

RETABLO AYACUCHANO: DE MEDIO DE EVANGELIZACIÓN A EXPRESIÓN ARTÍSTICA POPULAR ANDINA

Clara Belén Cercato - Valentina Valli
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo fue desarrollado en el marco del proyecto final de la asignatura Historia de las Artes Visuales V, siendo su principal propósito el análisis e investigación de los Retablos Ayacuchanos, desde sus orígenes coloniales hasta la actualidad. De este modo, la búsqueda se centra en los cambios estilísticos y sociales que han convertido a los retablos andinos en piezas únicas, expresión del sincretismo cultural y religioso que se produjo con la irrupción de los europeos en nuestros territorios.

Hoy en día, estas obras continúan circulando y valorándose como parte del patrimonio nacional peruano, siendo un símbolo del arte popular, manteniendo vigente tradiciones, costumbres y memorias pasadas resignificadas en el tiempo, pero también, aceptando innovaciones que responden a nuevas demandas y necesidades vinculadas los mercados actuales. En tal sentido, lo interesante de estas producciones es su esencia híbrida, mutable, que logra recrear y renovar prácticas pasadas desde una experiencia presente, móvil en constante transformación.

Palabras clave: Retablos Ayacuchanos, hibridación, arte popular, sincretismo, transformación

Introducción

En el corazón de los Andes, la ciudad de Ayacucho guarda consigo una tradición artística cuyo origen remonta a los tiempos de la colonia y que en la actualidad constituye una parte importante del patrimonio nacional peruano. Estos objetos, conocidos como Cajas de Imaginero, Cajón de San Marcos, o Retablo Ayacuchano, son expresión del sincretismo cultural y religioso, diálogo entre lo ajeno y lo propio, entre lo previo y lo nuevo, entre la tradición e innovación.

Los cajones religiosos campesinos surgen como parte de un largo proceso histórico de inserción y difusión de la religión católica en los pueblos americanos. Sus antecedentes formales derivan de los retablos portátiles, que llegan a tierras americanas en el periodo virreinal, empleados por los colonizadores como herramientas para evangelizar a las poblaciones indígenas, más aún en aquellas regiones donde el paisaje montañoso, representaba un desafío a la hora de trasladar grandes cargas.

Estos pequeños dispositivos visuales, cargados de iconografía religiosa realizada por artistas europeos, llegan a los Andes con un claro fin, el de la catequesis. Sin embargo, no pasará demasiado tiempo, para que estos objetos sean apropiados y resignificados bajo la mirada local. En consecuencia, este arte religioso fue adaptándose a las concepciones culturales andinas y a la diversidad estamentaria de la sociedad colonial; lo cual no significó un abandono total de la influencia europea, sino una reelaboración de los pobladores hacia nuevas formas y funciones de la imagen.

En este progresivo proceso se acentuaron características correspondientes a preferencias

específicas de la población indígena y mestiza asociada a la actividad ganadera. Es así, que emergen los Cajones de San Marcos, como una expresión sincrética, de diálogo entre la iconografía católica y la espiritualidad andina vinculada a la fertilidad de la tierra, los animales y el paisaje serrano. En las primeras décadas del siglo XX, esta práctica artística es retomada por artesanos locales que, en búsqueda de nuevas posibilidades estéticas, se fueron distanciando de los contenidos tradicionales, buscando recrear escenas costumbristas de la cultura local. Es a partir de esta transformación que estas producciones comienzan a denominarse como Retablos Ayacuchanos. Estas producciones obtuvieron una gran difusión en la región, como representación visual y cultural de memoria, identidad y tradición regional, que pervive desde la colonia hasta el presente, construyendo redes de sentido, entre lo foráneo y lo local, transformando el vínculo entre aquello que ha sido apropiado de lo históricamente impuesto.

El caso de estos particulares retablos, nos invita a reflexionar sobre una práctica artística compleja, dinámica y mutable, producto de la transculturación ocurrida al momento del contacto entre los pueblos andinos y los valores europeos. De esta forma, el trabajo partirá del análisis visual y estilístico de tres piezas puntuales, del siglo XIX hasta el presente. Evidenciando sus antecedentes formales y procesos de transformación, desde la época virreinal hasta la contemporaneidad, dando cuenta de sus cambios materiales, técnicos, y funcionales a lo largo de este periodo. En tal sentido, el objetivo será indagar sobre las innovaciones estéticas y procesos sociales que, a lo largo de estos últimos siglos, han hecho de los cajones religiosos piezas únicas, valoradas como parte del patrimonio material de Perú.

Antecedentes y orígenes del retablo portátil

La caja de imagineros andinas, tiene su primer antecedente formal en los retablos hispánicos, introducidos en América en el marco de la conquista. Estos objetos devocionales, de origen medieval, nacen con la necesidad de evangelizar a la población por medio de las imágenes. De esta forma, el desarrollo de los retablos debe situarse en el proceso de revalorización de la imagen como parte del proyecto moralizante, doctrinal y pedagógico.

Estos dispositivos se colocaban dentro de las iglesias, en su mayoría detrás del altar, con la finalidad de acompañar el desarrollo de la liturgia. La vinculación entre imágenes y relatos, representaban una vía efectiva para que los feligreses pudieran comprender la doctrina cristiana. El retablo, además de ejercer un indudable control sobre la sensibilidad del fiel, configura el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católicas (Morales, 2003)

En términos formales, los retablos presentan una estructura organizada en función de la narrativa visual. Podían estar realizados en distintos materiales, integrando pinturas y esculturas, las cuales se distribuían en el mobiliario sagrado, siguiendo el ordenamiento de los cuerpos, calles y el diseño general del dispositivo. De esta manera, podemos pensar en el retablo como una unidad elaborada en distintos niveles. Como indica Ricardo González, se trata de "(...) un conjunto de elementos dirigidos a transmitir una construcción de significados por diferentes medios integrados unitariamente".

En el marco del barroco hispánico, el arte del retablo encuentra gran apogeo, llevando esta manifestación estética hacia la monumentalidad y esplendor. Es así, como se introducen en tierras americanas en su vertiente de gran tamaño, destinada para el interior de las Iglesias, como en su versión más pequeña y transportable, la cual permitía desplegar una narrativa asociada a la devoción fuera del espacio del templo. Este dispositivo, de escala reducida, facilitaba la movilidad por largos caminos, por lo que fueron utilizados por los conquistadores, para la evangelización de las comunidades más alejadas o de difícil acceso.

Pablo Macera destaca la presencia de estos objetos transportables ya en periodos coloniales tempranos:

como en España, estos retablos extendieron aquí la influencia cristiana más allá de los límites físicos de la parroquia (...) De hecho fueron el instrumento más adecuado para la catequesis de una enorme masa campesina que en los Andes no había sido nucleada suficientemente por las reducciones de Toledo (2009: 178)

Es así, como los retablos portátiles son introducidos desde Occidente en el territorio andino, con el fin doctrinal de la catequesis e imposición de la fe católica frente a la espiritualidad originaria. Estos pequeños cajones o trípticos, con puertas rebatibles estaban cargados de iconografía religiosa, imágenes de la Virgen, La Pasión y los Santos, usualmente ornamentados con distintos motivos.

De similares características, las capillas de santeros, pequeñas cajas con santos en su interior, fueron traídas por los curas doctrineros para la realización de misas. Estos dispositivos, cuya manufactura tiene larga tradición, se utilizaron en España durante el siglo XVI. Este artefacto, en particular, tuvo una rápida difusión durante el período colonial siendo detectada su presencia en espacios de comunidades rurales y en ámbitos de control de prácticas indígenas consideradas idolátricas (Garcés y Sánchez, 2016).

Los cajones de San Marcos, objetos rituales del mundo andino

La capilla de santero fue objeto de rápida aceptación por parte de las poblaciones nativas. Este dispositivo, que se inserta en la realidad americana desde la imposición colonizadora, y logra integrarse a la espiritualidad local, atravesando un lento proceso de resignificación por parte de las comunidades andinas.

A fines del siglo XVII, la mayor parte de la producción virreinal era realizada en talleres locales por artesanos indígenas. Sin el control estricto de los europeos, el arte religioso fue adaptándose a las concepciones culturales regionales, incorporando elementos propios, aunque sin abandonar totalmente el modelo occidental.

En los talleres ayacuchanos, este diálogo entre culturas dará como resultado una nueva configuración que toma el nombre de Cajón San Marcos. De este modo la región de Huamanga en la sierra peruana, se convertirá en uno de los más importantes centros de producción artesanal de cajones. Macera plantea que el “cajón sanmarcos” o “cajón tradicional peruano” de la zona de Huamanga “data por lo menos de fines del XVII y principios del XVIII” destacando las posibles relaciones “entre el retablo huamanguino y los Primitivos Cusqueños” (Macera, 2009: 181). Estos objetos que derivaron formalmente de las previamente mencionadas capillas de santero y retablos portátiles hispánicos, con el tiempo lograron convertirse en una expresión única de las comunidades rurales andinas. Producto de un verdadero proceso de transculturación, los cajones fueron utilizados por los arrieros en los rituales y festividades vinculadas a la herraanza y marcación del ganado. En tal sentido, señala Magaly Labán “las cajas de imaginero del siglo XIX responden a la piedad y la sensibilidad artística imperante durante la época barroca, formalmente asemejan un tríptico europeo, con imágenes hagiográficas cristianas y, en ocasiones, pueden contener figuras de animales vinculados al patronazgo de un santo” (Labán, 2021:154).

Los cajones, en su composición, presentaban imágenes de santos cristianos relacionados al ganado, usualmente el protagonismo estaba dado por la figura de San Marcos y San Lucas, de allí deviene su nombre. Además de este tipo de iconografía, las cajas contenían pequeñas representaciones de animales autóctonos y motivos florales locales.

Las transformaciones formales del dispositivo respondieron a una nueva función de la imagen por parte de la comunidad. Los sanmarcos fueron utilizados para los rituales de marcación de ganado en la sierra sur central del Perú (también conocidas como herraanzas), confiriéndole propiedades mágicas, de protección de los animales y la fertilidad de la tierra.

De esta manera, es posible suponer que fueron utilizadas siguiendo un calendario agrícola-ganadero anual. Con respecto a esto, Emilio Mendizábal (2003) señala que en las ceremonias de la marca y de la herranza del ganado, su función es la de las *wak'as* prehispánicas. Por otra parte, cabe mencionar que según el historiador del arte Francisco Stastny (1981), los Cajones de San Marcos habría tenido la función de hacer posible la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, constituyendo una de las expresiones más compleja y completa que se conoce de la ideología sincrética del campesinado peruano.

Si bien las cajas religiosas andinas responden a una estructura en común, podemos encontrar variaciones formales según la zona y el periodo en el que fueron realizadas. Stastny (1981) menciona dos tipos de San Marcos, el primero es un relieve en piedra de Huamanga, tallada y policromada, y el segundo el cajón de sanmarcos con puertas rebatibles y dos divisiones hacia el interior. Ambos con la iconografía de los santos patronos, las escenas pastoriles y agropecuarias. En el primer caso, se han encontrado ejemplares de este tipo más antiguos, mientras que los cajones con puertas rebatibles son propios de la segunda mitad del siglo XIX en adelante.

La piedra de Huamanga fue un material que poco a poco dejó de utilizarse en este tipo de artefactos, por esta razón, los retablos ayacuchanos de la actualidad remiten en materialidad y forma a los san marcos de puertas rebatibles, elaborados con maderas más livianas, como también en su utilización de modelados. De igual manera, es interesante destacar la elección de la materialidad como vehículo de significados, como es el caso de la piedra de Huamanga, un tipo de alabastro regional utilizado habitualmente en las illas y tablas mágicas usadas en las regiones de Cusco y Puno. Las llamadas illas-chacras, illas y cuadros mágicos contienen símbolos y signos asociados al agua y la fertilidad como plantas, flores y animales. En este sentido, el soporte en piedra de Huamanga tiene un poder simbólico, ligado a lo telúrico y lo sagrado cristiano, porque a la piedra de Huamanga también se le conoce como Niño Rumi o piedra del Niño, por realizarse en este material hermosas tallas del Niño Dios. Así, la piedra de Huamanga remite a lo ritual, telúrico y cristiano adquiriendo una doble sacralidad siendo depositaria de la convergencia del mundo campesino y andino cristiano (Labán, 2021).

Este tipo de alabastro también fue utilizado para confeccionar las pequeñas figuras de los cajones de maguey o madera, trabajadas por separado y ubicadas en la estructura previa. Este hecho vislumbra la variedad compositiva y técnica que ha sido creada alrededor de la construcción de estos objetos de culto andino.

Materialidad, técnica e innovaciones estilísticas en el cajón ritual

Con el propósito de observar y distinguir diferencias estéticas entre las tipologías de San Marcos descritas por Stastny (1981) se analizarán dos ejemplares distintos, uno confeccionado íntegramente en piedra de Huamanga, datado en el siglo XIX y otro realizado en maguey y pasta policromada, fechado en el siglo XX. En ambos casos, no se ha determinado la autoría de las obras, aunque lo más probable es que se trate de piezas realizadas por talleres de la zona.



Figura 1. Cajón San Marcos. S. XIX. Anónimo. Piedra de Huamanga policromada. 23,5 x 14,2 x 2,7 cm. Ayacucho. Museo Central, Banco Central de Reserva del Perú.

En el sanmarcos (Figura 1) observamos un relieve o capillita de alabastro de escasa profundidad, sin puertas, de figuras talladas en piedra de Huamanga adosadas a la base de la caja, también de alabastro.

En términos formales, presenta una estructura rectangular con terminaciones curvas, posicionada verticalmente y dividida por cuatro cuerpos o niveles. Su acabado final es triangular, donde se disponen cinco pequeñas representaciones de animales, se distinguen dos aves y tres mamíferos, dispuestos por toda la superficie prácticamente sin dejar espacios vacíos. Este frontón en punta, podría equipararse a la zona del ático en los retablos de mayor tamaño, en cuanto a su ubicación y forma. Por dentro de la estructura rectangular, se evidencia que en cada uno de los cuatro cuerpos están colocadas cinco figuras, entre ellas se observan catorce con apariencia antropomorfa y seis con apariencia zoomorfa.

Compositivamente, se percibe que los niveles van decreciendo de arriba hacia abajo, en consecuencia, el cuerpo superior ocupa una superficie mayor de la caja de imaginero, ocupando de esta forma, un largo que representa casi la mitad del cajón. De esta manera, el peso compositivo reside en este piso, donde la representación central traza el eje de la estructura. Asimismo, el tamaño de las representaciones, en comparación con las que se disponen en los otros niveles, son más grandes. Se evidencia la figura de San Juan Bautista, ocupando en centro de la obra, a su lado dos Evangelistas portando sus atributos, posiblemente se trate de las figuras de San Lucas y San Marcos, cuya particularidad es parados por encima de la cabeza en un animal. Junto a ellos, encontramos dos músicos, a la izquierda la mujer que toca la *tinya*; a la derecha un hombre tocando el *wacrapucro*.

Por debajo de este cuerpo, en un segundo piso, se ubican a la izquierda dos representaciones femeninas con manto, las cuales poseen sus las manos cerca de sus propias bocas, lo que podría entenderse como una actitud de asombro o sorpresa. En el centro una figura masculina, sentada, portando un sombrero verde en la cabeza. En el lateral derecho, hay otras dos figuras femeninas, con sombrero y falda, una de ellas sostiene

un elemento con sus manos.

Consecutivo a este nivel, el cuerpo que sigue hacia abajo, se logra apreciar un toro como figura central, el animal destaca por su ubicación y tamaño en relación a las cuatro figuras humanas dispuestas a sus lados. En el cuadrante izquierdo, se encuentran un hombre y una mujer de rostros borrosos, lo mismo sucede en el lateral derecho, con la diferencia que se presenta un cambio en las poses de los personajes. De esta manera, evidenciamos que la figura femenina está arrodillada con sus manos juntas con actitud orante, mientras que el hombre sostiene con su mano izquierda un objeto no posible de identificar.

En el cuerpo inferior y último, visto de arriba hacia abajo, se observa la representación de cinco animales, que, por la calidad de conservación de la pieza, se torna difícil distinguir sus características principales. A simple vista, podríamos pensar que las figuras aluden al ganado bovino y vacuno, aunque la ausencia de policromía en las representaciones no deja demasiadas certezas sobre su identificación.

En cuanto al color, si bien es claro que el retablo fue perdiendo con el tiempo su tonalidad original, aún se aprecian tonos verdosos, amarillentos, rojizos y negros en los ropajes de los personajes y en los animales del frontón. En el fondo de la estructura, logramos ver un color ocre homogéneo por todo el retablo.

En la composición, notamos cierta correspondencia en el cuadrante derecho e izquierdo, tratándose de un caso de simetría axial. La obra responde a una concepción armónica del espacio, donde las figuras están dispuestas en mismas cantidades y tratamiento por toda la estructura. El eje central y vertical, está determinado por las figuras del halcón, San Juan Bautista y el toro, que por su tamaño y policromía destacan, siendo la representación del Santo el mayor punto de tensión en la pieza. Pese a estas características que se asocian a los cánones occidentales, el tratamiento de las representaciones es planimetría. Las figuras parecen esculpidas sobre el mismo bloque de piedra de Huamanga, lo que resulta en un relieve de menor profundidad deviene del estilo autóctono de los artesanos indígenas. En este sentido, vemos una convivencia en el repertorio iconográfico de los Santos Católicos con la representación del campesinado local y la fauna andina.



Figura 2. Cajón de San Marcos. Anónimo. Siglo XX. Técnica de Maguey y pasta policromada. MUCEM, Perú.

En el segundo caso de estudio, se tomará un cajón de San Marcos con puertas rebatibles de mediados del siglo XX. De este segundo ejemplo, derivará la estructura de los Retablos Ayacuchanos contemporáneos.

El sanmarcos (Figura 2) presenta una estructura rectangular, con la incorporación de dos puertas, una a cada lado. Su estructura interna se divide en forma horizontal, casi en el centro del cajón, marcando un cuerpo superior y uno inferior. Es el nivel de arriba, el que ocupa más superficie y aloja a las figuras de mayor tamaño, mientras que en el de abajo, se disponen una cantidad mayor de representaciones, pero en una escala reducida.

En el piso superior, observamos dos figuras masculinas, dispuestas en unas arquerías o columnas. Por sus atributos, podemos suponer que se trata de San Marcos y San Lucas, ambos evangelistas llevan la pluma y el libro. Superponiendo a los Santos, en una menor escala, encontramos colocados en la zona de sus pies, a una mujer sentada con siete animales vinculados al ganado local.

En el cuerpo inferior, se disponen dieciséis figuras, once de ellas responden a hombres y mujeres, mientras que cinco son representaciones de animales. Los personajes se encuentran en grupo, danzando e interactuando con el ganado, evocando a una celebración del campesinado andino.

En cuanto a la policromía, es acentuada, pudiendo distinguir una amplia gama de colores. Tonalidades rojizas, azules, verdes, amarillentas, violáceas y acentos en negro, resaltan sobre un fondo rosa desaturado. En contraste, se observa la saturación del rojo de los mantos de ambos santos que, junto con un mayor tamaño en las proporciones, marca un acento compositivo.

La ornamentación de esta caja tiene más detalles que en el caso anterior (Figura 1), ya que nos permite observar texturas, patrones, líneas y en las puertas dos grandes flores que

llaman la atención del espectador, al momento de abrir el dispositivo. Por otra parte, el tratamiento de las figuras difiere con el ejemplo descrito anteriormente, debido a que cada parte se construye por separado para luego ser ensambladas, por lo cual nos encontramos ante un cambio no solo en la materialidad sino de los procedimientos empleados en la manufactura. De este modo, los personajes se modelan con una pasta realizada a base de un tubérculo con yeso. Esta mezcla se trabaja con herramientas para dar la forma deseada, luego se pinta y se adhiere a la estructura del cajón. Esta técnica permite una construcción más orgánica de los volúmenes, las luces y sombras, donde si bien se mantiene una tendencia hacia la planimetría, hay un mayor dinamismo de los personajes.

El cajón de sanmarcos (Figura 2) compositivamente responde la concepción dual de la espiritualidad originaria. En el nivel superior, se ubican los Santos, relacionados al mundo celestial, el *Hanan Pacha*, mientras que en el de abajo, el *Kay Pacha*, se representan escenas de la cotidianidad de campesinado, motivos relacionados con la actividad rural. De esta manera, la caja sanmarcos es la manifestación de un proceso de transculturación complejo, que genera un diálogo entre culturas y fusiona dos cosmovisiones distintas, integrando así lo ajeno y lo propio en esta pieza. Este hecho, se refuerza con las nuevas funciones y usos de la imagen, ya no visto como un elemento impuesto sino reapropiado desde su cualidad mágica-simbólica y utilizado por ese motivo en los rituales de la herranza del ganado. Como menciona Labán “Durante la ceremonia de la herranza, al abrirse el cajón sanmarcos empezaba el tiempo mágico religioso del ritual, el cual finaliza al cerrarse la *missa* o cajón” (Labán, 2021:160).

El arte del retablo ayacuchano en la realidad contemporánea y los circuitos del mercado actual

En las primeras décadas del siglo XX, se producen grandes cambios en la organización, social y económica de los pueblos andinos. En este sentido, una de las transformaciones más significativas fue la construcción de la carretera a Ayacucho, que trajo como consecuencia la casi desaparición del arriero, que era el medio de transporte de los sanmarcos, misas, sanlucas, santiagos y santantonios (Ulfe, 2004).

Los arrieros habían sido, hasta ese momento, los mayores compradores y consumidores de los cajones de imaginero, la disminución de sus prácticas rurales supuso, como es de esperar, un quiebre en la producción de sanmarcos. De esta manera, poco a poco, la tradición de las cajas rituales comenzó a caer en desuso, aunque no así extinguirse. En efecto, pese a que no eran mayoría, algunos artesanos huamanguinos continuaron produciendo sanmarcos, como una forma de resistencia y pervivencia de sus tradiciones. Este acto, posibilitó más tarde, una nueva reelaboración y circulación de los dispositivos, adaptados a las necesidades presentes del público. En este sentido, María Eugenia Ulfe (2002), señala que el proceso de conversión de los sanmarcos en arte popular, se inició en el segundo viaje de Alicia Bustamante a Ayacucho. Esta artista es reconocida por su aporte a la revaloración del arte popular peruano; lo que la llevó a viajar por todo el país recolectando piezas que luego reuniría en la más importante colección privada de su género. De esta manera, Bustamante en el año 1941 recogió información sobre Joaquín López Antay, quien era un escultor huamanguino que hacía sanmarcos. Este encuentro entre ambos devino en una reconfiguración formal y funcional de los cajones, que ahora pasarían a llamarse Retablos. En consecuencia, la clientela campesina fue quedando relegada, para popularizarse estas piezas en un nuevo mercado.

Los Retablos Ayacuchanos, así denominados para explicitar su lugar de origen y producción, presentan características similares a su precedente sanmarcos. No obstante, los retablos contemporáneos dejaron su función religiosa y ritual una vez que sus artistas comenzaron a realizar temas nuevos por sugerencias de compradores, coleccionistas y

turistas. No obstante, la religiosidad de estos objetos se mantiene donde todavía se realizan rituales de marcación de ganado.

Los nuevos motivos, supusieron una ruptura con la iconografía previa, en otras palabras, las representaciones de los santos católicos con el tiempo dejaron de ser protagonistas de los retablos. Formalmente, el énfasis de estas nuevas manifestaciones estéticas estaba en la visibilización de costumbres andinas, temas costumbristas con la que el público se sintiera identificado. De este modo, la ampliación temática devino en una mayor libertad de los artistas, que ahora podían expresarse a través de los contenidos de sus creaciones, incluso firmándolas, afirmando su autoría.



Figura 3. Retablo Ayacucho contemporáneo. Jesús Urbano Cárdenas (1955- presente). Madera y pasta modelada. 20x15x7 cm.

En la imagen (Figura 3) podemos apreciar un retablo actual del artista Jesús Urbano Cárdenas, hijo del conocido Jesús Urbano Rojas (1924-2014), distinguido maestro de las artes populares en Perú. En este caso, se representa a la Danza de las Tijeras, danza ritual, que reviste la forma de una competición, se baila durante la estación seca del año y su ejecución coincide con fases importantes del calendario agrícola.

Compositivamente, se trata de un cajón cuadrado, con puertas rebatibles y de gran colorido visual. Dentro de la estructura están colocadas diversas figuras modeladas, en un único compartimiento. Entre las representaciones observamos, mujeres y hombres con actitud danzante y portando diversos instrumentos típicos. Tanto en las puertas como en el frontón triangular, están pintados motivos florales que se corresponden del lado izquierdo y derecho. La utilización del color, es una característica destacable, tanto en los trabajos de Urbano, como en los retablistas del presente. En esta pieza, se observa la elección de tonalidades complementarias, así como el contraste de cálidos y fríos, al igual que una preferencia del artista por los colores saturados. La línea roja, que delimita el contorno de la caja da un acento significativo y otorga un marco intencionado a la obra.

En el retablo se evidencia la atención a los detalles, sobre todo en la vestimenta e instrumentos de las figuras, en las cuales se logra apreciar las diversas texturas. Asimismo, se visualiza una búsqueda de los artistas por exaltar la gestualidad de las representaciones, jugando con las posiciones y el dinamismo de las figuras, exaltando a su vez, la

expresividad de los rostros.

De esta manera, lo que queda claro, es que en la actualidad las búsquedas estéticas se orientan hacia un mayor ornamento y atractivo visual, utilizando colores brillantes y contrastes. Asimismo, se exploran nuevos contenidos temáticos, relacionados a las costumbres populares, hechos históricos relevantes a la historia de Perú o incluso acontecimientos internacionales como ha sido la pandemia por coronavirus. En efecto, los contenidos son diversos y en cualquier caso responden a una elección personal de cada retablista. Como indica Ulfe “La caja se transformó en un medio de comunicación de opiniones, experiencias y sentimientos, sin dejar atrás su aspecto comercial” (Ulfe, 2004:18). En tal sentido, las transformaciones formales que han tenido los retablos desde 1941, año en el Bustamante reivindica estos objetos como parte del arte popular, hasta hoy en día, se deben a la inserción de estas manifestaciones a los circuitos comerciales del arte actual. La demanda de producción, tanto de público nacional como extranjero suscitó una adaptación a los gustos del mercado. Sin embargo, es innegable que en cada uno de estos objetos artísticos perviven tradiciones que se transmiten de generación en generación, de padres a hijos e hijas, que conservan las técnicas como parte de la identidad andina.

El Retablo es una de las más claras expresiones de sincretismo, son dispositivos que atesoran una larga historia que se origina en la época colonial hasta el presente. Un arte que pervive al paso del tiempo, manteniendo creencias y herencias, pero que a su vez acepta innovaciones, y reelaboraciones constantes fruto de una cultura dinámica.

Conclusión

Los cajones religiosos campesinos, emergen en un contexto de conquista e imposición de la religión católica en territorios americanos. Las imágenes y objetos devocionales que llegan a estas tierras desde el mundo occidental, se transforman desde la mirada local, en un medio capaz de recuperar antiguas creencias prehispánicas. Las cajas de San Marcos dan cuenta de un proceso de transculturación complejo, un diálogo entre dos cosmovisiones diversas, que se cristalizan en un producto estético de características híbridas. Estas piezas, visibilizan un proceso de conciliación entre lo impuesto y lo propio, donde el santoral católico será reapropiado desde la espiritualidad originaria de las comunidades andinas. De este modo, en las cajas de imaginero se evidencia el tránsito desde el mundo indígena al mundo actual, donde se ven plasmados circuitos de memorias individuales y familiares que posibilitan indagar en una sumatoria de contextos históricos vividos, antiguos y actuales.

Los cajones se transformaron más que en un tipo de objeto artístico, en experiencias vivas, capaz de mutar en base a las necesidades concretas de cada momento. De allí, que sus usos varían desde funciones rituales y mágicas, hasta su inserción en los circuitos artísticos contemporáneos.

Hoy en día, los retablos ayacuchanos forman parte del patrimonio nacional peruano, como expresiones de identidad, de tradición y de herencia que nos conectan con un pasado autóctono, pero también con transformaciones e innovaciones que abren camino hacia el futuro.

Bibliografía

- Degregori C., del Solar M. E. y Rivas Plata I. (1992). *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. Catálogo de exhibición organizada por el Instituto de Estudios Peruanos en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima. Recuperado de:

<https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/651/elretabloayacuchano.pdf?sequence=2>

- González, R. (2001). *Los retablos barrocos y la retórica cristiana*. Ponencia presentada y publicada en las Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4088103>
- Labán, M. (2021). *Los “retablos portátiles” peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.
- López Quispe, I. (1999). El retablo ayacuchano, origen y evolución. *Boletín. Museo de Arqueología y Antropología*, 2(8). Recuperado de: http://www.acuedi.org/ddata/221.pdf171/17962/1/20_Mu%C3%B1oz.pdf
- Macera, P. (2009). *Trincheras y Fronteras del Arte popular peruano*. Lima, Perú: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Mendizábal, E. (2003). *Del sanmarkos al retablo Ayacucho: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Muñoz, M. (2003). *Del Barroco Mestizo al arte popular actual: Los retablos portátiles en Barroco andino*. Ponencia presentada y publicada en las Memorias del I Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/17962>
- Sánchez, W. (2015). El cajón ritual-religioso campesino: entre lo global y lo local. En F. Garcés y W. Sánchez C. (Eds.), *Textualidades entre Cajones, Textiles, Cueros, Papeles y Barro* (pp. 7-38). Cochabamba, Bolivia: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS).
- Sciorra, J. A. *Uso y función del retablo una aproximación estilística* (Apunte de cátedra). Historia del Arte V, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid, España: Ediciones Eubanco.
- Ulfe, M. E. (2005). “Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos”. Institut Français d'Études Andines Lima, Organismo Internacional. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/126/12615098005.pdf>
- Ulfe, M. E. (2004). “El arte de los Retablos Ayacuchanos: religiosidad, historia y práctica cultural emergente”. En: F. Armas Asín (ed.), *Angelus Novus. Prácticas evangelizadoras, representaciones artísticas y construcción del catolicismo en América, Siglos XVII-XX*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la PUCP. Recuperado de: <https://1library.co/document/ye8pegey-arte-retablos-ayacuchanos-religiosidad-historia-practica-cultural-emergente.html>

Material visual

- Video del Ministerio de Cultura Peruana y el proyecto estatal Ruraq maki “La imaginaria de Jesús Urbano” Ver en : <https://www.ruraqmaki.pe/publicaciones/#youtube-44>
- Imágenes extraídas de la página del Museo del Banco Central de Reserva del Perú - MUCEN. Sit web: <https://www.bcrp.gob.pe/museocentral/el-museo.html>