

# EL RETABLO AYACUCHANO

*Un arte de los Andes*



**IEP**

INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

El Retablo Ayacuchano  
Un arte de los Andes

Exposición organizada por el  
Instituto de Estudios Peruanos en el  
Museo Nacional de Antropología y Arqueología  
10 noviembre – 10 diciembre 1992

*Carátula: Cajón Sanmarcos*  
Col. E. Luza

# EL RETABLO AYACUCHANO

*Un arte de los Andes*

Exposición

El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes.

Organizada por el

Instituto de Estudios Peruanos

en el

Museo Nacional de Antropología y Arqueología

Lima, 10 de noviembre - 10 de diciembre de 1992.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

Horacio Urteaga 694, Lima 11

Telfs.: 323070 - 24 4856

Impreso en el Perú por Ausonia S.A., noviembre de 1992

ISBN 84-89303-22-3

# PRESENTACION

*"La tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan para renovarla y enriquecerla".*

JOSE CARLOS MARIATEGUI

**E**l retablo es un arte de los Andes, más precisamente de la región de Ayacucho. Allí nació, con el nombre de **cajón sanmarcos**. Pero las diferentes manifestaciones pictóricas y escultóricas que constituyen sus antepasados, vinieron de muy lejos. Atravesaron milenios, culturas y continentes llevadas por peregrinos, navegantes, arrieros, coleccionistas. Por los caminos fueron sufriendo rupturas, mestizajes, sincretismos audaces. Hasta que nació el retablo, volviendo obsoleta cualquier discusión sobre "lo auténtico", rompiendo las fronteras entre Nosotros y los Otros, entre los Andes y Occidente.

Magníficamente "impuro", el retablo es por eso arte **peruano** a través del cual se expresan "todas las sangres", incluso algunas que ni siquiera habitan el territorio nacional. Arte andino y peruano, que viene del mundo y se abre al mundo. En palabras de Vallejo: "Sierra de mi Perú, Perú del mundo, /y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!".

Lo mismo podría decirse, en mayor o menor medida, de casi cualquier otro arte andino: los danzantes de tijeras, los carnavales. En ellos se advierten continuidades, quiebres, apropiaciones, nunca ilícitos enriquecimientos, reinversiones o invenciones puras y simples que, por su vitalidad, rompen la dicotomía tradicional/moderno. Arte andino y peruano, que hunde sus raíces en tradiciones milenarias y plurales, y al mismo tiempo se abre hacia el futuro.

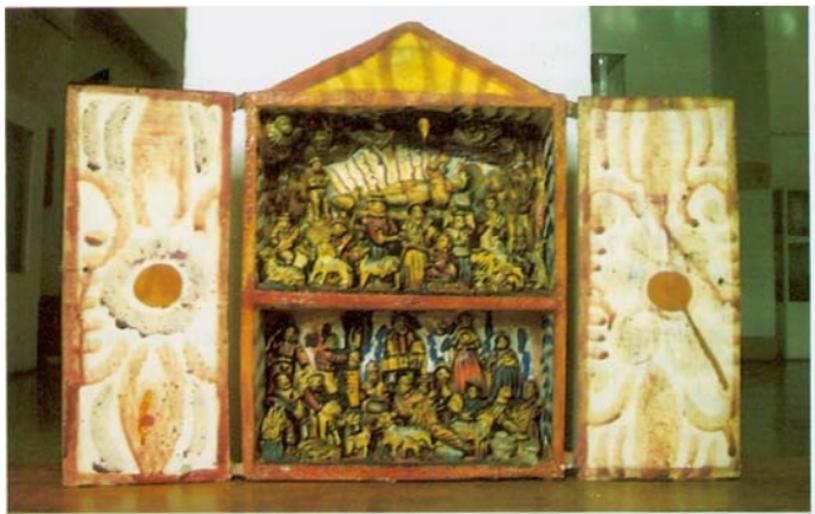
*Los retablos de Edilberto Jiménez expresan esa apertura. Todavía se recuerda la polémica provocada cuando otorgaron a don Joaquín López Antay un premio nacional de cultura en la década de 1970. ¿"Cómo un artesano que repetía antiguos modelos podía acceder al premio? Con Jiménez la polémica termina. Cada retablo es una obra de arte singular, que rompe con las convenciones del género. Creación enraizada en tradiciones transmitidas de generación en generación, pero que recoge al mismo tiempo el torbellino del cambio.*

*A Jiménez podría definírsele con las mismas palabras con que se definió Arguedas en el discurso que pronunció al aceptar el premio Inca Garcilaso: "individuo quechua moderno". ¡La cuadratura del círculo!, dirán quienes no admiten la posibilidad de una modernidad endógena. Pero observen sus retablos y verán en ellos la herencia quechua recreada y, al mismo tiempo, una individualidad de ribetes vallejianos, una voluntad de incorporar en las tradiciones "su espíritu y su sangre" de manera casi literal, un arte que se afirma en las condiciones más adversas; que surge, sorprendentemente, en la región más atormentada por más de una década de guerra.*

*Queda para los historiadores futuros entender cómo en medio de tanta destrucción, o quizás por eso mismo, el arte —música, tejidos, retablos— siguió floreciendo tercamente en el Ayacucho de estos años.*

*El Instituto de Estudios Peruanos se siente orgulloso de presentar esta exposición en el año del V Centenario, apostando por la reafirmación de una identidad nacional capaz de asomarse vigorosa al S.XXI, en un país que no se ha dejado abatir por una guerra cruel y ha sabido transformar el dolor en fuerza creativa.*

CARLOS IVAN DEGREGORI



*Retablo "Nacimiento" de J. López Antay. Huamanga 1950.  
Col. Museo de la Cultura Peruana.*

## INTRODUCCION

**A** mediados de la década de 1940 empiezan a conocerse en Lima, primero en colecciones privadas (Celia Bustamante, Elvira Luza), luego en exposiciones y finalmente en el mercado artesanal, vistosas y coloridas cajas que contienen un profuso conjunto de figurillas representando escenas costumbristas de Huamanga y alrededores.

Estos objetos de manufactura artesanal, que empiezan a ser conocidos como RETABLOS, son manifestaciones del arte popular ayacuchano que han sido examinados en sus raíces y metamorfosis por diversos investigadores (Mendizábal, Macera, Stastny, entre otros). Sus aproximaciones nos han permitido reconocer a los ancestros más lejanos del retablo en el arte religioso y popular europeo, más específicamente hispano: *Capillas de Santero*, altares portátiles y otros similares.

Complicados procesos de aculturación luego de la conquista hacen que estas *Cajas de Imaginero* de uso doméstico y ambulatorio durante la Colonia, se transformen en el siglo XIX en la zona de Huamanga en los llamados *Cajones San marcos*, objetos de uso ritual y propiciatorio en las ceremonias pastoriles de la *herranza* o marcación del ganado.

El redescubrimiento e influencia de coleccionistas limeños y pintores indigenistas, orienta la temática tradicional de los *sanmarcos* hacia escenas costumbristas de la región apareciendo los actuales retablos.

Esta muestra pretende ilustrar la probable secuencia de estas transformaciones, así como presentar la creación de artistas contemporáneos tributarios y recreadores de esta tradición; en especial del artista huamanguino Edilberto Jiménez, en cuya importante obra el contexto de la violencia política manifiesta una presencia sorprendente.

## ANTECEDENTES EUROPEOS Y ESPAÑOLES DEL RETABLO

**P**ueden señalarse como ancestros lejanos del retablo andino, múltiples creaciones artísticas asociadas a la aparición y difusión del cristianismo como: los sarcófagos paleocristianos; los dípticos consulares y los íconos bizantinos; la escultura románica sobre madera y estuco; y los retablos flamencos. Materiales, técnicas e iconografía utilizadas en estas manifestaciones artísticas se expresarán con diversos matices en el arte popular y religioso hispano del siglo XVI especialmente en las Capillas de Santero y posteriormente en el retablo ayacuchano.

Los sarcófagos decorados que se remontan al Egipto del Antiguo Imperio, están presentes en la Creta Minóica y en la Grecia clásica, pero es en Roma donde a partir del siglo II, las representaciones mitológicas ceden su lugar a las escenas de la vida cotidiana. La mayoría de los sarcófagos cristianos adornados con relieves son del siglo IV y sus influencias proceden de la tradición greco-oriental filtrada por Roma y Constantinopla. Las figuras de Cristo y sus apóstoles que se difunden en el 440-450 son posteriormente desplazadas por modelos decorativos manifestados en tabernáculos con cruces y palmeras, procesiones de corderos, etc. Estos sarcófagos paleo-cristianos se utilizaban para depositar los restos de los mártires y primeros dignatarios eclesiales, así como para los ritos del culto.

En Roma y Bizancio se llamaban *dípticos*, a tablillas articuladas de dos tapas que se cerraban una sobre otra y tenían el interior cubierto de cera para la escritura. Alrededor del siglo IV aparecen los *dípticos* consulares, son de marfil y las caras interiores están talladas rememorando acontecimientos notables de autoridades civiles. Los motivos religiosos desplazan paulatinamente a los civiles y más tarde, en los siglos XIII y XIV es corriente encontrarlos formando parte del equipaje de viajeros y peregrinos.

Los Iconos bizantinos tienen sus raíces en los retratos funerarios pintados sobre madera durante la antigüedad greco-romana. Como imágenes sagradas portátiles o fijas, adornan las iglesias cristianas orientales y son objeto de un culto fervoroso en los siglos VI y VII. Tres centurias después, su realismo primigenio se ha transformado en un acentuado grafismo. Desde fines del medioevo su influencia marcará los polípticos del estilo gótico, flamenco y renacentista.

El rol hegemónico que la Iglesia alcanza en la sociedad europea alrededor del primer milenio está muy vinculado con el desarrollo del arte románico (Siglos XI-XIII). La manufactura artística en arquitectura, escultura y pintura aparece controlada por obispos, abades y monjes; pero esta suerte de dirigismo estético no es intolerante con la inspiración y fantasía de los artistas.



*Frontal de Benavent de la Conca. S. XIII.  
Museo de Arte de Cataluña.*

Particularmente la escultura románica, aparece tan articulada a las exigencias de la estructura monumental, que los relieves de las imágenes parecen salir de las formas arquitectónicas. El inmenso desarrollo de la escultura sobre madera de esta época, es un aspecto importante de la promoción de materiales más modestos en detrimento de los más valiosos y su difusión repercutirá en el desarrollo de la imaginería y retablero monumental hispana, el retablo flamenco y las formas populares propias de las peregrinaciones religiosas como altares, relicarios, etc.

Ya desde el románico, la cara anterior de los altares era ornamentada con esculturas sobre madera o relieves de estuco pintado llamados frontales o *antipedios*, muy numerosos sobre todo en Cataluña.

A partir del siglo XIII, los *antipedios* empiezan a ser reemplazados

por los retablos monumentales. Derivados de las simples gradas que aparecen en los altares desde el siglo XII para colocar reliquias y objetos litúrgicos, evolucionan privilegiando una función decorativa claramente ligada a la religiosa y pasan luego a ocupar la parte posterior del altar, convirtiéndose paulatinamente en verdaderas composiciones arquitectónicas que, asociadas con el desarrollo de los frescos, conseguirán logros artísticos notables. En torno a un tema religioso único en el siglo XIV, el retablo se diversifica y aparecen diferentes elaboraciones como los polípticos fijos o móviles en el siglo XV, que en la escuela flamenca se constituyen en verdaderas obras escultóricas. El tipo monumental por su lado, florece también en el siglo XV en gran parte de Europa. En España destacan los retablos de Serra ya desde el siglo XIV y los de Borrás,

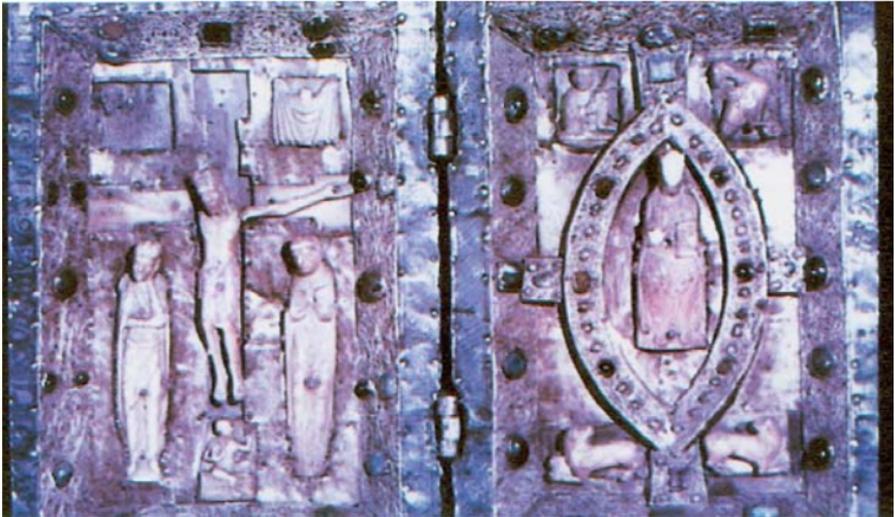
Martorell y Berruguete en el siglo XV. Un siglo después la fórmula gótica se difunde y en el siglo XVII el retablo monumental es casi un panel único vertical que en la península tiene entre sus mejores maestros a Zurbarán y Murillo. En el siglo XVIII los grandes retablos barrocos articulan enteramente pintura, escultura y arquitectura sobre todo en Venecia y Europa Central.

Los polípticos y en especial los retablos de madera del arte flamenco son uno de los aspectos más originales del desarrollo de la escultura en los Países Bajos (Siglo XV-XVI). Talleres de Bruselas, Lovaina y Amberes producen verdaderas obras de arte que son objeto de un importante

comercio en Europa. Estos trabajos aparecen claramente como ramas cada vez más próximas de la genealogía del retablo ayacuchano.

En el mismo nivel se encuentran los altares de viaje de influencia románica que llevaban consigo los peregrinos que acudían a la tumba del Apostol Santiago de Compostela. Las rutas de la peregrinación, que alcanzan su máximo apogeo en los siglos XI y XII, presentan a cada paso iglesias, ermitas, hospitales de peregrinos y monasterios; plagados de muestras de arte religioso de diversos estilos.

Es en las Capillas de Santeros de la España del XVI, donde confluirán variados elementos de las tradiciones



*Díptico del Obispo Don Gonzalo, 1162-1165  
Cámara Santa de la Catedral de Oviedo.*



*Retablo de la Pasión. Arte Flamenco. S. XVI.  
Museo de Artes Decorativas de París.*

artísticas anotadas. De uso religioso, doméstico o ambulatorio, están vinculadas al estilo románico y son de madera tallada, recubierta de tela enyesada sobre la cual se esculpe y modela. Capillas de Santero, porta paces, altares

portátiles y afines, al llegar a nuestro territorio con la conquista, iniciarán un nuevo recorrido de cambios y transformaciones que tiene como hitos más próximos a los *sanmarcos* y a los retablos ayacuchanos

## DE LA CAPILLA DE SANTERO AL CAJON SANMARCOS

**E**s probable que algunos de los primeros religiosos que acompañaron a los conquistadores españoles en los Andes, consideraran útil incluir dentro de su parafernalia ritual, a las Cajas de Santero usadas en la España del siglo XVI. Su conveniente naturaleza de altares portátiles, con imágenes de vírgenes y santos venerados en la península, los hacía particularmente apropiados para continuar alimentando la devoción de aventureros avanzando en plan de conquista. Simultáneamente, la catequesis inicial se reforzaría mostrando a los indígenas la iconografía de la nueva fe y los adeptos recién incorporados al nuevo credo podrían así tener referentes concretos, aparte de discursos teológicos poco comprensibles.

Dentro del parecer religioso ibérico de la época sobre estas materias, el teólogo Juan de Avila, había escrito a cierto prelado de Granada sobre la conveniencia del uso de imágenes para adoctrinar a la "gente de los pueblos". Los predicadores y los misioneros no deberían llevar sólo rosarios, cartillas y libros devotos sino también "...algunas imágenes del santo crucifijo y Nuestra Señora y San Juan, ... poniéndoles algunas imágenes en las casas". En la misma línea, el franciscano Cristóbal Delgadillo publicó en Madrid en 1653 dos tratados acerca de la Encarnación y la Adoración donde disertaba sobre "...el valor pedagógico ilustrativo

que tienen las imágenes de santos y escenas de la Historia Sagrada como representaciones intuitivas propias para fijar la atención de las personas indoctas" (citados por Caro Baroja, 1985).

El gradual afianzamiento de la empresa colon ial americana, entendida a la vez como acumulación material y conquista de almas; permitió el despliegue mejor organizado del clero secular y regular por todos los espacios andinos ocupados. Después de todo, era un clero que por la identificación existente entre la Iglesia y el Estado, operaba de facto como autoridad política.

Desde su privilegiada posición la Iglesia utiliza durante las primeras



*Capilla de Santero. S. XVI.  
Tomada de Mendizábal  
(1963-1964).*

décadas de la evangelización pintura, escultura, arquitectura y artes menores provenientes de España. Hay una gran variedad de procedencias regionales y estilos en este abastecimiento: Capillas de Santero del románico epigonal procedentes de Cataluña; imágenes y pinturas manieristas madrileñas; y relicarios y porta paces góticos de origen muy heterogéneo.

El destino inicial son las iglesias, conventos y capillas de las ciudades, pueblos, residencias de encomendados y doctrinas que se fundaban y establecían.

Cuando la demanda hace necesaria la producción americana en talleres bajo tutelaje religioso, los modelos europeos son reproducidos casi fielmente; situación que se prolongó hasta mediados del siglo XVII.

Luego este arte religioso fue adaptándose a las concepciones cultu-



*Capilla "Adoración de los Pastores".  
Alto relieve en piedra de Huamanga.  
Fines S. XIX. Ayacucho.*

rales andinas y a la diversidad estamentaria de la sociedad colonial (Macerá, 1982). Esto no significó un abandono total de la influencia euro-



*Santiago y  
escena de la  
vida pastoril.  
Ca. 1800. Cusco.  
Col. R. Apesteguía.*

pea, ya que modas y técnicas se siguieron incorporando con cierto retraso, combinándolas como dice Statsny (1981) con "cierta sabiduría espontánea".

Un exámen atento de las fuentes revelará que lo que se dio en una sociedad como la China, de gran nivel de desarrollo autónomo, pudo darse en una sociedad equiparable como la Inca. El 20 de marzo de 1697, el franciscano Buenaventura Ibáñez, veterano de las misiones en China, solicitaba a su provincial en Manila el envío de una imagen de Cristo para su iglesia, la que debía ser hecha con los criterios propios de los chinos: "...un Salvador hermoso, de estatura perfecta y grave, ...el cuello

de la túnica que esté ajustado al cuello (que para los chinos es deshonestidad enseñar algo del pecho)... y por cuanto desprecian en este reino el ir descalzo, no es bien que vean al que les predicamos como criador y señor de todo que va descalzo, y así nos parece que será acertado hazer que su ropaje le cubra los pies" (citado por Caro Baroja, 1985).

Macera (1982) refiere cómo en el terreno propio de los retablos portátiles, las técnicas y los materiales se adecúan rápidamente a las posibilidades de los estamentos del Perú virreynal. Encontramos entonces retablos criollos de metales preciosos y maderas finas, así como otros de madera, maguey, arcilla, yeso y pastas; destinados a una clientela campesina y poblana pobre. Hay una gran variedad en las representaciones y en los modelos. La presencia preferencial de determinados personajes del santoral católico está mediada por las especificidades regionales del culto prehispánico; y los modelos repiten o modifican los originales ibéricos.

La evolución posterior de los modelos europeos iniciales parece derivarse del periodo de estancamiento que atraviesa el virreinato en el siglo XVIII. La composición sectorial de la economía peruana, basada casi exclusivamente en la extracción y exportación de metales y en el mo-



*Pintura campesina.  
Santos Evangelistas y escena pastoril.  
S. XIX. Cusco. Col. E. Luza.*



*Devotas de cofradías pidiendo limosna con sus demandas.*  
L. Angrand. 1834. Lima.

nopolio comercial, era muy estrecha y provocó la fragilidad de toda la estructura económica (Bonilla; Spalding, 1972). La rebelión de Túpac Amaru en 1780 reveló a su vez la fragilidad política del virreinato. El panorama de la sociedad colonial de esos años, nos muestra élites criollas no muy dispuestas a distraer recursos en la compra de obras de arte o artesanías lujosas.

Artistas y artesanos que proveían a estos estamentos y que también se hallaban en situación difícil, se ven en la necesidad de orientar su producción hacia el sector campesino. De una parte la calidad de las técnicas y materiales viene a menos, y de la otra, el campesinado indígena impone paulatinamente su universo cultural.

Hay cierto acuerdo entre los especialistas, cuando afirman que la eclosión de la producción artesanal del siglo XIX tiene que ver con la inde-

pendencia política del país; desde el momento en que la población rural se libera, aunque sea parcialmente, de la carga de los impuestos coloniales, hasta que empiezan a consolidarse los latifundios a fines del siglo XIX. Los *sanmarcos* de piedra de Huamanga, la pintura campesina cuzqueña y las llamadas Vírgenes Chucuiteñas, corresponden a este período.

Si nos remitimos a la posible secuencia del retablo ayacuchano, debemos coincidir con Arguedas, quien en 1958 destacó tempranamente las diversas causas que convirtieron a Huamanga en una de las ciudades principales de la Colonia. Su ubicación dentro del gran eje comercial Lima-Huancavelica-Cusco-Potosí-La Plata, reportó a los comerciantes de la región cuantiosos beneficios. Los viñedos, el trigo y los frutales se aclimataron rápidamente y junto a los "productos de la tierra" y

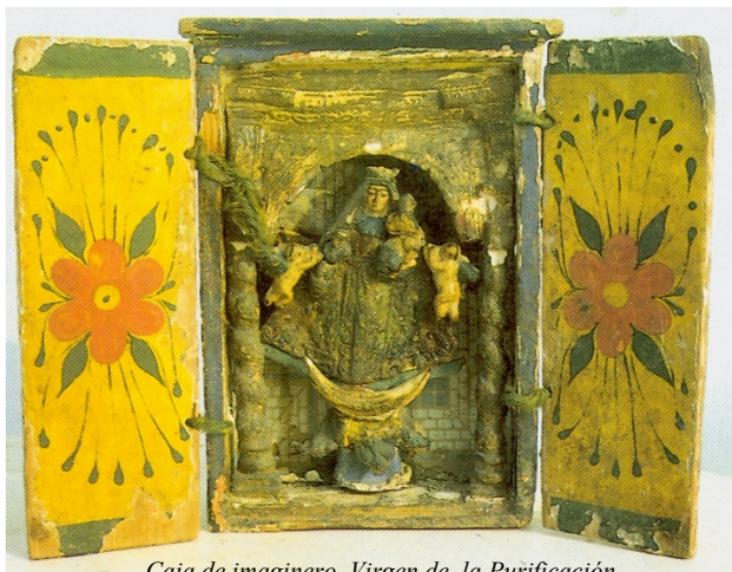
de los obrajes, fueron objeto de una circulación intensa. La explotación del azogue huancavelicano permitió, al menos inicialmente, la acumulación de capital por parte de la aristocracia huamanguina vinculada a su comercialización (Urrutia, 1983).

Ello explica la riqueza de las iglesias y las residencias y el auge de las llamadas artes mayores y de las artesanías (pinturas, esculturas de alabastro, trabajos en mate y cuernos de vacuno con aplicaciones de plata) que debían adornar estos ambientes.

Pío Max Medina, uno de los escasos historiadores que ha indagado sobre el arte ayacuchano, llega a proponer incluso la existencia de

una "Escuela de Huamanga", que no alcanzó la importancia de la del Cusco.

Desde mediados del siglo XVIII, la riqueza de este entorno cambia sustantivamente. Husson (1992) refiere como "Al estancamiento de las minas, el desmoronamiento de las manufacturas, el desaliento del comercio, hay que añadir la caída de la artesanía". La gran cantidad de artesanos que se habían establecido en Huamanga en virtud del exitoso desarrollo de la región en los siglos XVI y XVII decae notablemente. Pocos años después de la independencia, Maldonado (1976) registra en el gremio de escultores y pintores de



*Caja de imaginero. Virgen de la Purificación.  
S. XIX. Sierra sur. Col. E. Luza.*

la ciudad, sólo 8 maestros y 6 aprendices.

La estratégica ubicación de Huamanga en la ruta Lima-Potosí, pierde importancia a partir de 1750, cuando se inicia la decadencia de la explotación argentífera. La ruta comercial se restringe entonces al eje Huamanga-Cusco, trayecto que hacia fines del siglo XVIII se hacía en ocho jornadas (Urrutia, 1983).

Aparte del tráfico comercial, por esta ruta, se producen los intercambios culturales; por aquí circularán en el siglo XIX las Vírgenes Chucui-teñas a las que se atribuye origen huamanguino; y por aquí llegará también a Ayacucho la iconografía peculiar del Cajón *Sanmarcos*.

Inspirada en los epígonos del arte virreynal cusqueño y manifestada en la pintura campesina cusqueña del siglo XIX, esta temática habría sido compuesta en los talleres coloniales de la capital Inca a fines del siglo XVIII, adaptándose después a un mercado rural cada vez más gravitante.

Es posible que algunos arrieros llevaran estas pinturas campesinas para que fueran reproducidas en los talleres huamanguinos, primero en piedra de Huamanga; y después por el costo y laboriosidad del trabajo en piedra, en pasta (Stastny, 1981). Macera (1982) sostiene una propuesta diferente señalando que la influencia va más bien del *sanmarcos* hacia la pintura campesina cusqueña del siglo XIX.

Circuitos de ferias recorridas por los arrieros en el siglo XIX, como el que enlazó pueblos de Ayacucho y Apurímac (Urrutia, 1983) tuvieron sin duda un papel importante en la configuración y difusión del *sanmarcos*.

Su uso original como "huaca" en la región del Cusco y su composición concordante con la cosmología andina, encuentra acogida en esta región, donde se difundirá como objeto ritual principalmente destinado al uso de los grupos campesinos pastoriles (Stastny, 1981).

*Iván Rivas Plata C.*

## CAJON SANMARCOS

El nombre *sanmarcos* o *sanmarcos-sanlucas* designa a un objeto diferente a las capillitas de santero; se trata de un producto con características formales propias y específicas, y que cumple una función claramente definida en las costumbres y rituales del mundo rural andino. No podemos remitirnos sencillamente a las vertientes occidental de un lado y prehispánica del otro para explicamos sus orígenes y su desempeño en las ceremonias agro-pastoril es; su nueva configuración forma parte del complejo proceso cultural que tiene lugar en la conformación de la cultura mestiza andina.



*Patrón Santiago. Piedra de Huamanga.  
Inicios S. XX. Ayacucho.  
Col. Museo de Arte Popular.  
Inst. Riva Agüero. PUC*

Se puede ubicar al *sanmarcos* dentro de la importante producción de objetos de arte popular religioso ayacuchano, mayormente en manos de mestizos huamanguinos y principalmente destinada a equipar iglesias y amoblar residencias de la aristocracia provincial; otro sector de la población consumidora estuvo conformado por indios y mestizos que ocuparon el área de influencia de la ciudad de Huamanga en los siglos XVIII y XIX, hasta principios del XX (Arguedas, 1958).

El *sanmarcos* tradicionalmente preside el "tendido de la mesa", en el conjunto de ritos y danzas que continúan vigentes en ciertas comunidades de la región central andina, y que se realizan con motivo de la fiesta de la *herranza* o marcación del ganado en los meses de julio y agosto. Además de la ritualización de esta práctica de contabilizar y marcar el ganado de propiedad familiar o comunal, al *sanmarcos* se le identifica con la fertilidad de los animales y con la protección de la familia; otras funciones estarían relacionadas con la aparición de objetos perdidos, prácticas curativas, protección al viajero y también con los rituales festivos y "juegos mágicos" relacionados con las fiestas de la cosecha.

Estos cajones, confeccionados preferentemente en madera —algunos antiguos ejemplares en maguey— presentan doble puerta y re-



*Sanmarcos. Madera y piedra de Huamanga. Maestro Vega.  
Década 1920. Huamanga. Col. J. Davis.*

matan en una coronación de forma triangular. Están pintados con anilinas de vivos colores y emplean una fresca y vistosa decoración polícroma al exterior e interior de las puertas, generalmente motivos florales, volutas, rejillas y en algunos casos motivos geométricos. La preferencia por el empleo de determinados colores y diseños en la decoración, factura y disposición de las figuras interiores, modeladas individualmente o combinadas con el uso de moldes, caracterizan la obra de cada “escultor”, denominación empleada por Don Joaquín López Antay, santero huamanguino.

Se conocen ejemplares de cajones antiguos con las figuras interiores coloreadas y talladas en piedra de Huamanga o “Niño Rumi” (alabastro); éstas habrían antecedido a las figurillas de pasta. Tenemos referencia de la existencia de canteras de

piedra de Huamanga en las cercanías de Cangallo, Pomabamba, Alcamenca, en la provincia de Víctor Fajardo, zona vital de producción. Y de consumo de una vertiente rural poco conocida. Es posible que el incremento en la demanda de los *sanmarcos* indujera a la preferencia por la confección de figuras en pasta, tanto por su evidente simplicidad técnica como por la facilidad de acceso al recurso con respecto a la piedra. Estas mismas figurinas de piedra sirvieron de matrices originales para la confección de moldes destinados a la producción de un mayor número de éstas frente a una demanda creciente.

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. Actualmente se ha sustituido la papa por engrudo de harina de trigo.

La disposición de las figurillas al interior del cajón se repite con algunas variantes, en un formato horizontal, según la preferencia y estilo del imaginero o de acuerdo a la contrata efectuada con el cliente. En una entrevista concedida por Joaquín López Antay a José María Arguedas (1958), se describe el patrón tradicional para la distribución interior del *sanmarcas*, compuesto por dos niveles. En el superior, que alude al mundo celestial, claramente destacado por sus mayores proporciones con respecto al segundo nivel, se representan imágenes de los santos patrones asociados a los animales: Santa Inés, patrona de las cabras; San Marcos, del ganado vacuno; San Juan Bautista, patrón de las ovejas; San Lucas, del león; San Antonio, de las mulas y de los viajeros; también se suele representar al Patrón Santiago, asociado al rayo, que protege al conjunto del ganado, aunque el imaginero Jesús Urbano también lo asocia a las llamas. Aparecen además un conjunto de animales domésticos y silvestres; la figura del cóndor simboliza la presencia del *wamani* o espíritu de la montaña. Los Santos Patrones no

siempre aparecen en la misma ubicación, ni necesariamente se representa a todos; el lugar preferencial en el piso superior, “mundo de arriba” o *Hanaq Pacha*, se reserva al santo patrón relacionado con el ganado de propiedad de la familia. Macera (1981) menciona la ubicación preferente de San Juan Bautista para la parte central, en segundo término al apóstol Santiago y luego al Cristo Crucificado.

Continuando con el patrón tradicional descrito por Joaquín López Antay, en el nivel inferior, relacionado con “este mundo” o *Kay Pacha*, se representa al hacendado, sentado tras una mesa, que manda castigar al ladrón de ovejas, y a la esposa del abigeo que suplica piedad; esta escena es denominada “Pasión” por López Antay: “porque está sufriendo, pues”. El resto del cuadro se completa con una escena de campo denominada “Reunión”, con la representación de varios personajes: tumbador de toro, cantante de *hara-wi*, tocador de *tinya*, amasadora de quesillo, tocador de corneta, hiladora, ordeñadora; también animales domésticos y silvestres como vizcachas, toro, llama y ovejas.

En su evolución esta caja de imaginero o capillita de santero fue objeto de un lento proceso de transformación en el que, condicionados por las necesidades de los usuarios, se fueron integrando o descartando elementos formales y de contenido,



*Sanmarcos. Madera y pasta. Celso Baldeón.  
Década 1930. Huamanga. Col. E. Luza.*

enfatiéndose preferencias por determinados colores, características en el formato e iconografía particulares a cada zona, hasta tomar la forma definitiva del *sanmarcos*, hacia fines del siglo XVIII (Mendizábal, 1963-1964). En este proceso se acentuaron características correspondientes a las demandas específicas de una población indígena y mestiza asociada a la actividad ganadera.

Macera (1982) ha señalado la relación existente entre los *sanmarcos* y la pintura campesina cuzqueña de fines del siglo XIX, específicamente con la referida al tema “trabajos del campo”.

La similitud de la temática planteada, la composición y la organización del espacio, evidencian un nivel de contacto entre ambos productos,

con una posible dirección comunicativa de Huamanga a Cusco, aunque cada arte se haya desarrollado de manera independiente. Stastny por su parte, sostiene que la influencia va más bien de Cusco a Ayacucho (1981).

Al *sanmarcos* se le venera durante todo el año, ubicándolo en un lugar especialmente designado dentro de la casa, una vez que concluyen las ceremonias y rituales del campo. Se transmite de padres a hijos y es considerado un símbolo de protección de la familia y sus bienes, específicamente relacionado con la riqueza ganadera y su reproducción. Su función sería, entonces, similar a la de las *illas* de tradición prehispánica, objetos mágicos de diversa índole, preferentemente de piedra, aso-

ciados a la idea de fertilidad y protección. Dice Mendizábal (1963-1964) del sanmarcos: “En las ceremonias de la marca y de la herranza del ganado, su función es la de las *wak'as* prehispánicas, y su presencia se limita únicamente a las áreas en que, para las mismas ceremonias, no se emplean las antiguas *wak'as* denominadas *illas* o *conopas*”. La representación de los protectores de las especies autóctonas junto a los santos protectores de las especies europeas, escribe Francisco Stastny, habría tenido la función de hacer posible la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, constituyendo el *sanmarcos* la expresión más compleja y completa que se conoce de la ideología sincrética del campesinado peruano.

### **Area de difusión**

Las caravanas de arrieros que recorrían las redes de caminos coloniales, jugaron un importante papel en la difusión de elementos culturales hacia otras regiones. Pequeñas cajas con la figura de San Antonio fueron transportadas por los viajeros como elementos mágicos protectores durante sus largos recorridos. Su área de difusión, de Huancavelica hacia el sur, coincide con las rutas seguidas por estos viajeros (Mendizábal, 1963-64).

Se conocen ejemplares provenientes de Huancavelica, Apurímac,

además de Chucuito, que representan una única imagen de la Virgen, San Antonio o San José.

Entre los siglos XVIII y XIX encontramos en circulación una gran cantidad de objetos destinados al culto religioso provenientes en buena medida de la producción diversificada de estos talleres huamanguinos, y exportados principalmente a las grandes ferias regionales y mercados de Lima, de donde se distribuían hacia otras provincias de la costa. Hemos encontrado en los materiales de trabajo de J. Urrutia sobre los Cuadernos de la Real Aduana de la Administración de Huamanga, entre los años 1774 y 1824, un considerable movimiento de comercialización de piezas de imaginería religiosa: figuritas de piedra blanca y de pasta, baulitos pintados, Nacimientos y Misterios, Santos Cristos de yeso o pasta y dorados, estatuas de piedra, figuritas de piedra en cajones, figuritas de badana, con destino a las ferias y mercados de Lima, Pisco, Ica, Huaura, Pativilca, Yauyos, Jauja, Tarma, Palpa, Cusco, Tinta, Chincheros, Acobamba, Ayaviri, Puno y hasta Córdoba del Tucumán. Se abastecía de esta manera no solamente las demandas de una clientela rural, sino también a una población urbana en sus requerimientos para el culto religioso y la devoción familiar.



*Sanmarcos. Madera y pasta. Dec. 1920.  
Huamanga. Col. J. Davis.*

## Talleres

El conjunto de las actividades relacionadas con la confección de los cajones se realizaban en un determinado espacio o habitación, generalmente al interior de la vivienda, donde se guardaban las herramientas y se almacenaban los materiales destinados a su producción. La composición de los talleres era básicamente familiar, aunque en algunos casos se contrataban operarios para las tareas menores debido al celo profesional existente por la competencia o copiado en el uso de los moldes.

El aprendizaje del arte de la imaginiería se transmitía de padres a hijos; los niños se iniciaban en las tareas más sencillas de apoyo, hasta que según fuera su destreza e inclinación eran promovidos por el jefe del taller a realizar labores más espe-

cializadas. Las herramientas de trabajo como batanes y moldes podían ser heredadas familiarmente, algunas eran confeccionadas por los mismos santeros como pinceles, estacas de madera, y otras finalmente eran adquiridas en el mercado: cuchillas, implementos de carpintería, etc. Aunque la confección de los cajones de madera se resolvía en el mismo taller, posteriormente se encarga a maestros carpinteros debido al incremento en la demanda.

A partir del taller de Doña Manuela Momediano, abuela de Joaquín López Antay, el historiador Pablo Macera presenta la filiación y conexiones de los talleres ayacuchanos y de sus integrantes.

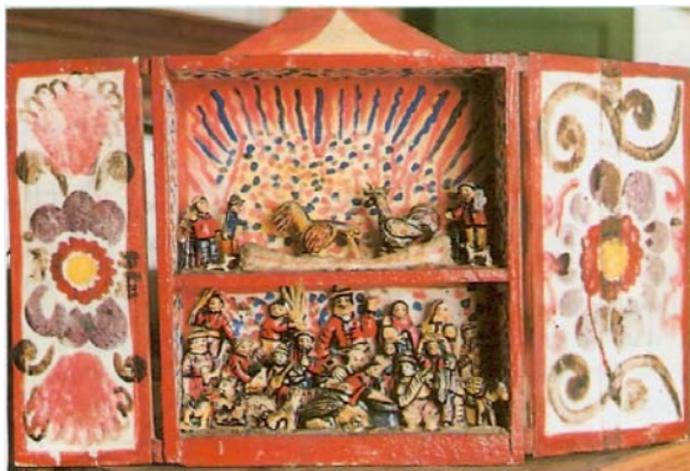
En las primeras décadas de este siglo tenemos a los maestros Isaac y Celso Baldeón, Joaquín López Antay, Daniel Castro, Gregoria Jiménez y su esposo el señor Núñez; de quienes

presentamos algunos trabajos en esta muestra.

La producción diversificada de los talleres atendía a las demandas de la variada clientela, organizándose de acuerdo a un calendario más o menos establecido. Los cajones *sanmarcos* se preparaban con motivo de la fiesta de la *herranza* en el mes de agosto; las *pasta wawas*, muñecas de maguey y pasta, y los caballitos de badana, para “Todos los Santos”; las máscaras representando rostros de personas y de animales para las fiestas de Navidad y Carnavales. También se producían imágenes religiosas en madera y yeso, cruces de casa para devoción familiar, baúles de madera forrados en hojalata o en cuero, pintados con motivos florales, y tra-

bajos de compostura y refacción de imágenes y cajones antiguos o dañados.

A partir de la década de 1960 se crean escuelas de artesanía para enseñar las artes tradicionales huamanguinas: cerámica, textilería, hojalatería, talabartería, talla en piedra e imaginería. Unas con apoyo estatal, otra producto de la destacada iniciativa del maestro imaginero Jesús Urbano Rojas, contaron con una plana de destacados artesanos como profesores. Entre los imagineros tenemos al propio Jesús Urbano y a su hermano Julio, a Florentino Jiménez y a Mardonio López, hijo de Joaquín López Antay, quienes fomentaron el conocimiento de las artesanías tradicionales y el aprendizaje del oficio entre los jóvenes.



*Retablo “Pelea de Gallos”. Madera y pasta. J. López Antay. Década 1940. Huamanga. Col. Museo de Arte e Historia UNMSM.*

## Del cajón *Sanmarcos* al Retablo

A partir de las primeras décadas de este siglo, el desarrollo de nuevas redes de comercio en un contexto socio-cultural cambiante, la construcción de nuevas carreteras y a través de éstas, el ingreso de productos industriales y de nuevas maneras de mirar el mundo, determinan el decaimiento de ciertas prácticas mágico-religiosas y su correspondencia con los objetos de la parafernalia ritual tradicional. Los primeros rasgos de la modernidad hacen su aparición. El sistema de arrieraje es reemplazado progresivamente por la construcción de carreteras, lo cual debilita las redes tradicionales que conectaban el sistema de producción e intercambio con los ganaderos y pastores, principales consumidores de los *sanmarcos* (Arguedas, 1958).

En la década de 1940, la producción de *sanmarcos* languidecía. Sin embargo, se inicia por entonces el contacto de los imagineros huamanguinos con pintores e intelectuales limeños de la corriente indigenista que visitan Ayacucho. José Sabogal, Julia Codesido, Enrique Camino, Teresa Carvallo y especialmente Alicia Bustamante, influyen especialmente en esa producción. Aparecen nuevos temas acordes con la demanda de un nuevo mercado, constituido principalmente por coleccio-

nistas, intelectuales y posteriormente turistas. Importantes ejemplares han sido preservados gracias al esfuerzo personal y aprecio por nuestro arte popular demostrado por coleccionistas como Elvira Luza y las hermanas Celia y Alicia Bustamante.

Aunque se mantiene independientemente la producción de los viejos *sanmarcos* para la clientela tradicional, se incorpora paulatinamente una nueva temática relacionada con motivos costumbristas y religiosos: corridas de toros, fiestas, peleas de gallos, danzas tradicionales, escenas rurales, vírgenes y santos, procesiones de Semana Santa, etc., designándose con el nombre genérico de “Retablos”; la caja de madera mantiene su misma decoración floral policroma. El cambio de clientela determina su cambio de tema y éste un cambio de función; desaparece su sentido ritual y mágico, en tanto el nuevo Retablo es apreciado por su valor estético, ornamental, aunque es evidente su carácter de documento etnográfico, comunicador de tradiciones y de costumbres.

Este cambio de función aparentemente no perturbó a los imagineros, quienes continuaron produciendo “por encargo” temas recogidos de su tradición y vinculados a su vivencia cotidiana. Joaquín López Antay, a la vanguardia del cambio, fue el “escultor” que supo interpretar con intui-



*Maestro  
Jesús Urbano  
en su taller.  
Chaclacayo.*

ción e inteligencia los gustos de su nueva clientela. Esta adecuación del tradicional cajón al nuevo retablo promovió y revitalizó una producción que se hallaba en peligro de desaparecer.

### **Producción y mercado**

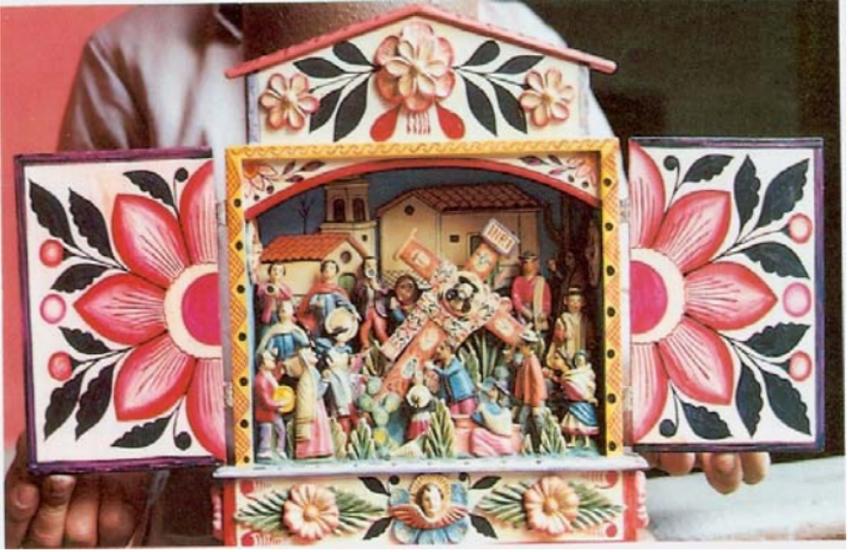
A partir de la década de 1960 se observa un incremento en la demanda de productos artesanales debida principalmente a la presencia de un mercado turístico en el país. La comercialización se realiza a través de tiendas especializadas en las ciudades principales y de circuitos turístico-comerciales que se extienden hasta ferias de provincia.

De otro lado, el desarrollo de una política nacionalista por parte del gobierno militar genera una corriente de interés en la propia cultura, fomentándose la adquisición de productos artesanales. En este contexto, el Instituto Nacional de Cultura otorga en 1975 el Premio Nacional de Arte a Joaquín López Antay, suscitándose una polémica en los medios artísticos entre los defensores del

“arte popular” y los del llamado “arte culto”.

Simultáneamente el interés en objetos de tipo “ethno” por parte de países desarrollados propicia el crecimiento de las exportaciones artesanales. Algunos imagineros instalan sus talleres en Lima, acercándose de esta manera a la posibilidad de mejores condiciones de comercialización. Otros continúan produciendo en Huamanga, manteniéndose vinculados al mercado de Lima. Destacan los trabajos de los imagineros Jesús y Julio Urbano, Ignacio y Mardonio López Quispe, Felicitas Núñez, Florentino Jiménez Toma y sus hijos Nicario, Odón, Claudio y Edilberto, Heraclio Núñez, Jesús Palomino, Angel Castro, Pompeyo Huamán, Teodoro Chuchón, Augusto Poma Rojas, Juan de Dios Mujica, Teodoro Atme, entre otros; cada cual imponiendo un estilo propio y de creatividad personal en su obra.

Invitaciones al extranjero, exposiciones y premios, representan para algunos destacados artesanos el reconocimiento a su arte, presente en



Retablo "Procesión de Semana Santa". Jesús Palomino.  
1978. Huamanga. Col. Museo de Arte popular – Inst. Riva Agüero. PUC.

museos, galerías y colecciones particulares de otros países, además de la divulgación y promoción del Retablo en otros sectores sociales con el consiguiente incremento de las ventas.

En las últimas décadas se observan modificaciones en los formatos y en la dimensión de las cajas y coronaciones, en el incremento de pisos y abigarramiento de las figuras, en el uso de pinturas y esmaltes, así como en un mayor uso del molde; se diversifica la temática costumbrista, se mantienen los temas religiosos y se incorporan temas históricos, testimoniales y otros, producto de su nueva realidad. De otro lado, la presión del mercado y las necesidades de subsistencia de los retablistas en un medio de fuerte competencia, han generado la aparición de extraños y "creativos" soportes y combinaciones como cajas de fósforo o de chicles, *toqtos*,

guitarras de yeso, cañas, cáscaras de huevo, mates, no siempre con buenos resultados estéticos.

Resultan evidentes las grandes diferencias entre el tradicional *san-marcos* y el actual retablo, comprobándose el efecto directo que ejerce el contexto social, económico y político en las expresiones culturales. Las difíciles, violentas y cambiantes condiciones de los últimos tiempos han dejado su huella en esta expresión artesanal, como bien podemos apreciar en esta exposición. La diversidad y demostrada vitalidad de esta producción son muestra del dinamismo de una cultura que cambia, expresión de un proceso donde el sentimiento y la capacidad creativa del hombre andino encuentran formas de expresión, de renovación y comunicación.

*María Elena del Solar D.*

## SANTEROS, “MISSAS” Y *HERRANZA* EN EL CAMPO AYACUCHANO

Los *sanmarcos* son objetos que cumplen una función mágico-religiosa en la fiesta de marcación del ganado. Los campesinos dicen: “la herranza es para estar con wamanis, ellos con sus miradas nos ayudan a colocar las cintas y las marcas a los ganados. También ellos se reúnen como nosotros y comen y toman el “entregó” que lo hemos llevado ceremoniosamente a la “boca” del cerro. Por eso nuestros ganaditos aumentan, porque es de wamani y de San Juan” (versión recogida por el autor en Pitawa, 1987).

Ahora bien, quiero mencionar a los que se dedicaron a este arte de los *sanmarcos* en las afueras de la ciudad de Huamanga y que permanecieron en el anonimato, habiendo fallecido algunos en el olvido.

Creo es deber rememorarlos con frescura y admiración, porque ellos también deben vivir en nuestro recuerdo como maestros del arte popular. Son ellos más andinos porque en sus *sanmarcos* presentan con mayor riqueza las simbologías andinas en comparación con los de la ciudad. Para muchos serán desconocidos, por desarrollarse en las afueras de la ciudad de Huamanga. Sólo quedan en la memoria de algunos campesinos, ya que los investigadores del arte popular centraron sus averiguaciones en la ciudad, cuando en Ayacucho, en realidad, se dan dos tipos de artesanos: el artesano urbano y el

artesano rural. El segundo se ubica dentro de las diversas provincias y pueblos del departamento y sus tecnologías y estilos tienen sus propias características.

En las décadas pasadas el comercio arrieril fue de suma importancia dentro de la economía regional. El arriero unía los pueblos recorriendo los caminos principales, llevando así los *sanmarcos* de la ciudad de Huamanga para venderlos a los campesinos. Pero no todos los arrieros tenían acceso a los *sanmarcos*; entonces muchos ganaderos de diversos pueblos llegaron a conocer a los santeros o los pintores de lugares claves dentro de la economía campesina, que luego de ser pueblos de descanso de arrieros pasaron a ser núcleos de mayor concentración demográfica y abastecedores de *sanmarcos*. Los santeros o pintores tenían una filosofía andina y los campesinos a veces indicaban simbologías que para ellos eran importantes para que las coloquen en el interior de los *sanmarcos*.

Primero diré que los campesinos o los lugareños suelen llamar a los que se dedican al oficio de hacer los santos, cruces o *sanmarcos*, como santeros, pintores y escultores.

En Alcamenca, distrito de la provincia de Víctor Fajardo, existieron muchos santeros, pintores y escultores. Como menciona Aronés (1986): “Muchos de los retablistas

son naturales de Huancavelica, San Miguel, Chuschi, Pampa Cangalla, Tambo, Vilcas Huamán, Mayoq, Huahuapuquio, Santiago de Ticllas, etc. La movilidad social a través de las inmigraciones del campo a la ciudad, ha hecho que este contingente humano haya llegado a ubicarse en la periferia y en un piso social cuyas características saltantes son el ser monolingües, bilingües, faltos de instrucción, mano de obra no calificada, versados en cultura y arte nativos, marginados y empobrecidos”.

Mi familiaridad con el arte y mi vivencia participativa en fiestas del agua y de la *herranza*, primero en mi tierra natal, luego en pueblos de las provincias de Cangallo, Víctor Fajardo y Huamanga, me permiten distinguir los *sanmarcos* uno del otro, y al indagar por los artesanos, ahora los llevo a mencionar con mucho respeto y admiración. Me refiero

a Santos Achalma y Ambrosio Martínez en Pampa Cangalla; familia Tanta en Huahuapuquio; Cliserio Mitma y Paulino Huamán en Cangalla; familia Jiménez en Alcamenca; Braulio Núñez y Alcoser en Chuschi; familia Cisneros en Huancaraylla; Teodoro Melgar Jiménez en Circamarca; Antonio Quincho en Porta Cruz-Lucamarca. Creo que los nombres y apellidos nombrados servirán para futuras investigaciones.

Al visitar a don Ambrosio Martínez en el pasado mes de setiembre, supimos la muerte de don Santos Achalma, quien había fallecido el año pasado en la ciudad de Lima. El nos manifestó que don Santos Achalma había aprendido de un tal Bermúdez; don Ambrosio mencionó también haber trabajado junto a don Santos. Al observar sus retablos llegamos a notar la mayor presencia de los colores rojo y rosado. No lo-



*Sanmarcos.  
Madera y pasta.  
Mariano Jiménez.  
1950. Carampa,  
Ayacucho.*

gramos ver los *sanmarcos* y don Ambrosio dice: “Caramba, no tengo, pues debería tener, lo que pasa es que siempre los vendo y sólo los hago cuando me lo piden los ganaderos o los que necesitan para hacer su *herranza*. Mi cuñado fue carpintero muy fácil trabajaba las cajas del retablo”.

Al indagar por Cliserio Mitma, el profesor Jesús Prado de la Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho, natural de Cangallo y sobrino del padre Donato Prado Baurente, con quien recorrió muchos pueblos, dice: “Yo conocí a don Cliserio Mitma, él ya era de edad y vivía cerca de mi casa en Cangallo, él falleció en 1978. Hacía sus “missas”, santos, santas, imágenes, altares de iglesias, como don Florentino en Alcamenca, pues su trabajo era otro”.

Florentino Jiménez de Alcamenca, confiesa a Edilberto Huertas (1987): “Yo comencé hacer cajitas de *sanmarcos* a la edad de trece años. Pero más antes también hacía, todavía sin cajita, como mi hijito también a veces jugaba, así siempre hacía. Y a la edad de trece años ya comencé colocar a la cajita. Y así lo hacía, para terminar todavía sus contratas de mi papá. Cuando murió ya venían, ya eso tenía que terminarlo sea como sea. Mi mamá me obligaba ya, entonces terminaba sea como sea, pero no todavía tan perfecto”.

Para el caso de Huancaraylla, el profesor y periodista, Fidel Oré Huill-

cahuari, nos manifiesta haber conocido al señor Cisneros, ya finado, que se dedicaba a hacer *sanmarcos*, cruces e imagerías.

Los comuneros son los que conocen, pues en sus memorias viven los que trabajaron los *sanmarcos* y son los que recuerdan cuando se les pregunta ¿de quién lo has comprado esa missa o *sanmarcos*? En la zona de Carampa, anexo de Alcamenca, existen *sanmarcos* muy diferentes y serían de un tal señor Jiménez y de un señor Núñez que ya fallecieron. Los *sanmarcos* en esta zona tienen sus figuras hechas en *niñu-rumi* o piedra de Huamanga. La cantera de esta piedra de Huamanga se encuentra al frente de esta comunidad en la zona de Chacolla, de donde se proveían los artesanos de Huamanga, solo que recientemente se trae de Alcamenca. El primer lugar se ubica en la margen izquierda del río Pampas y pertenece a la provincia de Cangallo; el segundo, en la margen derecha del río y pertenece a la provincia de Víctor Fajardo.

Creo que no debemos dejar de conocer los circuitos de venta de los productos destinados a satisfacer la religiosidad campesina. Refiriéndose a la zona de movimiento del artista Florentino Jiménez, Vergara (1987) señala: “Si bien el centro de operaciones fundamental de la vida de este artista popular se ubica en la comunidad de Alcamenca, éste transita por

un espacio mayor que incorpora los pueblos vecinos como Sarhua, Huanacasancos, Choquehuarcaya, Huambo, Llusita y otros, así como salidas esporádicas a Ica, para vender su fuerza de trabajo en un ambiente cualitativamente nuevo y diferente, y posteriormente a Ayacucho y Lima”.

Pero también usaban el sistema de trueque. 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*.

Es importante señalar el caso de la palabra “Missa”, pues en los pueblos que conozco, al igual que mi padre, los lugareños o campesinos muy cariñosamente lo conocen con el nombre de “Missa” y no como *sanmarcos*. “Missa” sólo es el *sanmarcos*, conocido como tal únicamente en la ciudad. Y muy fácil los campesinos pueden decir y distinguir los que son llamados “oveja-missa”, “vacamissa”, “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”. Si no hay esa petición, el

artista va a preguntar: “¿Para qué cosa quieres, para tu vaquita, cabrita o ovejitas?”. Si dice para ovejas, el artista colocará siempre al patrón San Juan en la caja de la “Missa”, y así ocurre con los demás santos que son patrones del ganado vacuno, ovino y caprino. Así se llega a denominar lo que es “vaca-missa”, “cabra-missa”, etc.

Referimos un testimonio recogido por Huertas (1987): “Házmelo para caballo, para oveja, para vaquita”, y así entonces yo pensé: ya coloca eso, coloqué San Antonio en delante, en el principal, en el fondo, en su delante también coloqué su caballito, burritos así con su cría, todo. Entonces me dice el que me contrató: “Pero todos esos animalitos házmelo mirando donde sale el sol. Cuando esos animalitos miran donde sale el sol es para que aumente, para que desarrolle cantidad de caballos. Entonces va salir ellos también, o van a ser como el sol, va aumentar”, decía así. .. “No lo pongas luna, pónmelo también solcito al fondo para que alumbre también”, me decía así. “No me pongas luna, porque luna es noche, es malagüero, porque en noche de luna caminan los ladrones”. ¿Quiénes son los ladrones?, “Hay zorros ladrones, todo, animales ladrones también. Entonces esos favorecen la luna, favorece a los ladrones. Las estrellas también favorecen a los ladrones, porque es una seña. Porque cuando cae



Maestro  
César Jiménez y  
familia. 1985.  
Alcamenca,  
Ayacucho.

la estrella por tu delante, entonces es a los ladrones, guían a esas estrellas. Ese es favor de los ladrones”, me decía así.

Creo que podemos diferenciar lo que son “Missas” de ovejas, vacas, caballos. Pero también debo señalar que en la fiesta de la *herranza* el área o el corral de costumbre de la *herranza* es llamado “Missa”, y luego en el medio o en la parte derecha se hace el “Missa mayor” donde se coloca dentro de una capilla hecha con ramas de árboles de *mallki*, *yarita* y sauce al “Missa” que contiene a los santos (*san-marcos*). Por eso el día de la *herranza*, acompañan al mayordomo y a la señora monedera, mujeres que entonan la siguiente canción:

*“Mayllay missallan qayachiwanchik  
Salawarkallay misión misallan,  
salawarkallay jatrón missallan*

*Imay uraraq quispirqullasun  
aykay uraraq chayarqullasun  
salwarkallay qatun missaman,  
salawarkallay qatun missaman.*

*Chayraqmi, chayraqmi qamullachkani,  
chayraqmi, chayraqmi puririmuchkani  
señor patrompa licenciallanwan  
señor san juampa licenciallanwan.*

### Traducción

*Cuál de las missas nos hace llamar,  
es la missa encargada de Salawarka  
es la missa patrón encargada de Sala-  
warka,*

A qué hora llegaremos,  
a qué hora estaremos  
en missa grande de Salawarka  
en missa grande de Salawarka.

Recién, recién estamos viniendo,  
recién, recién estamos encaminándonos,  
con el permiso del señor patrón  
con el permiso del señor San Juan.  
(Grabación de Edilberto Jiménez, 1985)

Un día antes de la *herranza* el mayordomo o patrón llega a entregar a su *wamani* el atado ceremonial o “Missa puesto”, que generalmente contiene en pares, un conjunto de objetos como: las conchas marinas, *coca-quintos*, caramelos, naranjas, nísperos, luego las ocas, papas, po-

rotos, arvejas, quinua, achita o kiwicha, galletas, *ñawin aqa*, *ñawin* trigo, semillas de coca, polvos preparados en base a harinas de maíz y tierra denominada *llampu*, que se utiliza con fines rituales. También se entregan los *wayruros*, *chawa qori*, *chawa qollqi*, *willkas*, los cigarros, las flores del clavel o también su plantita y luego un cuchillo que se utiliza con fines rituales. El “Missa puesto” debe ser entregado al patrón *wamani* al medio día, en caso contrario a la media noche. “En esta jornada que toma de la mañana hasta la noche, sólo el patrón puede pedir permiso a su deidad para realizar la marca y sólo a éste el *wamani* podrá concedérselo, los otros asistentes y particularmente las mujeres, están prohibidas de acompañar al mayordomo, quizás esto último sea una forma de monopolio patriarcal

en el ritual andino” (Gamarra, 1987).

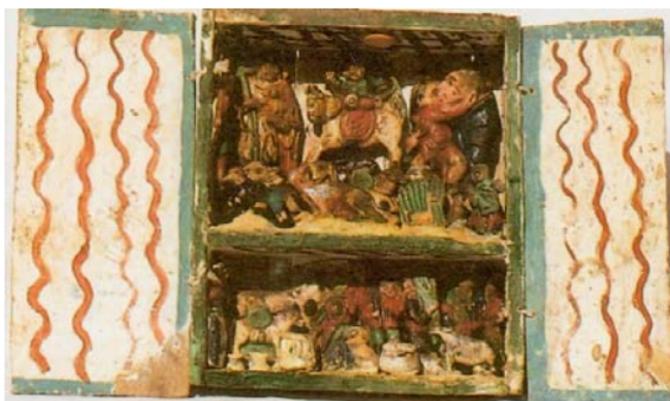
Concluida la construcción de la capilla ya mencionada, se procede al “Missa mastay” o sea el tendido del atado ceremonial que contiene los principales instrumentos y objetos que se usarán en la herranza: las cintas con los distintivos del patrón que se colocará en las orejas del ganado; el *waylla ichu*, 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.

Después de hacer el “Missa mastay”, se procede a efectuar el marco de apertura de coplas de los maestros *Choques* llamados así los corne-teros; luego continúa el “Missa ki-



*Sanmarcos.  
Madera y  
pasta. Fam.  
Jiménez.  
Alcamenca,  
Ayacucho.*

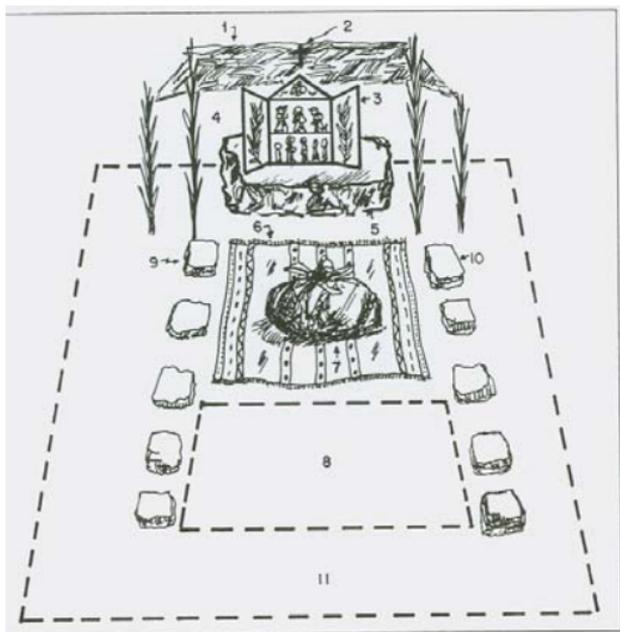
Sanmarcos.  
Madera y pasta.  
Florentino  
Jiménez. 1956.  
Alcamenca,  
Ayacucho



chay” que es la apertura del cajón *sanmarcos*. Luego de hacer el “Missa kichay”, se designa a los principales cargos que ocuparán los participantes en la ceremonia, como: capitanes, *qollanas*, *choques*, laceros, soldados, que desempeñarán diferentes tareas por la jerarquía de su designación. Es el momento de hacer la misa católica delante del *sanmarcos* o “Missa”. Es el cantor o el sacristán quienes dirigen la misa, tomando el papel del cura. Pero en esta ceremonia se hace ver la reinterpretación desde el punto de vista dominado y su adecuación a las antiguas prácticas religiosas del hombre andino. El que dirige la misa hace los rezos y alabados, luego hace los pasajes de los santos patronos y al mismo tiempo hace el llamado a los *wamanis* de las partes altas y de la zona quechua del pueblo, para que estén presentes en la ceremonia de la *herranza*. El cantor o sacristán, cerrará la misa al cerrar la Biblia y luego las personas presentes se abrazarán y se darán los saludos de buenas tardes *wawqis* y *panis* (hermanos y hermanas).

Luego de culminada la santa misa, se efectúa el matrimonio de los ganados luego el *suñay* o donación de corderos a personas más cercanas al patrón o a los pastores; seguidamente se procede a la colocación de las cintas, de las marcas a los vacunos. Ya culminada la fiesta se degüella a un cordero y se juega al *aqchi* (ave rapaz), al *kundurllay*, *kundur* (mi cóndor, cóndor), aves consideradas como los espíritus del cerro. Con la sangre del cordero degollado se manchan la cara unos a otros y se disputan su carne, imitando a las aves rapaces.

Culminada la faena de la *herranza* se retorna a la casa del mayor-domo haciendo el juego de *qocha*, *qocha* (laguna, laguna). En un mate lleno de chicha se van colocando a cierta distancia y entonces, imitando a los ganados, van a beber la chicha. El juego es tratar de estar en celo como los animales, y ahí las mujeres son las vacas u ovejas y los varones son los carneros o toros, y en el momento de beber la chicha el toro hace como que cubre a la vaca.



*Representación gráfica de "La Capilla de la Misión".  
Dibujo E. Jiménez. Alcamenca.*

## **I. LA CAPILLA DE LA MISIÓN**

1. La capilla o "Missa mayor".
2. Cruz de waylla ichu.
3. Cajón de sanmarkos o missa.
4. Sitial que ocupa el cantor o el sacristán.
5. "Missa rumi", piedra plana que es de base para sanmarkos.
6. "Mesa": manta tendida.
7. "Qipi": atado ceremonial con los objetos mencionados anteriormente.
8. "Kay pacha": lugar donde se realiza el matrimonio de ganados, del *suñay* obsequio y de colocación de las cintas a los ovinos.
9. "Aliq" derecho: asiento para el mayordomo, seguido del qollana, capitán, raskulero y lacero.
10. "Ichuq" izquierdo: asiento para la monedora o patrona, seguida del que pone el llampu, el que hace chirichiq, la esposa del collana y la esposa del capitán.
11. Misión o QATUN MISSA, el corral.

Para tener una idea clara presento un esquema de la disposición de una mesa que en Alcamenca es conocida como "La capilla de la Misión" (Figura 1). Finalmente, describimos ligeramente las características de "Missas" recogidas en Alcamenca:

- a) Las dimensiones son medianas, carecen de coronas.
- b) La decoración de las tapas al interior es de color verde; luego presentan una cruz encima de un círculo de color rojo, también hay rayas onduladas. Otra es de bordes celestes con fondo blanco, de rayas verdes y rojas en forma vertical y una raya horizontal.
- c) Las figuras que representa en el piso superior son los Santos Patrones: San Antonio, San Juan, San Marcos, *Yaya* Santiago, San-

ta Inés. Animalitos como: ovejas, vaquitas bostezando, paradas, durmiendo, toros, carneritos, puma, zorro, zorrino, llamas, cabras, perro. Aves como: cóndor, *wallata*, cernícalo, pato de laguna, picaflor, perdiz; también se ve al astro sol, luego hay hombrecitos y mujercitas hilando.

- d) En la parte inferior se representa la *herranza*; allí encontramos a los que están marcando a los toros, haciendo queso, ordeñando leche; los abigeos amarrados en un palo; una jarra de chicha; una señora cantando y la otra tocando el *wankar* (*tinya* ceremonial de la *herranza*); en un plato están los quesillos, un queso grande, un cordero degollado, un mate que contiene sangre que parece ser del cordero degollado; un recipiente que contiene mazorca de maíz, papa, frutas y al fondo está el dueño del ganado y su esposa.

Es de importancia encontrar en el interior de las "Missas" al picaflor, cernícalo, cóndor y al sol; puesto que se trata de la presencia en forma jerarquizada de los espíritus de los dioses tutelares del mundo andino.

Los campesinos en su mayoría consideran al cóndor como el espíritu mayor del cerro; al cernícalo como el espíritu bueno del cerro que recorre los caminos y da buena suerte; al picaflor, como al mensajero dulce de los dioses con los hombres o viceversa; y al sol y a la luna como el padre todopoderoso y la madre.

Hacia la década de 1970, las "Missas" cobraron mayor importancia y los santeros o pintores les dedicaban su tiempo, especialmente en los meses en que no había la siembra y la cosecha; atendiendo también los pedidos y recorriendo los pueblos vecinos. Su arte de hacer las "Missas" significa técnicas peculiares y el uso de materias primas propias del lugar. Los colores de anilinas, del añil, de los sapolines y de los dorados proceden de la ciudad y llegaron a los pueblos gracias a los arrieros, curas y autoridades que las transportaban de Huamanga. El sistema de la comercialización de "Missas", fue el trueque con cereales o animales como carneros y chivos, así como con lanas y en menor porcentaje se recibía el pago en dinero.

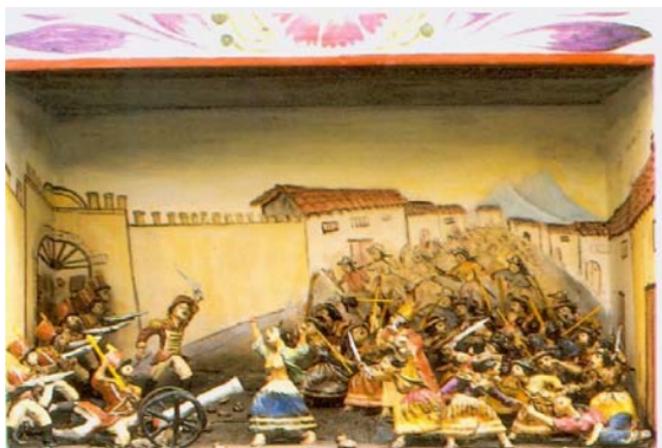
*Edilberto Jiménez Q.*

## EL RETABLO, NUEVAS FORMAS: CAMBIO Y VITALIDAD

Las creaciones de Edilberto Jiménez ponen sobre el tapete la discusión sobre el desarrollo histórico del arte popular, sus cambios y sus nuevas propuestas. Hay quienes creen todavía en las formas detenidas en el tiempo, donde se han petrificado las vivencias del hombre andino. Desde las vitrinas del museo estas obras son testigos mudos de otras épocas, quizá arcaicas, donde no se cuestionaba la realidad y donde el hombre andino aparecía fuera de todo conflicto, bien lejos de la capita). Fueron los indigenistas —Sabogal y sus amigos— los que prestaron atención a estas formas populares, los que sugirieron nombres y temas nuevos. Primer cambio notorio, el tradicional *san markos* se convierte en retablo; nacen las vírgenes embarazadas y los santos de cuello largo; comienzan a formarse las

colecciones —Bustamante, Luza— y la Peña Pancho Fierro promueve el arte popular. Más tarde, la integración regional, las carreteras, los medios de transporte terrestre y aéreo, proporcionaron nuevas formas para la cerámica de Quinua; trajeron también el uso de tintes indelebles para las mantas de San Pedro de Cajas.

En muchos casos la comercialización perjudicó al producto, pero en otros, la incorporación de la temática contemporánea y las nuevas técnicas, han sido provechosas como testimonios de vida social, de inteligente adaptación y persistencia de creencias y costumbres del mundo andino que, a pesar de todo, siguen vivas y palpitantes. La mirada atenta revela que, aunque las formas han cambiado a despecho de los puristas, en el fondo el mundo andino sigue vivo, con las huellas de las con-



“Ventura  
Ccalamaki”.  
E. Jiménez.  
Huamanga.



“Cuernos y Garras”,  
E. Jiménez.  
Huamanga.

tinuas vejaciones que ha sufrido y sus heridas todavía abiertas.

El *sanmarcos* o retablo ha cambiado notoriamente: de altarcito portátil, hecho para los campesinos y distribuido por los caminantes de Carmen Alto, se ha convertido en adorno, ha perdido su significación ritual, para ganar el aura de pieza de museo o colección, y en contados ejemplos, en un testimonio de las vivencias del hombre andino. Tal es el caso de Edilberto Jiménez, nacido en Alcamenca, Ayacucho, de familia de retablistas, quien cuenta su historia de esta manera: “Yo nací cuando la *pachamama* se enfermaba y cuando los vientos soplaban el frío; ese día es desgracia, entonces uno tiene que caminar con sumo cuidado porque la tierra está enferma y los *wamanis*, los cerros, están con sus bocas abiertas, las *illas* a veces han salido, las vicuñas con sus carguitas caminan y el cóndor, espíritu mayor de los dioses sobrevuela y cuando cruza el pueblo de Alcamenca es para una muerte próxima de algún

comunero. En este pueblo de Alcamenca nací a este mundo de infierno, ahora digo a mi madre por qué no me entregó a los cóndores, por qué no me dio como ofrenda al cerro mayor de mi pueblo, ya que ese día de mi nacimiento es día de ofrenda y entrega a los *wamanis*; entonces hubiera servido bien al patrón tutelar para que la fertilidad de la *pachamama* y la procreación de los animales sea más abundante para matar esta miseria que nos aqueja. Ese día es el primero de agosto, mes importante para nuestros hermanos marginados, ya que el calendario agro-festivo empieza con esa resistencia de ritualidad a los dioses tutelares”.

A los cinco años acompañó a su tío Félix a pastorear en las punas. En esa soledad, guiado por él, comenzó a hacer con navaja, figurillas de piedra suave donde representaba a la *vicuña puquio*, *condor wasin*, *allpa qarqa*, *tukupá wachanan*. La imaginación del niño pastor se nutre con las historias de condenados y apare-

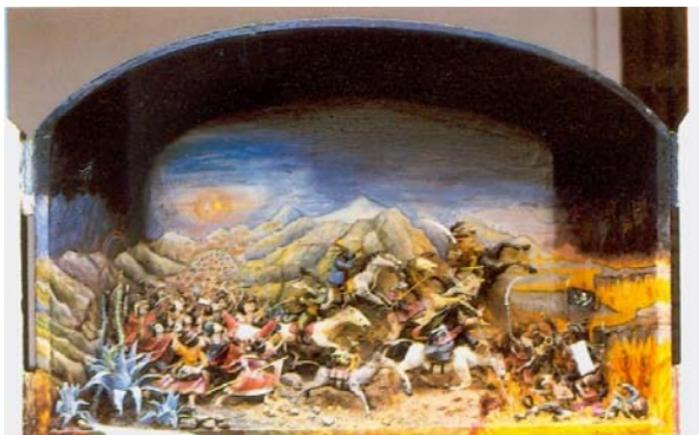
cidos que le cuenta el tío y la abuela materna, quien le decía que poniéndose lágrimas de perro en los ojos podía ver las almas de los muertos. El joven pastor aprende el arte del retablo de su padre y de sus hermanos mayores, pero es más lento que ellos y se gana el mote de "ocioso". No es así, Edilberto tiene su tiempo, y madura esas leyendas, las plasma en pasta y colores, primero siguiendo las formas tradicionales; luego, saliéndose de lo acostumbrado, expone sus propias ideas y éstas son escenas dolorosas vividas por su comunidad, siguiendo algunas veces la letra de un huayno, o dando rienda suelta a su imaginación febril ilustrando un poema de Vallejo.

"Ventura Ccalamaqui", es un retablo del año 1978, donde se representa a la heroína ayacuchana con

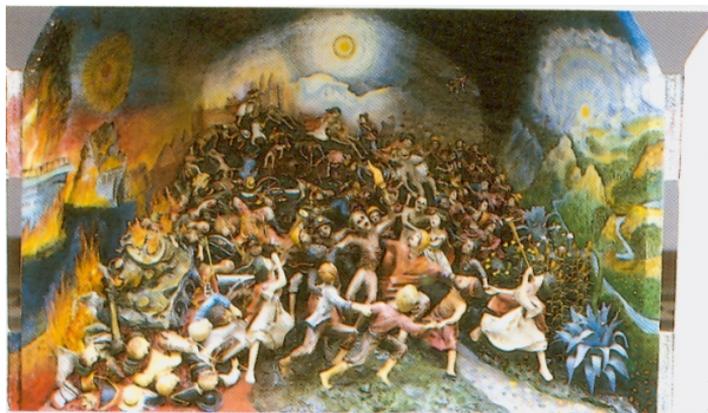
los pechos descubiertos, enfrentándose al cañón de los realistas. Son más de treintidos figuras en el interior de la caja sin divisiones, donde llama la atención la prolija factura y la variada gestualidad de los personajes.

En "El sueño de la mujer huamanguina" (1980) el frontis y las puertas son negras y decoradas finamente con flores blancas. La escena es surrealista: una mujer con sus hijos se refugia en el *Apu*, pero está sentada en un pellón de sangre. En la parte inferior la "visión" del hombre perseguido y las secuencias del hombre encarcelado y por fin en el despeñadero donde los perros comen su cadáver, son impresionantes.

El mundo andino está presente en el juego de las oposiciones entre toro y cóndor, en un hermoso retablo titulado "Fiestas del Ande" (1991). La



*"Los Condenados".  
E. Jiménez.  
Huamanga.*



*"Masa" (poema  
C. Vallejo).  
E. Jiménez.  
Huamanga*

puerta izquierda ha sido decorada con la imagen de Santiago, que viene del mar con sus toros; arriba, el santo "mataindios" cabalga blandiendo su brillante espada. En la puerta derecha se representa un barranco donde ha caído un toro negro (Occidente), rodeado de los animales sagrados, la serpiente, el puma y el cóndor.

"Los condenados" (1992), es un retablo donde la sátira feroz se combina con la riqueza simbólica y el colorido rutilante. Los condenados son la autoridad corrupta, el cura, el parlamentario, la justicia, el rastrero, que montados en burros, mulas o caballos, se dirigen al infierno, perseguidos por el pueblo. El infierno, según el autor no está en "uku pacha", sino en "kay-pacha", es decir aquí en la tierra.

"Masa" (1992), inspirado en el poema de Vallejo, es un retablo complejo, lleno de alusiones y premoniciones. Todos los ejércitos de la historia han terminado sucumbiendo,

desde la época de las pirámides, los romanos, hasta el nazismo. En la parte superior derecha comienza la glosa del poema, "el cadáver, ay, siguió muriendo"... hasta que en la parte delantera y central una ronda de las razas, símbolo de "todos los hombres", ha resucitado al combatiente.

La forma "retablo", según la propuesta de Edilberto Jiménez, es todavía una caja con puertas donde se guarda una historia. Conserva sin embargo el aura de objeto sagrado y misterioso de una liturgia laica, donde el autor guarda con unción los recuerdos dolorosos de su comunidad. El espacio tradicional, antes dividido en pisos verticales, denotaba una rígida estratificación social y religiosa. Hoy, es toda la naturaleza, a manera de amplios dioramas, donde suceden las acciones de los hombres, malas o buenas, pero en un espacio sin límites y lleno de promesas.

*Alfonso Castrillón V*

# BIBLIOGRAFIA

- ACHA, Elizabeth  
1984 **Aproximación a la cultura andina a través de una manifestación plástica: San Marcos y Retablos Ayacuchanos**. Memoria para optar el grado de Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología. PUC, Lima.
- ARGUEDAS, José María  
1958 "Notas elementales sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga". En *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXVIII, pp. 140-194, Lima.
- ARONES, Nonato  
1986 "Ayacucho: su cultura viva". En *Serie Investigaciones*, No 3, Escuela de Antropología, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- BONILLA, Heraclio; SPALDING, Karen  
1972 "La independencia en el Perú: las palabras y los hechos". En *La independencia en el Perú*, IEP, Lima.
- BRAUNSBERGER, Gertrud  
1986 "Simbolismo mágico religioso del retablo de 'San Marcos'". En *Qateq-Rukana*, No 2, Alemania.
- CARDENAS V., Abilio  
1976 **La industria artesanal en la ciudad de Huanta**. Tesis Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- CARO BAROJA, Julio  
1985 **Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI-XVII)**. Sarpe, Madrid.
- CASTAÑEDA LEON, Luisa  
1971 **Arte popular del Perú**. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.
- CASTILLO O., David  
1987 "Problemática de la artesanía ayacuchana". En *Wamani* No 4, Ayacucho.
- CENTRO DE DESARROLLO ARTESANAL (CEDA)  
1984 Retablo Ayacuchano. Boletín No 2, Vol.I, febrero de 1984, Huampani, Lima.
- DEGREGORI, Carlos I.  
1986 *Ayacucho, raíces de una crisis*. IER "José María Arguedas", Lima.
- DEGREGORI, Carlos I.; URRUTIA, Jaime  
1980 "Apuntes sobre el desarrollo del capitalismo y la destrucción del área cultural Pokra-Chanka". En *Revista de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga*, Ayacucho.
- FOSTER, George  
1962 **Cultura y Conquista: La herencia española de América**. F.C.E. México.
- GAMARRA, Jeffrey  
1987 Audiovisual sobre la fiesta de la *herranza*. CEDAP, Ayacucho. Casete No 39.
- GISBERT, Teresa  
1980 **Iconografía y mitos indígenas en el arte**. Gisbert y Cia S.A, La Paz.

- HUERTAS, Edilberto  
 1987 **Vida y obra de Florentino Jiménez Toma.** CEDAP, Ayacucho.
- HUSSON, Patrick  
 1992 **De la guerra a la rebelión (Huanta, siglo XIX).** Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas/ Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima-Cusco.
- KRUGGELER, Thomas  
 1991 "El doble desafío: los artesanos del Cusco ante la crisis regional y la constitución del régimen republicano (1824-1869)". En *Allpanchis*, Año XXIII, No 38, pp 13-66.
- KUBLER, George  
 1972 "La historia del arte y la historia de las ideas". En *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- LAUER, Mirko  
 1982 **Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos.** DESCO, Lima.
- 1989 **La producción artesanal en América Latina.** Mosca Azul Editores, Lima.
- MACERA, Pablo  
 1975 "El arte mural cuzqueño, siglos XVI-XX". En *Apuntes*, Año II, No 4, pp. 59-114.
- 1979 **Pintores populares andinos.** Fondo del Libro del Banco de los Andes. Lima.
- 1981a Retablos andinos. En *Historia Andina*, No 4, enero. Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- 1981b Joaquín López Antay. En *Historia Andina*, No 9, junio. Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- 1982 "Los retablos andinos y Don Joaquín López Antay". En *Del Arte Popular peruano*, Separata del Boletín de Lima, No 19-enero y 20-marzo, Lima.
- MALDONADO, Rolando  
 1976 **Movimientos sociales en Huamanga, siglo XIX.** Tesis presentada a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- MENDIZABAL LOSACK, Emilio  
 1963-64 "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchano". En *Folklore Americano*, Tomo XI-XII, Lima.
- PANTORBA, Bernardino de  
 1952 **Imagineros españoles. Estudio histórico y crítico.** Mayfe, Madrid.
- PIJOAN, José  
 1951 **Historia de Arte.** Salvat, Barcelona.
- PRADA, L., María; VERGARA, Felicitia  
 1977 Contribución al estudio del retablo ayacuchano. Tesis presentada a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- PRADO, César O.  
 s/f "Orígenes del retablo ayacuchano y su evolución". En *Anuario*, Ayacucho.

- QUEREJAZU, Pedro  
 1978 "Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina". En *Arte y Arqueología*, Revista del Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad de la Paz. No 5 y 6 La Paz.
- RAZZETO, Mario  
 1982 **Don Joaquín. Testimonio de un artista popular andino.** Instituto Andino de Artes Populares, Lima.
- ROMERO, Fernando  
 1951 "Retablos de duelos y retablos de maravillas". En *Revista de Educación*, vol. 28, La Habana.
- SABOGAL, José  
 1988 **El desván de la imaginería peruana.** Banco Central de Reserva, Lima.
- SOLARI, Gertrud; JIMENEZ, Nicario; VILLEGAS, Roberto  
 1986 "El Cajón San Marcos". En *Boletín de Lima*, No 45, Año 8, Lima.
- SORDO, Emma  
 1990 "Del Cajón San Marcos al retablo. Testimonio". En *Cuadernos de Arte y Cultura Popular*, No 1. Taller Galería Retablos Ayacuchanos, Lima.
- STASTNY, Francisco  
 1974 "Alicia Bustamante". En *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, No 2. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- 1981 **Las Artes populares del Perú.** Ediciones EDUBANCO, Madrid.
- SUBIAS GALTER, Juan  
 1948 **El arte popular en España.** Seix Barral, Barcelona.
- URBANO ROJAS, Jesús; MACERA, Pablo  
 1992 **Santero y caminante. Santoruraj-Ñampurej.** Apoyo, Lima.
- URRUTIA, Jaime  
 1983 "De las rutas, ferias y circuitos en Huamanga". En *Allpanchis*, Vol. XVIII, No 21, Instituto de Pastoral Andina, Cusco.
- VALDERRAMA, Ricardo;  
 ESCALANTE, Carmen  
 1983 "Arrieros, troperos y llameros en Huancavelica". En *Allpanchis*, Vol. XVIII, No 21. Instituto de Pastoral Andina, Cusco.
- VERGARA, Abilio  
 1987 Prólogo. **En Vida y obra de Florentino Jiméncz Toma**, Edilberto Huertas, CEDAP, Ayacucho.
- VERGARA, Abilio; JIMENEZ, Edilberto  
 s/f **Artesanía de Ayacucho.** Fondo de Promoción Turística de Ayacucho.
- ZEVALLOS DE VASI, Rosa  
 1974 "Alicia Bustamante y el arte popular. Cronología, bibliografía". En *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, No 2. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

## RECONOCIMIENTOS

**E**sta exposición ha sido posible gracias al apoyo y colaboración de las siguientes personas e instituciones: Sara Acevedo, Raúl Apesteeguía, Cecilia Bákula, Alfonso Castrillón, Angel Castro, Alfredo Davis, Milagros Hernando, Claudio Jiménez, Edilberto Jiménez, Florentino Jiménez, Nicario Jiménez, Ignacio López Quispe, Elvira Luza, Hermilio Rosas, Jaime Muñoz, Luis Repetto, Jesús Urbano, Jaime Urrutia, Rodolfo Vera, John Youle, Ausonia S.A., Banco Central de Reserva del Perú, Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Central de la Universidad Católica, Embajada de España, Instituto Nacional de Cultura, Museo de Arte e Historia de la Universidad de San Marcos, Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero de la Universidad Católica, Museo de la Cultura Peruana, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Museo Nacional de Historia, Southern Perú.

IEP

Dirección de Promoción y Actividades Académicas

*Carmen Yon*

*Cecilia Blondet*

Fotografía:

*Edilberto Jiménez*

*Víctor Pumphiú*

*María Elena del Solar*

Museología y Museografía:

*Luis Repetto*

*Rodolfo Vera*

Coordinación general:

*María Elena del Solar*

*Iván Rivas Plata*

# CONTENIDO

	Pág.
<i>Presentación</i>	3
Carlos I. Degregori C.	
<i>Introducción</i>	5
ANTECEDENTES EUROPEOS Y ESPAÑOLES DEL RETABLO	7
DE LA CAPILLA DE SANTERO AL CAJON SANMARCOS	11
<i>Iván Rivas Plata C.</i>	
CAJON SANMARCOS	17
<i>María Elena del Solar D.</i>	
SANTEROS, “MISSAS” Y <i>HERRANZA</i> EN EL CAMPO AYACUCHANO	27
<i>Edilberto Jiménez Q.</i>	
EL RETABLO, NUEVAS FORMAS: CAMBIO Y VITALIDAD	37
<i>Alfonso Castrillón V.</i>	
<i>Bibliografía</i>	41
<i>Reconocimientos</i>	45



El auspicio de SOUTHERN PERU a las iniciativas culturales en nuestro país ha hecho posible esta edición.