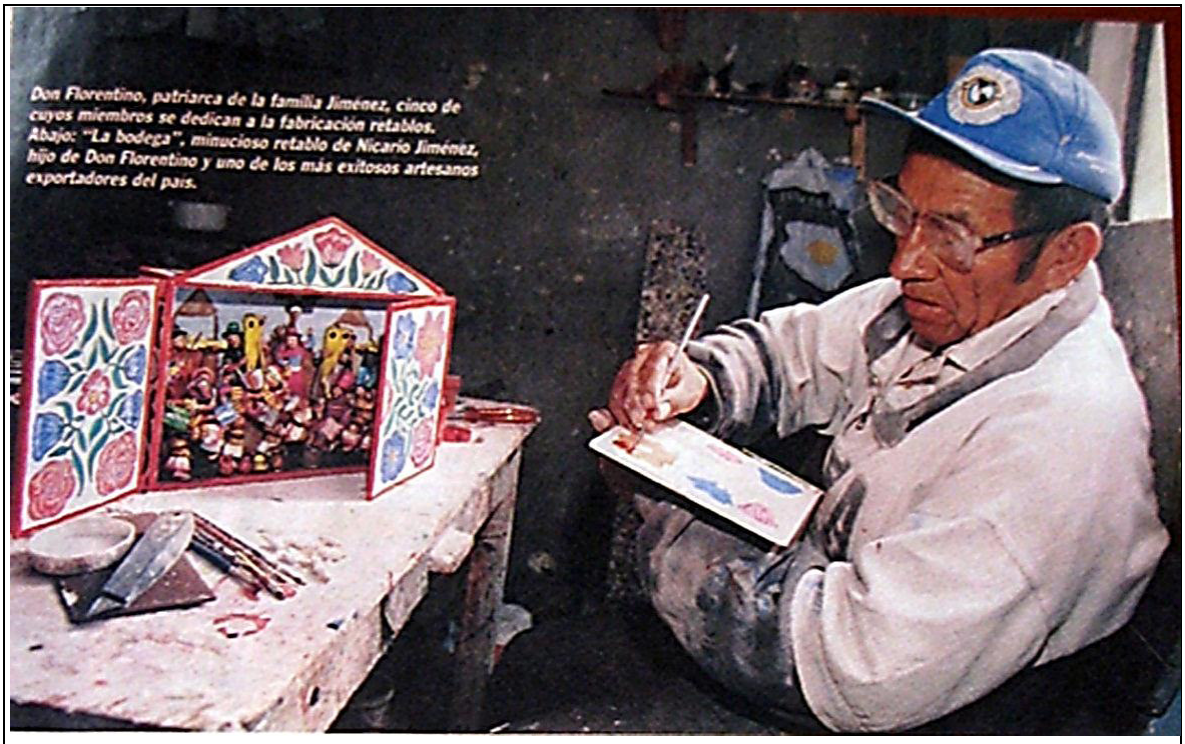


fig. N° 5

Fig. N° 6



Fig. N°5
Florentino Jiménez en su taller, en casa de su hija Eleudora.
Tomado de "Orígenes y Evolución del retablo ayacuchano", en *Somos* N° 785, p. 53, suplemento del diario *El Comercio*, 22 de diciembre de 2001.

Fig. N°6
Florentino Jiménez con sosteniendo una cruz.
Tomado de "Las cruces de Florentino"
12 de mayo de 1991, p. 57-sección Culturales.



Fig. N°7
Retablo *Jarjacha* (en proceso) –caja central
Febrero de 2015
Claudio Jiménez
Fotógrafo: Magaly Labán

Fig. N°8
Proyecto Kamishibai
Pepe Cabana Kojachi
"Mukashi Mukashi"
Mabilón Jiménez.

http://www.kamishibai.com/spotlight/kojachi.html



Fig. N°8

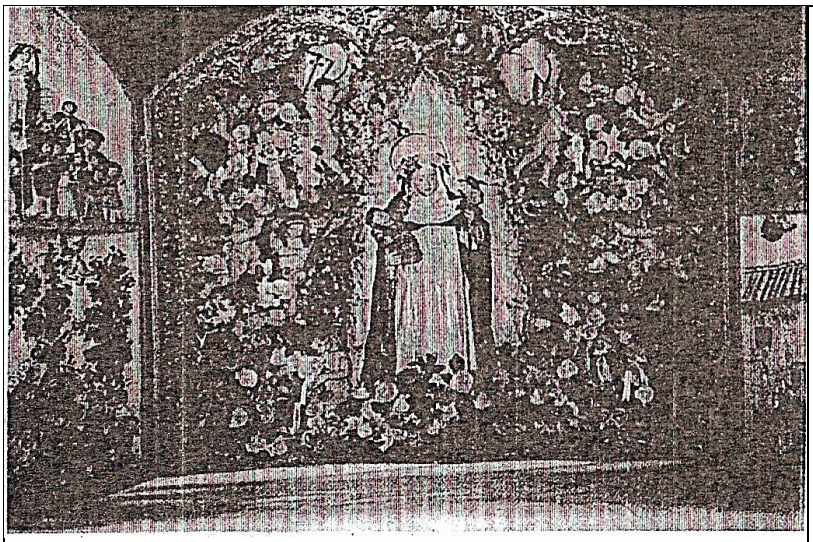


Fig. N° 9 a



Fig. N° 9 b



Fig. N° 10

Fig.9
Retablo Santa Rosa de Lima
1° concurso Nacional de Artesanía
Claudio Jiménez Quispe
1995
Tomado de "Concurso Nacional de artesanías: 60 rostros para Santa Rosa de Lima", diario *El Comercio*, Lima 19 de setiembre de 1995, p.C7.

Fig. N° 9 a (abierto)
Fig. N° 9 b (cerrado)

Fig. N° 10
Madre Naturaleza
Colección Mari Solari
Ca. 2013