

1.4

Susana del Río Kuroiwa
Docente de la Especialidad
de Diseño Gráfico PUCP

El retablo ayacuchano: tradiciones y cambios

En este artículo comparto algunos aspectos que fui conociendo acerca del retablo, en cuanto a sus orígenes, diseño y temática, y que constituyeron un aporte para la realización de mi proyecto en animación en 3D. Asimismo, para tener mayor información sobre este arte, fue necesario recurrir a la fuente de primera mano. Por ello, también incluyo algunos extractos de entrevistas que realicé a los artistas del retablo, las cuales reuní posteriormente en un video documental (Del Río 2011b).

< Palabras clave

Retablo, animación, tradición, tecnología, entorno digital

INTRODUCCIÓN >

“Un detalle que ilustra con claridad los distintos niveles de conocimiento que tienen dos generaciones de indígenas es que al principio del cuento las hijas no pueden ver al Wamani que según los adultos están revoloteando encima de la cabeza de su padre. Sin embargo, a medida que va avanzando el ritual las hijas van recibiendo explicaciones sobre el Wamani de los adultos” (Zevallos Aguilar 2009: 112). Con estas palabras, el catedrático Zevallos Aguilar analiza la obra de José María Arguedas, *La agonía del Rasu-Ñiti*, resaltando los diversos niveles de lectura que se dan entre generaciones en torno a un ritual. La comunicación de generación en generación mantiene vivo el sentido completo de una tradición.

Situación similar experimenté con el retablo ayacuchano en el año 2009. Motivada por su diseño, mi plan era crear un retablo por computadora y luego animarlo en 3D. Integraría tradiciones y nuevas tecnologías, con el objetivo de dirigirme a un público joven e informarle sobre este arte popular en un entorno digital (Del Río 2011a: 4).

LA MIRADA GENERACIONAL >

Si el propósito de mi investigación era conectar tradición y generaciones jóvenes, era necesario conectarse en primera persona (Del Río 2011a: 61).

A través de una primera mirada al retablo, reconocí una caja de madera, con dos puertas, que estaban decoradas con flores pintadas. Al interior de esta caja encontré pequeñas esculturas de personas en un ambiente, propicio para realizar una actividad, sea un trabajo o una celebración.

Observé una fotografía del retablo *Panadería* de Claudio Jiménez. Viendo la imagen de este retablo, estaba entretenida por su diseño, desde sus colores, la variedad de panes (muchos de los cuales no podía identificar) y la felicidad en los rostros. Luego, mostré esta fotografía a una persona de una generación mayor y le pregunté qué observaba. Me dio información que yo no era capaz de reconocer sin su mirada. Identificó y nombró los diferentes tipos de panes. Calculó el momento temporal de la

escena. Finalmente, reconoció las acciones de las figuras (Del Río 2011a: 22-23).

A través de este pequeño ejercicio tomé conciencia cómo generaciones previas podían identificar tradiciones de las que yo estaba ciega. Así como en La agonía del Rasu Ñiti, la contemplación del retablo revela una comprensión diferente a través de las distintas generaciones.

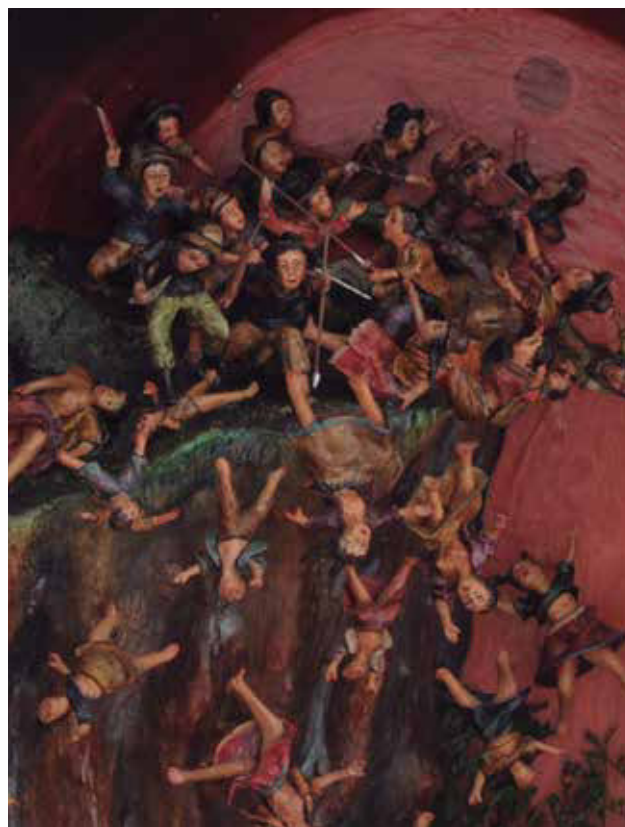
EL RETABLO, UN ARTE MESTIZO >

El Instituto de Estudios Peruanos (IEP) ha publicado una colección de artículos sobre el retablo, presentándolo como una pieza por la que corren "todas las sangres" (Degregori 1992: 3). El antropólogo Carlos Iván Degregori afirma que si bien "[e]l retablo es un arte de los Andes, más precisamente de la región de Ayacucho", encuentra sus orígenes en diversas culturas (1992: 3). De acuerdo al antropólogo Rivas Plata, unos de los antecedentes del retablo son las "Capillas de Santero", es decir, "altares portátiles" con diversas representaciones artísticas de devoción y evangelización cristiana en la España del siglo XVI. Los primeros conquistadores españoles pudieron haber llevado las Capillas de Santero al Nuevo Mundo con el fin de preservar su fe. Como estas cajas portátiles contenían las esculturas de la Virgen y los santos, fueron también útiles para catequizar a los pobladores indígenas (1992: 11). No en vano el retablista Edilberto Jiménez describe didácticamente al retablo como "una iglesia portátil" (Del Río 2011b).

Con el transcurso del tiempo, las Capillas de Santero sirvieron de inspiración para los Cajones Sanmarcos, llamados simplemente sanmarcos (Rivas Plata 1992: 11). La antropóloga María Eugenia Ulfe explica que el nombre sanmarcos se debe a que en su diseño normalmente se incorporaba "al santo (San Marcos, San Antonio, San Lucas, etcétera) en la posición central" (2011: 60). Los artistas andinos realizaban los sanmarcos y posteriormente los arrieros los comercializaban (Ulfe 2005: 1). El destino final del sanmarcos era el ritual "de la herranza o marcación del ganado" (Del Solar 1992: 17). La herranza es un rito de fertilidad de la tierra, donde las comunidades llevan sus ganados y hacen ofrendas a los wamanis, es decir, las deidades de las montañas (Cornell University Library, 2005). Debido a este contexto de ritual, también se conocía a estas piezas como "misas" (Ulfe 2011: 60).

Además de proteger al ganado, el sanmarcos tenía otras funciones como recuperar cosas perdidas y proteger a las familias y viajeros. También se empleaba el sanmarcos en rituales de curación de enfermedades (Del Solar 1992: 17).

Del Solar observa que si bien en la década de 1940, hubo una disminución notable en la producción de los sanmarcos, integrantes del movimiento indigenista comenzaron a visitar la ciudad de Ayacucho. El contacto entre artistas e intelectuales de Lima y Ayacucho aumentó la demanda de esta obra de arte (1992: 24). Como resultado, a mediados de la cuarta década, estas piezas comenzaron a aparecer en la ciudad de Lima, "primero en colecciones privadas" de Celia y Alicia Bustamante y de Elvira Luza, "luego en exposiciones y finalmente en el mercado artesanal" (Del Solar 1992; IEP 1992).



EDILBERTO JIMENEZ (2015) >
Detalle de "Lirio qaqa, profundo abismo";
del archivo de Edilberto Jiménez

Fue Alicia Bustamante quien “cambió los nombres de estas piezas a retablos por mantener una semejanza con los altares de las iglesias coloniales” (Ulfe 2011: 60). En palabras del artista ya desaparecido, don Florentino Jiménez Toma (2001), antes “nuestro nombre era pintor, escultor, maestrucha, imaginero, santero, eso era. Eso era mi nombre. No era retablista. Ahora es retablista. Artesano es ahora mi nombre” (citado en Ulfe 2011: 60).

El cambio de nombre a retablo y retablistas va de la mano con un cambio fundamental, es decir, con la razón de ser de esta pieza. “El cambio de clientela determina su cambio de tema y éste un cambio de función”, anota Del Solar, quien explica que de ahora en adelante el retablo sería reconocido por su estética. Si bien los artistas aún producían sanmarcos para sus clientes regulares, iban incorporando motivos religiosos y costumbristas. Ello se debe a la demanda de los clientes, compuestos “por coleccionistas, intelectuales y posteriormente turistas” (1992: 24). En ese sentido, “Néstor García Canlini (1995) estudia cómo el trabajo de los artistas es nuevamente definido por la lógica del mercado”, analiza Ulfe, quien añade que, como parte de la exigencia del mercado, la innovación se convierte en un factor influyente en la creación de retablos (2011: 61). Justamente, la innovación afecta tanto su diseño como su temática, como se verá a continuación.

EL DISEÑO>

Edilberto Jiménez Quispe, hijo del maestro Florentino Jiménez Toma, explica la distribución tradicional de esta pieza: “lo más clásico es el Sanmarcos. Siempre tiene que ser de dos espacios. El mundo de arriba y el mundo de abajo [...].Entonces en el mundo de arriba están todos los santos. Y abajo es una fiesta más a la ganadería, a la herranza, para la procreación de los ganados, para la fertilidad de la tierra” (Del Río 2011b). En palabras quechuas, es el “mundo de arriba’ o Hanaq Pacha”, mientras que “el nivel inferior” está relacionado con “este mundo’ o Kay Pacha” (Del Solar 1992: 19).

Los retablistas pronto van dejando de lado este diseño tradicional, propio del sanmarcos, para jugar con diversos números de espacios y distribuciones al interior del retablo. En este sentido, una novedad es la creación de retablos con divisiones laterales. Un claro ejemplo de esta distribución se encuentra en una pieza del artista y maestro Julio Urbano. Tiene cuatro divisiones laterales, que hacen un paralelo con la línea de tiempo para representar el proceso de creación del retablo. Se parte de la producción de la masa que “se prepara entre papa, argamasa, o argamasa con yeso”, explica don Julio, quien añade el uso del níspero (Del Río 2011b).

Otro ejemplo de innovación se encuentra en la familia Jiménez, encabezada por don Florentino. Los Jiménez comenzaron a “hacer retablos con las cajas de fósforos, en cañas o juncos”, como también “retablos gigantes como la “Batalla de Ayacucho” (Ulfe 2011: 63).

LA TEMÁTICA>

Atrás quedan las representaciones tradicionales del sanmarcos. El retablo innova con nuevos temas. En este sentido, Ulfe identifica diferentes tipos de retablos de acuerdo a sus temas y representaciones. Por ejemplo, existen “retablos costumbristas”, “retablos históricos” y “retablos con contenido político” (2011: 101, 105).

Cuando llegan los primeros retablos a Lima, la temática costumbrista empieza a tener mucha acogida. “[E]l nuevo Retablo es apreciado por su valor estético, ornamental, aunque es evidente su carácter de documento etnográfico, comunicador de tradiciones y de costumbres” (Del Solar 1992:24). Lo particular en los retablos costumbristas, es que los retablistas recrean las tradiciones, actividades y costumbres que testimonian en primera persona. En este sentido, el maestro ya desaparecido Jesús Urbano era arriero: “yo anduve [sic] con las mulas por la Ruta de los Incas, detrás de las mulas, cargadas de negocios”. Este viajero cuenta que llegaba a los pueblos y veía sus



SUSANA DEL RÍO (2015) > Esta pieza representa el proceso de creación del retablo. Obra del artista Julio Urbano.

comidas, vestimentas típicas así como sus instrumentos musicales. “Era para mí plasmar nada más ya. Todo eso lo he visto, con mis propio ojo he visto, entonces fácil era sacar retablo” (Del Río 2011b).

El retablista Miguel Velarde sabe que los clientes buscan representaciones de tradiciones, las cuales recrea en sus retablos. Refiriéndose a las festividades, “nuestros antepasados lo [sic] realizaban con música de cuernos, cachos, Huacrapuccros les decimos”. Sin embargo, en la actualidad, las celebraciones se realizan con banda de músicos quienes incorporan nuevos instrumentos. “Lo que quieren es a lo antiguo los turistas. Cuando lo preparamos así con banda, con orquesta, casi no quieren comprar. ‘¡Esto, no!’ dicen” (Del Río 2011b).

Por otro lado, se encuentran los retablos históricos. Además del retablo titulado Batalla de Ayacucho, la familia Jiménez recreó las Tradiciones de Huamanga y “describieron a precursores de la independencia como ‘Basilio Auqui’ y ‘María Parado de Bellido” (Ulfe 2011: 101). Los Jiménez no sólo innovaron los retablos con nuevos materiales y dimensiones, sino que incorporaron

nuevas representaciones. Edilberto cuenta cómo su familia introduce “temas nuevos: históricos, sociales, literatura oral, tradiciones, así hasta la década del 80”, cuando comienzan a crear retablos marcados por la violencia política (Del Río 2011b).

En efecto, “durante los últimos años de la década de 1970 y principios de 1980, los retablos se convirtieron en una forma política de arte. Los retablos traspasaron sus límites. La creatividad emerge en los intersticios de la sociedad” (Ulfe 2011: 63). Al respecto, la antropóloga reconoce la creación de un nuevo tipo de retablo, es decir, los “retablos con contenido político”, también llamados “retablos con comentario social” (Ulfe 2011: 105). La familia Jiménez aborda esta temática. Ellos han encontrado en el retablo un medio de expresión personal. “También hay un cambio. Es mi familia que empieza también a poner -imagínate- temas a la violencia”, comparte Edilberto Jiménez (Del Río 2011b), creador de retablos como *Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia política*, *Lirio qaqa*, *profundo abismo* y *Peregrinaje de la Semana Santa*.

SUSANA DEL RÍO (2015) >

En la división de abajo, los músicos tocan los Huacrapuccros, de acuerdo a la tradición. Obra del artista Miguel Velarde.



< EDILBERTO JIMENEZ (2015)

“Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia política”; archivo de Edilberto Jiménez



“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” (Castrillón 1992: 40). El artista y retablista Jiménez, parte del diseño tradicional del retablo pero incorpora nuevas formas que le permiten narrar memorias dolorosas, las cuales transforma en suyas, algunas veces al inspirarse en un poema, otras en un canto (Castrillón 1992: 39), o en la naturaleza y sus colores (Del Río 2011b).

CONCLUSIONES>

Esta investigación permitió conocer más sobre los orígenes del retablo. A través de las entrevistas, los retablistas no sólo dieron información sobre las características tradicionales de esta pieza, sino que también compartieron cómo ellos incorporaban cambios en la estética y en la forma narrativa de este arte (Del Río 2011a: 62).

La búsqueda de equilibrio entre establecer una conexión visual con los aspectos culturales, pero al mismo tiempo tomar la licencia creativa de interpretarlos para un trabajo propio, dio luces para mi propio proyecto (Del Río 2011a: 64), y constituye un reto constante para los diseñadores que quieran trabajar con tradiciones culturales.

Pero también, estas entrevistas permitieron conocer cómo los retablistas han transmitido esta tradición de generación en generación. De acuerdo con Edilberto Jiménez existen dos grandes escuelas. Por un lado, está la escuela encabezada por el maestro Joaquín López Antay, del cual fue aprendiz Jesús Urbano. Jesús insiste a su hermano Julio y a otros artistas para formar una escuela. Tal como Julio cuenta, finalmente en 1966 fundaron la Escuela de Artesanía Artística, y eligieron al maestro Jesús como director (Del Río 2011b).

Por otro lado, Edilberto quiere reivindicar la escuela de su padre, don Florentino Jiménez Toma. No sólo aprendieron los siete hijos, sino que Jiménez Toma transmitió este legado a muchos artistas. Curiosamente, uno de los discípulos del maestro Florentino es Miguel Velarde, quien participó de estas entrevistas. Velarde y sus hermanos aprendieron de Jiménez (Del Río 2011a: 53).

A través de la enseñanza los retablistas han mantenido viva esta tradición. No en vano Julio Urbano finaliza con satisfacción: “O sea, he podido asegurarlo [sic] que no desaparezca este retablo” (Del Río 2011b).



BIBLIOGRAFÍA>

- Castrillón, A (1992). “El retablo, nuevas formas: cambio y vitalidad”. En Instituto De Estudios Peruanos. *El Retablo Ayacuchano: un arte de los Andes*. Lima: IEP, pp. 37-40.
- Cornell University Library, (2005). “Rituals”. En: *Billie Jean Isbell Andean collection*. Consulta: 30 de octubre de 2009. <http://isbellandes.library.cornell.edu/rituals.html>
- Degregori, C (1992) “Presentación”. En Instituto De Estudios Peruanos. *El Retablo Ayacuchano: un arte de los Andes*. Lima: IEP, pp. 3-4.
- Del Rio, S (2011a) *Bridging Tradition and Technology: Virtual Recreation and Animation of the Peruvian Retablo*. Paper de maestría en Bellas Artes en Digital Animation and

< EDILBERTO JIMENEZ (2015)

Detalle de "Peregrinaje de la Semana Santa"; archivo de Edilberto Jiménez



interactive Media. Columbus: The Ohio State University, Design Department. (2011b) The Retablo Ayacuchano: Interview with Retablistas [videograbación]. Columbus: The Ohio State University.
Del Solar, M (1992). "Cajón Sanmarcos". En Instituto De Estudios Peruanos. *El Retablo Ayacuchano: un arte de los Andes*. Lima: IEP, pp. 17-26.
Instituto De Estudios Peruanos (1992). *El Retablo Ayacuchano: un arte de los Andes*. Lima: IEP.
Rivas Plata, I (1992). "De la Capilla de Santero al Cajón Sanmarcos". En Instituto De Estudios Peruanos. *El Retablo Ayacuchano: un arte de los Andes*. Lima: IEP, pp. 11-16.
Ulfe, M (2005). *Representations of Memory in Peruvian*

Retablos. Tesis de doctorado en Filosofía. Washington DC: The George Washington University, Columbian College of Arts and Sciences [PDF]. (2011) *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
Zevallos Aguilar, U (2009). *Las provincias contraatacan: regionalismo y anticeutralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ediciones del Vicerrectorado Académico.