

Doña Genoveva Núñez Herrera: El retablo ayacuchano desde otro lugar¹

Doña Genoveva Núñez Herrera: The Ayacucho retablo from another place

Mario Andrés Calderón Salazar
Investigador independiente

RESUMEN

Se estudian las variaciones y aportes de la maestra doña Genoveva Núñez Herrera al retablo ayacuchano del siglo XXI, identificando los elementos de su tradición oral, vida y personalidad que han permeado en su obra plástica y caracterizado su estilo artístico. Adicionalmente, se profundiza en el aspecto profesional del matrimonio Jesús Urbano Rojas - Genoveva Núñez Herrera, a fin de contribuir al entendimiento sobre la relación maestro-discípulo y sus dinámicas simbióticas en los talleres de arte tradicional andino en general y los talleres de retablista en particular.

Palabras clave: arte popular, Genoveva Núñez Herrera, Jesús Urbano Rojas, retablo ayacuchano, siglo XX, siglo XXI

347

1 El presente artículo ha sido elaborado por el investigador en el marco de la exposición “Genoveva Núñez Herrera entre ñucchus y pantihuaytas: Flores de retablo”, inaugurada el 16 de abril de 2025 en el Museo de Artes y Tradiciones Populares Luis Repetto Málaga (MATP) del Instituto Riva-Agüero (IRA) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), con el objetivo de colaborar con el MATP en la revisión y conceptualización académica y curatorial de Genoveva Núñez Herrera y su obra, desde sus estudios y experiencia de primera persona como discípulo, amigo y coleccionista.

ABSTRACT

This paper studies the variations and contributions of master artist Genoveva Núñez Herrera to the Ayacucho retablo of the XXI century, identifying the elements of her oral tradition, life and personality that have pervaded into her visual work and characterized her artistic style. Additionally, delving into the professional aspect of the marriage Jesús Urbano Rojas – Genoveva Núñez Herrera, the present document contributes to the understanding of the Master-Disciple relationships and its symbiotic dynamics in the Andean folk artist workshop in general and the Retablo workshop in particular.

Keywords: folk art, Genoveva Núñez Herrera, Jesús Urbano Rojas, Ayacucho retablo, 20th century, 21st century

* * *

1. Introducción

En el verano de 1952, en los cerros de Patahuasi del distrito de Ollantaytambo², doña Ermitania Herrera Teniente se prepara para los carnavales en la hacienda Mores de la familia Varela. Una campesina mestiza, humilde y noble, gran tejedora y encomiada chichera, trabajadora intermitente en las haciendas aledañas, no cuenta con talcos ni harinas para apertrecharse para la celebración. Sale de la chocita familiar, compra yucas a los vayunos³, las lava, pela y pica, las estruja y las tamiza: hace polvo de almidón. Sale nuevamente, esta vez rumbo al campo, recoge las flores silvestres de mayor perfume, las mezcla con el

348

2 Provincia de Urubamba, departamento del Cusco.

3 Denominación local a los comerciantes provenientes del valle de La Convención, traedores de productos de la ceja de selva cusqueña.

polvo y distribuye todo en pequeñas talegas de su propia costura. Está lista. Su hija mayor, Genucha⁴, la mira sorprendida y atenta desde la distancia de sus trece años. Nada sabe ella que esa noche, en la que ha sido encargada de cuidar de sus menores hermanos, discutirá con un puma y será visitada por un rayo.

Con una sensibilidad a su entorno, una memoria formidable y una vocación por el relato, doña Genoveva Núñez Herrera ha logrado convertir sus experiencias y aprendizajes de niñez y juventud en una caudalosa fuente de conocimiento sobre el sur andino peruano del segundo tercio del siglo xx. La vida rural en un Ollantaytambo organizado alrededor del gamonalismo, la experiencia urbana en la ciudad cultural del Cusco y el paso por los procesos de colonización andina del valle de La Convención son los tres grandes contextos desde donde doña Genoveva hilvana su tradición oral. Es interesante el hecho de que sus narraciones míticas, etnográficas, históricas y mágicas, que registran la experiencia colectiva del “nosotros”, están acompañadas o entremezcladas con otras que se acercan al “yo”, dando espacio a narraciones más personales e intimistas.

En el año 1984, doña Genoveva se inicia formalmente en el arte del retablo⁵ luego de su casamiento con el maestro don Jesús Urbano Rojas, en cuyo taller trabajó y desarrolló

4 En la lengua quechua, el sufijo *-cha* se utiliza para dar mayor calidez y cercanía al sujeto referido. El hipocorístico “Genucha” puede traducirse al castellano como “Genovevita”. En ocasiones, los familiares y amigos de doña Genoveva aludían a ella de esta forma.

5 Al referirnos al retablo, aludimos también a todas las otras obras de arte tradicional que suelen producirse en los talleres de retablista en paralelo con esta pieza, y que guardan relativa correspondencia estética y temática con ella. Son las siguientes: cruces de pasión, baúles, *pastawawas*, figuras varias, imágenes religiosas, caballos de badana y máscaras, entre otras.

su aprendizaje. En contraste con los maestros primordiales del retablo ayacuchano del siglo xx —don Joaquín López Antay, don Jesús Urbano Rojas y don Florentino Jiménez Toma, todos varones, ayacuchanos y artistas tradicionales de profesión—, doña Genoveva se aproxima a la retablística desde su erudición en la tradición oral y desde sus diferencias intrínsecas con respecto a ellos: ser mujer, ser cusqueña y tener una mayor experiencia del Ande rural.

Con un periodo de producción individual relativamente corto con relación al de estos maestros primordiales —poco más de una década frente a cinco en promedio—, doña Genoveva se ha permitido dominar este oficio desarrollando un lenguaje temático y estético propio y original. La tradición oral del Cusco rural como eje; la narrativa vivencial; la enfatización de la naturaleza; la expresión de lo femenino, lo tierno y lo vital; la incorporación de otros elementos ornamentales; y la diversificación y matización del color, cuentan entre sus grandes aportes al retablo ayacuchano.

Doña Genoveva, desde la casa-taller que compartió con don Jesús en Alto Huampaní⁶, desde el cuento o el retablo, o desde una fascinante combinación de ambos, continúa con la transmisión de sus relatos. Es menester leerlos, escucharlos y observarlos, pues provienen de una persona que ha destacado en las difíciles tareas humanas de saber mirar, saber sentir y saber hacer⁷.

350

6 Distrito de Lurigancho-Chosica, provincia y departamento de Lima.

7 La introducción retoma y adapta las palabras escritas por el autor del presente artículo para el catálogo de la exposición “Genoveva Núñez Herrera entre ñucchus y pantihuaytas: Flores de retablo”, organizada por el MATP en 2025.

2. Don Jesús y su ingreso al arte tradicional

Doña Genoveva comenzó su proceso de aprendizaje del retablo en las clases impartidas por el maestro don Jesús Urbano Rojas⁸ en el Centro de Desarrollo Artesanal (CEDA)⁹ en 1983. Al año siguiente, algunos meses antes de casarse con don Jesús, retomó su instrucción en el taller del artista, colaborando con las tareas y las piezas más sencillas, aprendiendo las técnicas, las razones y los cánones, siguiendo indicaciones y tomando pocas libertades. Para entonces tenía 45 años de edad.

En el año 2000, el historiador Pablo Macera, del Instituto Seminario de Historia Rural Andina (ISHRA), de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), invitó a doña Genoveva y a otras colaboradoras a participar en un proyecto de cuentos pintados. Posteriormente, la historiadora Rosaura Andazabal, también del ISHRA, inició un proyecto de cuentos pintados específicamente con doña Genoveva. Dieciséis cuentos escritos en quechua y traducidos al castellano, junto con cincuenta pinturas, fueron expuestos en 2002 en el Museo Nacional de la

8 Don Jesús fue discípulo de don Joaquín López Antay, padre del retablo ayacuchano moderno. En su trayectoria, fue condecorado por el Estado peruano con la Orden del Sol del Perú con el grado de caballero (1964), por la UNMSM con el grado de *doctor honoris causa* (1998), y por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú con los títulos de gran maestro de la artesanía peruana (1993) y amauta de la artesanía peruana (2010), entre otros.

9 El CEDA, ubicado en el Centro Recreacional Huampaní, era presidido por el artista y promotor cultural John Davis, fundador, junto con su esposa, la escultora Isabel Benavides Barreda, del Art Center, institución cultural dedicada a la promoción del arte académico y del arte tradicional en las décadas de 1950 y 1960.

Cultura Peruana bajo el título “Narración e imagen”. En el año 2006 se presentaron nuevamente, esta vez en el Colegio Real de la UNMSM bajo el título “Tradición oral de Ollantaytambo: Genoveva Núñez Herrera”. Luego, el ISHRA los incluyó en el libro *Cusco: Arte y tradición oral quechua del valle del Ollantaytambo*, de 2012. Finalmente, fueron publicados en 2021 por el Fondo Editorial del Congreso del Perú en versión resumida, en el libro *Arte y tradición oral quechua de Ollantaytambo*.

Con el tiempo, y en especial a raíz del derrame cerebral de don Jesús en el año 2001, la participación de doña Genoveva en las obras del taller del maestro se incrementó. Cierta día, años después, luego de que don Jesús, por cansancio, desistiera de elaborar un retablo con la temática de sirenas¹⁰ encargado por la historiadora Gabriela Germaná, doña Genoveva le presentó la obra terminada. Tras revisarla por un momento, el maestro le indicó: “Firma. Te doy potestad. Ya eres retablistita. Ya puedes vivir de esto cuando me muera”. Firmaron ambos. Doña Genoveva tenía 74 años.

3. Una nueva maestra con un nuevo lenguaje

Don Jesús falleció en 2014. Tras guardar un tiempo de luto, doña Genoveva, animada por Rosaura Andazabal, Pablo Macera y el historiador Ramón Mujica, retornó a la producción; esta vez sola. Aunque cultora de la tradición artística de su esposo, trabajó tempranamente en la consolidación de las variaciones temáticas y estéticas incluidas ya en algunas obras

10 La exposición para la que se realizó este retablo se denominó “Esplendor de sirenas: Música y seducción en las aguas del Perú”, curada por Gabriela Germaná, Lala Rebaza y María Eugenia Yllia, en la Municipalidad Metropolitana de Lima en el año 2013.

de don Jesús en las que fungió como asistente. Asimismo, introdujo otras variaciones de inspiración y estilo en un territorio artístico que a la vez recordaba y descubría.

Estas variaciones o aportes de doña Genoveva al retablo ayacuchano pueden clasificarse de la siguiente manera:

1. La tradición oral del Cusco rural
2. La narrativa vivencial
3. La enfatización de la naturaleza
4. La expresión de lo femenino, lo tierno y lo vital
5. La incorporación de otros elementos ornamentales
6. La diversificación y matización del color

Los primeros dos puntos corresponden a los aportes temáticos puros; los últimos dos, a los estéticos puros. Los dos intermedios combinan aportes tanto temáticos como estéticos. Los primeros dos interactúan con los siguientes cuatro para producir el lenguaje artístico de doña Genoveva.

A continuación, desarrollaremos brevemente cada uno de ellos y referenciaremos algunas piezas en las que se manifiestan. Como cada aporte se interrelaciona con el resto, complementándose y potenciándose, no se deben analizar de forma aislada.

3.1. La tradición oral del Cusco rural

Aunque la narrativa de la maestra se alimenta de todos los lugares en los que ha vivido, incluidas las ciudades del Cusco, Huamanga y Lima, la mayor parte de sus relatos provienen de su vida rural en Ollantaytambo. Con esto, doña Genoveva aporta al registro de la tradición oral cusqueña del siglo xx, al lado del trabajo de grandes exponentes, como las compilaciones del sacerdote y folclorista Jorge Lira y la autobiografía

de Gregorio Condori Mamani y Asunta Quispe Huamán, elaborada con los antropólogos Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez.

El primer paso formal en la materialización plástica de sus relatos se dio con los proyectos de cuentos pintados de Pablo Macera y Rosaura Andazabal. El segundo corresponde al momento en que se hizo maestra retablista. Sin embargo, entre ambos se encuentra su época de asistente en el taller de don Jesús, en el cual contribuyó de manera progresiva, temática y estéticamente; en particular, con el avance de la edad y la condición médica de su maestro y esposo.

Respecto del aporte temático de la tradición oral de doña Genoveva al ideario de don Jesús, dos ejemplos importantes se identifican en el cuento “La fiesta de los maíces” y en los complementos al relato “Pishtaco, nacacc” publicados por don Jesús y Pablo Macera en el libro *Santero y caminante*, de 1992. El cuento ollantino “La fiesta de los maíces” fue llevado al retablo por doña Genoveva en una obra del mismo nombre. El retablo *El hacendado y el mal pongo* es una representación directa del cuento homónimo de la artista.

En el campo estético, su aporte en la factura tardía de don Jesús se percibe de forma creciente en la gestión del color, en la presencia de mayor vegetación/naturaleza en las “escenas”¹¹ y en la composición más libre de estas últimas, es decir, en una menor regularidad o linealidad en la disposición de las figuras.

11 Los retablos pueden contar con una o varias casillas. Los pequeños suelen tener una o dos, mientras que en los retablos grandes puede haber más. Típicamente, cada casilla es intervenida plásticamente por el artista tradicional con un tema específico o “escena”, distinto del resto de casillas, pero relacionado con ellas por un tema central.

Estas características continuarán y se expandirán en el trabajo de doña Genoveva luego del fallecimiento de su esposo.

Es pertinente mencionar que, además de las traslaciones directas de sus cuentos al papel o al retablo, algunos de los seres que habitan en los relatos de la maestra también son utilizados como recursos plásticos en la elaboración de obras de temática tanto tradicional como libre. Este es el caso, por ejemplo, de las figuras del puma y del loro. Allí, su interés por representar seres de su repertorio narrativo se identifica tanto por su mera inclusión como por el tamaño, el detalle escultórico y el detalle del policromado otorgado a esas piezas.

3.2. La narrativa vivencial

Los relatos de doña Genoveva pueden categorizarse de diferentes formas. Una de ellas es en función de su correspondencia con relatos de terceros o con vivencias personales o de personas cercanas. A su vez, estos últimos pueden dividirse entre aquellos de corte realista y aquellos con componentes oníricos o mágicos. Es importante indicar que varios cuentos combinan contextos objetivos con elementos sobrenaturales¹².

Pero no solo esto. Algunos cuentos contienen una dimensión axiológica¹³ y algunos otros una intimista. Respecto de la primera, tenemos, por ejemplo, los cuentos “La mariposa fraile” y “El sorro Pascual y el ratón Dieguillito y los viejitos”.

12 Rosaura Andazabal desarrolla sobre este particular en su estudio introductorio del libro *Arte y tradición oral quechua de Ollantaytambo*, publicado por Genoveva Núñez en 2021.

13 De igual modo, Rosaura Andazabal aborda este aspecto en el estudio introductorio mencionado en la nota precedente.

En cuanto a la dimensión intimista, en las narraciones relacionadas con vivencias personales, además de la peculiaridad de los acontecimientos en el devenir de doña Genoveva, es posible percibir su propia emocionalidad. En algunos casos esta toma la forma de felicidad o sosiego; en otros, la de aflicción o pena. Es preciso mencionar que preponderan las primeras.



Figura 1. *Taitacha Los Temblores*. 88 × 33 × 66 cm, 2017. Pasta modelada y madera policromadas, terciopelo, tela e hilo. Fotografía: Melissa Boza Palacios.

Algunos relatos se encuentran en el registro de Rosaura Andazabal —como los cuentos “Don Samuel y el cerro”, “La pastora Dorotea” y “Don Fortunatu y el venado”—, mientras que otros se hallan fuera del mismo. Estos últimos se han hecho públicos al haber sido representados en su producción plástica. Esto sucede, por ejemplo, con la cruz de pasión *Taitacha Los Temblores* o con la última escena del retablo *Hatunmisayocc con el patrón Santiago y escena del Orcco y el toro*.

En obras de este tipo, acompañándolas de la oralidad correspondiente e incluso en ocasiones en ausencia de ella, es posible reconocer, sutilmente, emociones de la maestra.

Las vivencias más contemporáneas también son procesadas y utilizadas como temática para su producción. Es el caso de la maqueta *La protesta de los amarus*, elaborada sobre la base de los desastres causados en la costa peruana por los huaicos del año 2017, o el retablo *La operación de mi nieto*, obsequiado al doctor que operase a uno de sus nietos de una condición cerebral en 2024. En esta clase de obras se identifican sensibilidades personales.

3.3. La enfatización de la naturaleza

El contexto geográfico de doña Genoveva es diferente del de los maestros primordiales. Esto en dos dimensiones: primero, en la oposición vegetación/aridez, y segundo, en la oposición urbanidad/ruralidad.

Las localidades de Rumira, Mores, Patahuasi y Pumamarca, y el mismo pueblo de Ollantaytambo, donde transcurrió la juventud rural de doña Genoveva, son caracterizadas por la fertilidad de sus tierras y su predisposición para la agricultura.

Están ubicadas en la cuenca del río Urubamba, acumuladora de la mayor proporción del territorio cultivable del Cusco. En contraste, Huamanga, Soccosccocho¹⁴ y Alccamencca¹⁵, ciudad y pueblos natales de don Joaquín, don Jesús y don Florentino, respectivamente, tienen un clima semiárido con menor recurso hídrico y vegetación más escasa. Así, podemos constatar que el contexto geográfico de la juventud de doña Genoveva era más fecundo que el de los maestros, lo que da mayor espacio para la proliferación de fauna y flora en general. En el verano de 2022 realizamos con doña Genoveva una visita a las ruinas incaicas del pueblo de Ollantaytambo. Luego de descansar un momento en una de las terrazas intermedias y de mirar juntos los cerros adyacentes, señaló: “... ya entiende usted por qué pongo tantas plantas en mis retablos”.

Es esencial indicar, además, que un periodo fundamental en la juventud de la maestra corresponde a su tiempo en el valle de La Convención, donde se desempeñó como trabajadora agrícola en diferentes cultivos de la zona. Con una flora y fauna de ceja de selva¹⁶, distinta y aún más agreste que la ollantina, y más presente en los contextos vitales de sus pobladores, es comprensible el impacto que tuvo esta “segunda geografía” en la experiencia de doña Genoveva como pobladora foránea.

14 Pueblo cercano a Huanta, distrito y provincia de Huanta, departamento de Ayacucho. Ciudad natal y de residencia de don Jesús hasta los 12 años. Luego de desentendimientos con su padre, decidió migrar a Huamanga. Huanta, la ciudad más próxima, no le parecía lo suficientemente distante de su pueblo natal.

15 Pueblo de Alccamencca, distrito de Alcamenca, provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho.

16 También conocida como *tropical andina*.

Por otro lado, ella proviene de un ámbito andino rural, mientras que don Joaquín y don Jesús son de un entorno andino comparativamente más urbano. Tradicionalmente, la vida campesina se entiende como de mayor vinculación con el exterior —por ejemplo, naturaleza, geografía, agricultura, ganadería— en relación con la urbana. Así, es lógico que estos recursos estén más disponibles en su imaginario en el momento de construir los contextos en las escenas de sus obras. Entre los maestros y doña Genoveva, podemos identificar que don Joaquín, el más urbano andino de los tres, y el más tradicionalista, es el que menos naturaleza coloca en su producción, mientras que Genoveva es la que más lo hace. Don Jesús y don Florentino tienen un nivel intermedio. Ambos migraron a otras geografías en su adolescencia. En el caso de don Jesús, es interesante ver cómo el componente botánico en las escenas de sus retablos se incrementa con el ingreso de doña Genoveva a su taller. Este es un ejemplo relevante del aporte de la discípula en la obra del maestro.

El contexto natural, preponderante en las vivencias rurales de doña Genoveva, enmarca y determina también su producción, tanto en lo conceptual como en lo estético. Las atmósferas de naturaleza exuberante son distintivos insignes de la obra de la maestra. Estas se encuentran cargadas de elementos tanto silvestres —por ejemplo, ichu, cabuyas, árboles varios y aves de vuelo varias— como domesticados —por ejemplo, papas, maíces, alpacas, llamas, caballos y mulas de arriero, rumiantes varios—. Un aspecto central que debe resaltarse respecto de ellas es que, en los retablos de doña Genoveva, los ámbitos en los que se desarrollan sus personajes

humanos¹⁷ son, en algunos casos, tan relevantes como los propios personajes. Así, la primacía de estos últimos como figuras principales en las composiciones de la artista resulta menos evidente que en los retablos costumbristas o religiosos tradicionales. Esto no debe interpretarse como una desvaloración de los personajes humanos, sino más bien como producto de una mayor atención o ponderación a la naturaleza en tanto sus procesos vital y creativo.

Es posible indicar que la atención de doña Genoveva a la naturaleza y su interés por reflejarla con detalle han sido superiores a los de los maestros¹⁸. Esto puede observarse en el nivel de detalle que da a sus atmósferas de naturaleza exuberante. Casos patentes de ello son el esfuerzo dedicado a cada hoja de las macollas de ichu, la inclusión de brotaciones en sus figuras de tubérculos, la presencia de seres del mundo entomológico, y la elaboración y policromado de los cantos de río.

Sobre el mundo entomológico, podemos encontrar referencias en un dibujo ubicado en el cuento pintado “El joven andarán de Acomayo” y en la maqueta *La protesta de los*

17 En los retablos, los personajes humanos suelen ser las figuras principales de las escenas. Por lo general, estos se diferencian en importancia, en función de su tamaño relativo o por el detalle aplicado por el artista en su factura. No obstante esto, existen retablos relevantes en los que la primacía de la “figura humana” se pierde, como en el caso de algunos relacionados con cuentos de don Florentino, en los que los personajes principales son animales.

18 En mayor medida con don Joaquín y don Jesús de forma previa a la asistencia de doña Genoveva. En menor medida con don Florentino y don Jesús luego de tal asistencia. Es preciso resaltar el aporte de doña Genoveva, aún como alumna/asistente/discípula, en la obra de don Jesús en el ámbito de la naturaleza —es decir, flora y fauna—.

amarus. En una oportunidad, hablando sobre sus vivencias en Ollantaytambo, doña Genoveva señaló: “... en esa tierra era como un animalito más, corría, saltaba, jugaba. Nadie me decía nada”. Adicionalmente, en una conversación acerca de la naturaleza en sus obras, mencionó: “... quiero poner todito, hasta gusanitos, cómo trabajan los insectos. Empujan, empujan el excremento de la vaca, rummmuuuummum; empujando lo llevan lejos”.

El interés de doña Genoveva por representar el contexto natural de su juventud la ha llevado a producir incluso rocas, coloreándolas aplicadamente para que se asemejen a los multicolores cantos de río. Obras como la maqueta *La protesta de los amarus* y la cruz de pasión *Cruz con calavera* resaltan la atención que da a estos elementos.

Se debe resaltar que buena parte de las grandes alegrías vitales de la juventud de doña Genoveva se dio en los poblados de Ollantaytambo, a donde regresaba a su madre, familiares y amigos luego de experiencias duras en la ciudad del Cusco o en el valle de La Convención, y en donde sentía mayor seguridad y libertad. Así, plasmar ese contexto en su producción puede entenderse no solo como una recordación de su pasado, sino también como una activación de su memoria emocional.

3.4. La expresión de lo femenino, lo tierno y lo vital

En el artículo “Una contribución al estudio del arte tradicional peruano”, publicado en el año 1957 en la revista *Folklore Americano*, el historiador Emilio Mendizábal manifiesta que “no son excepcionales los casos de imagineros femeninos o imagineras”, evocando a las maestras ayacuchanas del reta-

blo Manuela Momediano y Felicitas Núñez. Doña Genoveva puede considerarse como la primera maestra estudiada, con obra firmada —es decir, no anónima— y con contacto con los circuitos culturales de Lima desde que esto se iniciara con don Joaquín en la década de 1940. La escasa documentación de los retablos de las dos maestras mencionadas y su proximidad generacional con estilos más tradicionales y canónicos permiten considerar que la inclusión de componentes de la identidad o la personalidad de las artistas era comparativamente más reducida que en el caso de doña Genoveva.

Además, Maximiliana Palomino, maestra imaginera vinculada al barrio cusqueño de San Blas, y Eleudora Jiménez Quispe, hija de don Florentino, han producido también retablos con inspiración y elementos femíneos con relativa contemporaneidad a doña Genoveva. No obstante esto, Maximiliana Palomino ha concentrado su exploración y producción en el arte de sus “muñecas documentadas”, mientras que Eleudora Jiménez Quispe ha alternado el oficio de retablista con otras actividades no artísticas.

Doña Genoveva, con una producción individual relativamente corta (2013-actualidad), pero continua y original, permanentemente dentro de la tradición del retablo ayacuchano, ha aportado a este arte también sutilmente desde su femineidad. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en la diferencia entre la gestualidad y la morfología de sus *pastawawas*¹⁹ y las de los maestros primordiales, incluido don Jesús. Mientras que estos produjeron en figuras con gestualidad serena, neutra, rígida o, a veces, hasta de angustia, en su mayoría de

19 Figuras de infantes hechas con pasta y maguey. Suelen no tener brazos y estar pintadas dando la impresión de estar enfardadas.

contextura delgada, las versiones de la maestra lucen rostros rechonchos, rubicundos y satisfechos, abrigadas con chullos y, en algunos casos, con medias en los pies, dando la impresión de un infante recién amamantado, protegido y sosegado, o preparándose para serlo. Esto puede interpretarse como la incorporación de una sensibilidad femenina desde la maternidad.

Tradicionalmente, los personajes centrales femeninos en la retablística peruana han sido representados por santas²⁰, vírgenes, maternidades y sirenas. Doña Genoveva amplía esto, elaborando retablos y figuras con estos y otros personajes centrales femeninos, en particular mitológicos y del cotidiano, como en los retablos *Las vírgenes del maíz* y *La Pachamama*, y en las figuras *Mestiza de Ollantaytambo* e *India de Ollantaytambo*, reflejando así una expandida atención artística respecto de lo femenino en el arte del retablo.

20 Por ejemplo, santa Rosa de Lima, María Magdalena y la Verónica. Estas dos últimas aparecen en los retablos con escenas de la Procesión del Encuentro, de la Semana Santa ayacuchana.



Figura 2. *India de Ollantaytambo*. 37 × 17 × 28 cm, 2019. Pasta modelada, tela encolada y madera policromadas. Fotografía: Melissa Boza Palacios.

Adicionalmente, la incorporación de maternidades y parejas humanas o animales fuera del binomio religioso tradicional “Madre María y Niño Jesús” y del cosmológico tradicional “Sol y Luna” puede interpretarse como un interés por incluir “pares vitales”. Figuras como *Los pumas*, con la hembra más

pequeña y risueña que el macho, la subescena de la cabra y el cabrito en la maqueta *La protesta de los amarus*²¹ o la de su propia unión sentimental en el retablo *Don Jesús Urbano y doña Genoveva cuando conversaron por primera vez* pueden identificarse como representaciones de esto.

La calidad femenil en la obra de la maestra podría apreciarse también en su mayor libertad para seleccionar y gestionar el color, así como para servirse del recurso floral. Las flores han sido tradicionalmente reservadas para los componentes de madera —es decir, cajón, puertas, columnas, arcos y cruces—. Un caso atípico corresponde a algunos retablos de la segunda mitad de la producción de don Jesús, que contienen flores para enmarcar o coronar piezas centrales. Las cruces y los retablos elaborados por doña Genoveva expanden esto e incluyen, en diferentes ocasiones, figuras de flores hechas principalmente a pulso con fines de enmarcación, coronación y complementación. Ejemplos de esto pueden encontrarse en las cruces de pasión y en el retablo *La Pachamama*.

En cuanto al componente de calidez en su obra, sus figuras suelen presentar una gestualidad candorosa, contribuyendo con la dulcificación de sus escenas retablísticas. Existe una relación real y significativa entre la personalidad afable de doña Genoveva y la ternura de sus obras. En una visita de Ramón Mujica al taller de la maestra, observando la figura del moro en una composición del Santiago Matamoros, exclamó entre risas: “Este moro no asusta a nadie”.

21 Esta subescena puede entenderse como una “maternidad animal”, contrastando con las clásicas maternidades de “Virgen con niño” y “Madre con niño” de las representaciones tradicionales del arte religioso y del arte popular, respectivamente.

3.5. La incorporación de otros elementos ornamentales

Existen tres elementos ornamentales que la maestra emplea o expande en su producción. Las flores —detalladas en el punto anterior—, el paladar de espejo²² y los pliegues en tela encolada. Respecto del paladar de espejo, podemos indicar que utilizar espejos en el paladar de las *pastawawas* no es algo común entre los retablistas ayacuchanos. Esta práctica se mantiene vigente en el Cusco, pero se reserva para la elaboración de piezas de orden sacro, como el Niño Manuelito y el Niño de la Espina, producidos por las familias Follana y Olave, ambas del barrio cusqueño de San Blas. Este recurso da mayor realismo a las obras, pues otorga una sensación visual de profundidad y humedad en los paladares de los Niños. Doña Genoveva recuerda haber apreciado la belleza de los Niños Manuelito y sus paladares en la casa alquilada de la señora Isabel Ludeña de Bustíos, ubicada en el segundo patio de la casona del historiador cusqueño José Gabriel Cosío, en la calle Garcilaso de la capital cusqueña, antes llamada “Calle Coca”.

La tela encolada es una técnica utilizada por los artesanos en general y los maestros en particular que tiene sus orígenes en la imaginería religiosa y las cajas de santero. Don Joaquín, por ejemplo, exhibía piezas de tela encolada policromada al representar pantalones, capas o mantos. Don Jesús empleó este recurso con un papel más protagónico, incluso recurriendo a la costura para resaltar pliegues en las prendas de vestir de algunos personajes importantes de sus retablos y figuras. Doña Genoveva es, en algunas ocasiones, “más barroca” o intensiva

22 Según recordación de doña Genoveva, se le denominaba antiguamente *paladar de cristal*.

en el uso de los pliegues para reflejar la estructura y la caída de las ropas en algunos de sus personajes centrales. En especial de los femeninos y de sus polleras. Esto, patente en las figuras *Mestiza de Ollantaytambo* e *India de Ollantaytambo*, refleja el volumen que solían tener las faldas de su tierra y época: las mestizas usaban primero un fustán de tocuyo y luego una falda de gamuza o seda²³; las mujeres de la puna, una falda corta de bayeta²⁴, la segunda un poco más ancha, y así sucesivamente hasta llegar a ocho polleras²⁵.

3.6. La diversificación y matización del color

Don Joaquín trabajó con una paleta de colores acotada. Los principales eran, normalmente, blanco, rojo, amarillo y negro; y los secundarios, azul, verde y morado. La matización era significativamente escasa: recurría a ella más para el desarrollo de los tonos de gris. Don Jesús, discípulo de don Joaquín, trabajaba una paleta cromática similar a la de su mentor, trasladando el verde a sus colores principales y agregando el fucsia a los secundarios, y como él, empleaba tonos oscuros tomándolos directamente de los empaques de anilina.

Hasta inicios de la década de 1980, don Jesús trabajó de ese modo. En el año de su matrimonio con doña Genoveva, recibió la recomendación de la historiadora Alfonsina Barriónuevo de modernizar y distanciar su cromatismo del de don Joaquín.

 367

23 “... y una blusa con el cuello ancho y mangas de vuelo de tela fina blanca y un sombrero de paja” (Conversación personal con doña Genoveva Núñez, 10 de enero de 2025).

24 Tela hecha de lana de oveja.

25 “... y una blusa de bayeta roja llena de botones menudos, un *phuyo* o *llicya* y una montera” (Núñez, conversación personal).

En una oportunidad, doña Genoveva le presentó una pieza masculina con un pantalón color verde hierba: “El pantalón tiene que ser azul, marrón o negro. Hay que arreglarlo”, indicó él. Doña Genoveva lo enmendó en esa oportunidad, pero, progresivamente, a medida que colaboraba más en el taller, las piezas concebidas por ella comenzaron a entrar en los cajones de don Jesús sin mayor observación.

A diferencia de don Jesús y don Joaquín, doña Genoveva emplea siempre la técnica del matizado, con la cual consigue mayor variación cromática y otros niveles de saturación y luminosidad. Esto le permite acceder a colores más vibrantes y ampliar sus recursos expresivos. Podemos, además, identificar una predilección en el espectro de colores presente en la obra de la maestra, el cual se expande en el uso de rojo, naranja, amarillo, fucsia y rosado. Colores cálidos en general. El negro es utilizado de forma muy controlada.



Figura 3. *Hatunmisayocc*. 72 × 14 × 49 cm, 2023. Pasta modelada y madera policromadas. Fotografía: Melissa Boza Palacios.

4. Algunas consideraciones adicionales

Es necesario resaltar, en primer lugar, que estas explicaciones toman mayor sentido cuando se comprende la capacidad de apreciación y retención de doña Genoveva; llámense la “sensibilidad a su entorno” y su “memoria excepcional”. Son su curiosidad natural, su habilidad para escuchar y observar y su considerable capacidad de recordación los elementos que le han permitido tomar de sus distintas vivencias para construir sus narraciones y, posteriormente, su plástica, todo ello dentro de un estilo personal, reflejando las diversas dimensiones de su identidad.

En segundo lugar, está el papel fundamental del acompañamiento de Rosaura Andazabal, Pablo Macera y otros personajes, al alentar el oficio de la maestra tanto antes del fallecimiento de don Jesús como después. Casos como el de doña Genoveva reflejan la importancia de la participación de personas que documenten, investiguen, aconsejen y promuevan, desde un frente instruido, el desarrollo de un artista tradicional. Lo fue en la trayectoria de don Joaquín con Alicia Bustamante y José María Arguedas; en la de don Jesús con Pablo Macera, John Davis y Alfonsina Barrionuevo; y en la de don Florentino con Luis Repetto y otros.

Finalmente, es esencial reconocer el aporte de don Jesús en el comienzo y el desarrollo de la trayectoria de la maestra. Además de ser su mentor en el oficio del retablo y el iniciador de algunas de las técnicas retablísticas continuadas y expandidas por ella, fue un soberbio transmisor de la tradición, la cultura y las costumbres de su tierra. Don Jesús era por sí mismo un

maestro de la tradición oral ayacuchana²⁶. Combinando magistralmente el “nosotros” y el “yo” en *Santero y caminante* — su libro de memorias—, fue la primera referencia formal de doña Genoveva, y una estimulante fuente de confianza para que explore dentro de su propia vida y registros, los comparta con un público más amplio y los materialice en obras de arte. El maestro le demostró, mediante el ejemplo, que hay valor y belleza en el devenir y la identidad de uno mismo, revelándole los caminos internos por los que se debe transcurrir para encontrar inspiración, profundidad y originalidad.

Referencias

Huertas Clemente, Edilberto. *Florentino Jiménez Toma: Vida y obra*. Centro de Desarrollo Agropecuario (Cedap), 1987.

Macera Dall’Orso, Pablo. *Trincheras y fronteras del arte popular peruano: Ensayos de Pablo Macera*. Compilado por Miguel Pinto, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009.

Mendizábal Losack, Emilio. “Una contribución al estudio del arte tradicional peruano”. *Folklore Americano*, n. 5, pp. 74-139, 1957.

370

———. *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: Dos ensayos pioneros sobre el arte tradicional peruano*. Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), 2003.

26 En el año 2000, don Jesús fue convocado al encuentro Babel Contes, organizado en el marco del Festival de Otoño de París, para representar a Ayacucho, Perú, con la narración oral de parte de su obra (Festival d’Automne à Paris).

Núñez Herrera, Genoveva. *Arte y tradición oral quechua de Ollantaytambo*. Recopilación, transcripción, estudio introductorio y notas de Rosaura Andazabal, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2021.

———. Conversación personal, 10 de enero de 2025.

Núñez Herrera, Genoveva y Rosaura Andazabal. *Cusco: Arte y tradición oral quechua del valle del Ollantaytambo*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012.

Razzeto, Mario. *Don Joaquín: Testimonio de un artista popular andino*. Instituto Andino de Artes Populares, Sede Nacional del Perú, 1982.

Urbano Rojas, Jesús y Pablo Macera. *Santero y caminante: Santoruraj - Ñampurej*. Editorial Apoyo, 1992.

Valderrama Fernández, Ricardo y Carmen Escalante Gutiérrez. *Gregorio Condori Mamani - Asunta Quispe Huamán: Autobiografía - Noqaykuq kawsayniyku*. 5.^a edición, Ceques Editores, 2014.

Exposiciones y catálogos de exposiciones

Festival d'Automne à Paris. *Babel Contes, Programme*, 2000, https://www.festival-automne.com/storage/medias/Publish__archive_pdf__FAP_2000_TH_01_PRGS.pdf

371

Municipalidad Metropolitana de Lima. *Esplendor de sirenas: Música y seducción en las aguas del Perú*, 2013.

Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos. *Jesús Urbano Rojas: Exposición retrospectiva 1952-2007*, 2007.

Museo de Artes y Tradiciones Populares Luis Repetto Málaga (MATP). *Catálogo de “Genoveva Núñez Herrera entre ñucchus y pantihuaytas: Flores de retablo”*, 2025.

Museo de la Cultura Peruana. *Narración e imagen*, 2002.

Transportadora de Gas del Perú (TGP). *Grandes maestros del arte peruano*, 2008.

* * *

Recibido: 25 de abril de 2025

Aceptado: 12 de mayo de 2025