

**PERÚ**

Ministerio de Cultura

DIRECCIÓN GENERAL DE
PATRIMONIO CULTURALDIRECCIÓN DE PATRIMONIO
INMATERIAL

"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año de la Lucha contra la corrupción y la impunidad"

A : **SHIRLEY YDA MOZO MERCADO**
DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

De : **SOLEDAD MUJICA BAYLY**
DIRECCIÓN DE PATRIMONIO INMATERIAL

Asunto : Propuesta de Declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación del "Retablo Ayacuchano. Conservación de técnicas ancestrales e iconografía del Retablo Ayacuchano. Región Ayacucho".

Referencia : a. Oficio 254-2018/MINCETUR/VMT/DGA
b. Proveído 903179-2018/DGPC/VMPC/IC/MS
c. Proveído 000002-2019/DP1/DGPC/VMPC/IC/MS

Tengo el agrado de dirigirme a usted con relación al documento **a.** de la referencia, mediante el cual la señora Josefa Nolte Maldonado, Directora de la Dirección General de Artesanía del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, solicita a la Dirección General de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación del *Retablo Ayacuchano. Conservación de técnicas ancestrales e iconografía del Retablo Ayacuchano. Región Ayacucho* y, para tal fin, presenta el respectivo expediente técnico. El expediente técnico en cuestión consta de 190 folios, que incluyen información sobre la expresión cultural, fotografías, un Plan de Salvaguardia de la expresión cultural, un acta de compromiso con las firmas de artesanos retablistas, además de diversos documentos que certifican la participación activa de los artesanos para la realización del expediente técnico.

El expediente técnico fue desarrollado por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, a través del Centro de Innovación, Productiva y Transferencia Tecnológica de Artesanía y Turismo de Ayacucho y respondió a la solicitud formulada el día 14 de junio del año 2016, por el señor Benjamín Pizarro Lozano, artesano representante del CONAFAR por la Región Ayacucho. La elaboración del expediente fue encargada al antropólogo Freddy Antonio Ferrúa Carrasco, quien contó con el apoyo de la señorita Elsa Yovana Ramírez Palomino, estudiante de Antropología Social de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. El expediente brinda una descripción general de la génesis y desarrollo del retablo ayacuchano, en su contexto geográfico, histórico, social, cultural y artístico. Asimismo trata de sus características formales, de las técnicas empleadas, indicando el manejo de herramientas y materiales, destaca el valor técnico, iconográfico, estético y simbólico. También trata sobre el rol actual de los maestros *retablistas* en el proceso creativo de producción en sus talleres y la transmisión de saberes a los discípulos.

Para el análisis de este expediente técnico, esta Dirección solicitó el apoyo del Museo Nacional de la Cultura Peruana, cuya directora encargó la tarea al señor Luis Ramírez León, historiador del arte. El señor Ramírez León realizó su análisis a partir de la valiosa información contenida en el mismo y con referencias a otras fuentes. El resumen preparado por el señor Ramírez fue enriquecido con la participación activa de diversos maestros *retablistas* en sesión de trabajo realizada en Ayacucho el 24 de mayo de 2019. Al respecto, a partir del informe presentado por el Museo Nacional de la Cultura Peruana y enriquecido por los maestros *retablistas*, informo a usted lo siguiente:

Las antiguas cajas o cajones de madera con figuras de santos en pintura, bulto o relieve creadas por el cristianismo en Europa oriental durante los inicios de la Edad Media, tuvieron gran difusión en el mundo.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año de la lucha contra la corrupción y la impunidad"

En España, se convirtieron en las "capillas de santero" y con esas características fueron introducidas en el Perú con la instauración del Virreinato.¹ Durante el periodo virreinal la ciudad de Ayacucho destacó por sus finos trabajos en el tallado de figuras religiosas, ya sea en alabastro, madera o en el modelado de materias blandas como el estuco con acabado policromado. Hacia finales del siglo XVIII, la población indígena hizo una selección de los santos católicos útiles a su fe y los ubicaron en el cajón de santero, el cual tiene una puerta con dos alas decoradas en el interior y exterior con diseños de rosas y otras flores que aluden al mundo celestial y un frontón con ribetes igualmente pintados. Usualmente, el interior de la caja se compone de dos niveles, el superior contiene cinco figuras de santos en medio relieve, se trata de los santos relacionados con la protección del ganado. San Lucas, por tener al toro como atributo, es denominado protector del ganado vacuno, pero se confunde con San Marcos, a quien también se le atribuye esa función pese a tener como atributo al león; San Juan el Bautista, cuyo atributo es la oveja, es el protector del ganado ovino; Santa Inés es la protectora de las cabras; San Antonio lo es de los asnos, mulas y caballos y Santiago es protector del ganado en general. En el piso inferior se recrea la escena de la *reunión*; sobresalen los músicos, las mujeres cantantes, el abigeo atado a un árbol y una serie de escenas relativas al ganado.² Como lo expresa el expediente citado, es la representación estructurada según la cosmovisión del *hanan pacha* (mundo de arriba, celestial) y del *kay pacha* (este mundo, terrenal). Estos objetos, llamados "cajones san Marcos o san Lucas", fueron usados por la población indígena en sus ritos mágico-religiosos para pedir a estas divinidades la protección y fertilidad del ganado, de este modo y por su función comunicativa con los espíritus del cerro, la tierra y el rayo, estas piezas constituían *huacas*, elementos fundamentales del animismo andino.

La difusión de estas cajas se dio gracias a los arrieros quienes, en sus recorridos por los Andes las intercambiaban por otros bienes y, simultáneamente, recogían las inquietudes de los usuarios en cuanto a formatos, materiales, decoración y preferencias por tales o cuales santos protectores. Las condiciones precarias del campesinado habrían influido paulatinamente en el abaratamiento de estas cajas; así, hacia la segunda mitad del XIX se emplearon maderas más baratas y las imágenes empezaron a hacerse de pasta de yeso, papa y cola teñida con pigmentos industriales. Estos elementos reemplazaron a materiales más suntuarios como la madera de cedro y el alabastro o piedra de Huamanga. De este modo se habría configurado la forma estándar de estos cajones que, en el siglo XX fueron conocidos por los intelectuales y artistas del movimiento indigenista. Así, hacia 1940, Alicia Bustamante los denominaría simplemente como *retablos*,³ y, ante la disminución de la demanda rural del cajón san Marcos, sugirió a don Joaquín López Antay desarrollar en sus retablos escenas costumbristas dirigidas a un público diverso, pero conservando el estilo formal y plasmando temas circunscritos al mundo cultural ayacuchano. Así, los retablos paulatinamente fueron rompiendo el formato de dos pisos y ampliándose a más, según el criterio de cada *retablista* y los conocimientos y técnicas asociados a su elaboración se sustentaron en la creatividad destacada de sus cultores, quienes han sabido resignificar y dar continuidad a este arte desde tiempos virreinales.

Para hacer la caja se utiliza madera de tamaño relativo, acorde a la cantidad de escenas y pisos que se desea dar a la pieza. La caja es cerrada en el lado posterior y abierta al frente, lleva un frontón en la cima y puertas adheridas a los lados con cuero. El trabajo empieza con el blanqueo de la caja con yeso, una vez

¹ Ver Emilio MENDIZÁBAL LOSACK. *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano, dos ensayos sobre arte tradicional peruano*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano – Universidad Ricardo Palma, 2003. Véase también: Iván RIVAS PLATA C., "De la capilla de santero al cajón sanmarcos". En: *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1992, pp. 11-16.

² Francisco STASTNY. *Las artes populares del Perú*. Madrid, Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (Edubanco), 1981, p.153.

³ José María ARGUEDAS. "Notas sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga." *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVII. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1958; F. STASTNY, obra citada, p. 156.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"

"Año de la lucha contra la corrupción y la impunidad"

seca, la superficie es policromada y decorada con motivos vegetales. Al interior de la caja, según los niveles o pisos que presente, se componen las escenas a partir de figurillas hechas de pasta, las cuales se elaboran de yeso cernido con agua y harina (algunos *retablistas* usan papa molida y jugo de níspero). La masa obtenida es modelada a mano o formada en moldes para componer las figurillas. Una vez secas, las figurillas se pulen y se pintan, para luego fijarse en la caja con pegamento. La pintura empleada es de tipo azoico, conocida como anilina. El proceso pictórico implica ciertas fases: una vez modelada la figurilla, se alisa con cuchillas, luego se blanquea con estuco fino mezclado con cola de carpintero aplicado con un fino pincel; una vez seca se procede con el encarnado o la aplicación del color de la piel acentuando el rubor en el rostro; se prosigue con la coloración de la vestimenta; se aplica sombreados y finalmente se dibujan los ojos y la boca.

El historiador Pablo Macera⁴ trata con precisión acerca de los imagineros *retablistas* a partir del taller de doña Manuela Momediano y de don Esteban Antay, cuyo apogeo se inició alrededor de 1890, convirtiéndose en un centro de enseñanza y elaboración de objetos para el consumo de campesinos indígenas y de mestizos: cajones San Marcos, cruces, máscaras, *pasta wawas* y baúles. Según Macera, aproximadamente desde 1910, la señora Manuela Momediano habría logrado consolidar un formato, un estilo y un círculo familiar muy cercano de colaboradores. Algunos de ellos, al independizarse, optaron por ciertas características muy singulares, gracias a la práctica intensa y a la competitividad del medio. Una primera hornada de estos discípulos fueron Isaac Baldeón, Benjamín Antay, Saturnina Baldeón y Asunta Baldeón. Una segunda promoción de *retablistas* fueron Gregoria Jiménez, Daniel Castro y Joaquín López Antay, quien sería nieto de don Esteban Antay. Poco más adelante, Gregoria Jiménez, a su vez, generó los talleres de Baldeón-Jiménez y Núñez-Jiménez. Entre ellos, Joaquín López Antay alcanzó gran trascendencia.

En la década de 1960 la obra de don Joaquín López Antay comenzó a ser valorada y exhibida en numerosas exposiciones en Ayacucho y en Lima, gracias también al fomento de las artes populares y a la aparición de galerías de arte tradicional en la capital. Se había incrementado también el público consumidor, tanto a escala nacional como internacional. Ante tal florecimiento, el maestro López Antay enseñó el oficio a sus hijos Mardonio e Ignacio, quienes a su vez transmitieron los conocimientos a los suyos, es decir a los nietos, siendo Alfredo López Morales quien ha alcanzado ya reconocimiento nacional e internacional. Asimismo, paralelamente al éxito de don Joaquín, crecen también las figuras de otros maestros *retablistas*, como su discípulo Jesús Urbano Rojas, quien enriqueció el repertorio de temas gracias a su peregrinaje como arriero, lo que le valió más adelante publicar un libro con el historiador Pablo Macera⁵ y ser reconocido como *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. De igual manera su hermano Julio Urbano Rojas goza de gran reconocimiento y ha sido reconocido como *Gran Maestro de la Artesanía Peruana*. Asimismo, se reconoce la figura de Florentino Jiménez Toma, quien habría aprendido el oficio con Mardonio López, hijo de don Joaquín, cuya obra descolló gracias a la innovación al presentar temas históricos nacionales y temas desgarradores relacionados a las dos décadas de violencia interna (1980-1990). Florentino Jiménez a su vez enseñó el oficio a todos sus hijos, entre los que destacan Nicario y Edilberto, que con el tiempo han logrado ocupar un lugar preferente en la producción del retablo y su difusión internacional.

El reconocimiento oficial del maestro Joaquín López Antay por el Instituto Nacional de Cultura por la entrega del Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino, otorgado el 7 enero de 1976, potenció el valor del *retablo* como obra de arte y generó una polémica entre arte popular y arte culto, polémica que se resolvió con la consideración de que había que tener en cuenta que la distinción entre lo popular y lo culto no obedece a ninguna diferenciación estética sino a contradicciones de clases sociales y sus implicancias con

⁴ Pablo MACERA y José SABOGAL WIESSE. *Centenario de don Joaquín López Antay*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 1997.

⁵ Jesús URBANO ROJAS y Pablo MACERA. *De Santero Caminante. Santoruraj-Ñampurej*. Lima: Editorial Apoyo, 1992.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"

"Año de la lucha contra la corrupción y la impunidad"

el posicionamiento del mercado del arte. Desde entonces la figura de don Joaquín constituye un símbolo emblemático del arte tradicional peruano.⁶

En la actualidad, pese a las amenazas identificadas por los portadores y consignadas en el expediente técnico, como el desinterés de los jóvenes por aprender el oficio, la precariedad de los materiales e instrumentos, o la necesidad de mayor fomento por las entidades públicas, se ha incrementado el número de maestros *retablistas* en la provincia de Huamanga, cuna de *retablistas* contemporáneos, como el maestro Silvestre Ataucusi Flores, quien aprendió con Florentino Jiménez y con Mardonio López, cuya técnica destaca por la propuesta de un formato carrusel; sigue sus pasos el joven Edner Ataucusi Moisés. La maestra Benjamina Ramos Soto, quien se ha consolidado en el oficio gracias a las enseñanzas de su maestro Sabino Ochoa Ramos. Cabe también señalar a algunos otros insignes *retablistas* contemporáneos como Nino Blanco Bautista, quien se caracteriza por desarrollar temas testimoniales, por variar los formatos de sus cajas e innovar técnicas de producción; el maestro Luis Rey Quispe Flores quien destaca por el nivel de detalle en sus escenas costumbristas; Edwin Pizarro Lozano, discípulo de Florentino Jiménez, quien se considera el innovador de los macro-retablos, con múltiples niveles. Estos y otros maestros están desarrollando con pulcritud creativa el arte de la imaginería y se observa que todos ellos cuentan con talleres bien organizados, implementados con herramientas tradicionales y modernas y, como se evidencia en las entrevistas que obran en el expediente técnico, se han formado por transmisión tradicional dentro de grupos familiares, de maestro a discípulo y están transmitiendo estos conocimientos a jóvenes aprendices. Cabe también destacar que muchos de los maestros *retablistas* cuentan con un mercado en el exterior y participan regularmente en exposiciones en diversos países de América y Europa.

Por lo expuesto, en reconocimiento a la trascendental trayectoria histórica y artística del *retablo* ayacuchano, por la originalidad y vigencia de su sistema productivo en que destaca la fusión del modelado escultórico y la armonía pictórica, así como por la creatividad de sus portadores en continua interacción con su entorno, todo lo cual es producto de un singular proceso desarrollado en los periodos virreinal y republicano y que resulta en una pieza que es símbolo de la identidad ayacuchana y del arte tradicional peruano, esta Dirección considera pertinente el reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación a los *conocimientos, las técnicas y la iconografía asociados a la producción del Retablo Ayacuchano*.

Muy atentamente,

⁶ Alfonso CASTRILLÓN V., "¿Arte popular o artesanía?" *Historia y Cultura*, Lima: Museo Nacional de Historia, Nº 16, 1976-77, pp.15-21.