


UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

RETABLO



AYACUCHANO

**FELICITA PRADA
MARIA VERGARA**

LIMA - 1984



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

RETABLO
AYACUCHANO



FELICITA PRADA
MARIA VERGARA

P R E S E N T A C I O N

Este trabajo de investigación fue presentado el año 1,977 para optar el Grado de Bachiller en Antropología Social (U.N.S.C.H.)

Con el afán de ayudar en la investigación a los futuros estudiosos de la retablería ofrecemos este trabajo como posible material de consulta que puede ser profundizada por todos los que se sienten identificados con la suerte económico-social de los artesanos, contribuyendo de ésta manera con el esclarecimiento del problema artesanal y dar alternativas para su solución - relativa o definitiva.

El propósito que nos ha animado a escoger y desarrollar este tema ha sido por:

- El valor cultural que tiene la artesanía por ende el retablo.
- Por ser un tema poco conocido. Si ha habido trabajos no han sido publicados y difundidos,
- Por comprender mediante ella los problemas por los que atraviesan los retablitas en particular y los artesanos en general.

En los meses de Enero y Febrero del año 1976 se desarrolló una serie de polémicas con respecto al premio otorgado por el Instituto Nacional

de Cultura en el área del Arte a un retablista ayacuchano. La polémica en cuestión se centraba en torno al criterio de si el retablo, o cualquier forma de **expresión** artística, contenida en el rubro de artesanía "popular o artística" se puede incluir dentro del área del arte.

A continuación insertamos algunos fragmentos de declaraciones publicadas en los diarios capitalinos: "Pienso que la defectiva conformación de las áreas ha creado una lamentable **con** fusión de niveles... quiero dejar en claro que siento por López Antay respeto y admiración. Lo considero un paradigma del artesano modesto, obstinado contra la indiferencia y la postergación. El artesano no es un creador sino un **con** servador de formas heredadas, que con más o menos habilidad y espontaneidad, reproduce serialmente. De ningún modo un creador singular el que avisora los valores eternos y profundos del espíritu humano. Es el campo de **expresión** del arte, en ellos la diferencian el uno del otro". - Declaración de Juan Manuel Ugarte.

"Es en que en el arte no puede haber "clases", ni artes mayores, ni artes menores. Sólo hay buenos o malos artistas. López Antay es un artista... y en la medida en que un artista se exprese con autenticidad personal y calidad profesional su obra será un testimonio artístico de su sociedad, de su cultura. El artista por serlo de verdad, es pues exponente de una cultura. Es un culto." - Francisco Moncloa.

El escultor Alfonso Moreno al expresar su complacencia por el premio otorgado a López An

ta, afirmó que los "artesanos que generan corriente dejan de ser simples artesanos para convertirse en artistas".

El destacado artista plástico Ernesto Zama-llos dijo lo siguiente al ser entrevistado por un reportero del diario La Crónica: " El premio está bien dado, con él se eleva a la categoría de arte a la artesanía popular, cuando con lleva ésta creación, sinceridad, estilo...no hay que confundir la artesanía artística con la artesanía hecha en serie."

Por otra parte Alfonso Castellón declaró: López Antay es un artista y no un artesano... Su obra no es mera repetición de un modelo. López Antay ha modificado y desarrollado la forma heredada, el retablo San Marcos. Su técnica es primaria, sin embargo su concepción del mundo es auténtica, fruto de una síntesis o intuición muy personales, propios de su cultura. Existe además en su obra esa intención de trascender, que la diferencia de la mera artesanía. En López Antay hay más autenticidad que en muchos artistas llamados cultos, que no han hecho más que copiar revistas internacionales toda su vida, saltando de ismo en ismo."

Habitualmente el rubro de Artesanía Artística o Popular se enfrenta a la pintura, la escultura u otra forma semejante al arte " culto ".

Entendemos por arte todo lo que se produce con invención y esfuerzo y es reproducción de la vida social, de la realidad. Entendemos también que en la artesanía "artística" y más aún

en los retablos se manifiesta, se reproduce y se refleja con autenticidad la realidad circundante. Entonces no vemos razón para hacer diferencias entre el arte "culto" y la artesanía popular.

En ambos rubros prima la sensibilidad. La diferencia en ambos se reduce a lo siguiente: El arte "erudito o culto" es una escuela formal en principios, reglas que limitan su creatividad; mientras que la artesanía artística tiene su escuela en el pueblo y de belléza propia a su obra que contiene un mensaje tomado del pueblo, y para el pueblo.

Se plantea y se seguirá planteando de que el señor López Antay es un repetidor y no un creador y como tal no merece el premio. Si bien López Antay es un trasmisor, un continuador, no se le debe desmerecer el hecho de que es uno de los propiciadores del cambio de representación que sufrió el retablo, cambio que se manifiesta en el peso de las representaciones religiosas e escenas costumbristas. El hecho de ser uno de los propiciadores del cambio en la representación, cambio que es reflejo del cambio que sufrió la sociedad ayacuचना, le da todo el derecho al Premio Nacional de Cultura en el área del arte, 1,975. Así mismo ese premio le corresponde por ser uno de los cultores más viejos de Ayacucho.

Este premio otorgado a don Joaquín López Antay es importante por que reconoce la actividad popular y en especial a la artesanía artística-ayacuचना.

Aclaremos que la producción artesanal en sus

diversas manifestaciones son ocupaciones que no pueden ser desplazadas por la máquina, porque el arte, en este caso la artesanía artística identifica al hombre. El artesano popular produce sus obras que provienen de sus manos y su sensibilidad, que paralela a la industrialización es una fuente económica a la que acude para sobrevivir.

El método que utilizamos en el presente trabajo es el método dialéctico e histórico que considera que sólo a partir del análisis de la base económica se puede explicar con criterio científico las manifestaciones ideológicas que se plasman en los retablos. También utilizamos el método comparativo.

Las técnicas que empleamos en el transcurso de la investigación fueron:

- Análisis de documentos.
- Observaciones.
- Entrevistas.

Los materiales que empleamos fueron:

- Fichas de transcripción textual y de resumen.
- Libreta de campo.
- Grabadora

Nuestra hipótesis central es:

- 1.- El cambio en la representación del retablo de religioso a etnográfico se da como reflejo del cambio que se produce en la sociedad y cultura ayacuchana, como también por la introducción del capital comercial.

A continuación ponemos a consideración de los lectores el siguiente trabajo.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

INDICE

PRESENTACION

CAPITULO I

ARTESANIA

1.- GENERALIDADES.

1.1.- Consideraciones teóricas	Pg. 1
A.- Arte	" 1
B.- Artesanía	" 7
- Situación de clase de los artesanos y su participación en la revolución	" 13
- Artesanía artística dentro de la lu cha de clases a nivel de la <u>Supraes</u> <u>tractura.</u>	" 19
1.2.- Desarrollo de la artesanía	" 32

2.- ARTESANIA ARTISTICA PERUANA

2.1.- Evolución	" 29
2.2.- Situación actual	" 58

3.- ARTESANIA ARTISTICA AYACUCHANA

3.1.- Evolución	" 66
3.2.- Situación actual	" 75

CAPITULO II

ARTABLO

1.- <u>ANTECEDENTES HISTORICOS</u>	" 89
--	------

- Evolución del retablo	Pg. 93
2.- <u>SITUACION ACTUAL DEL RETABLO</u>	" 95

CAPITULO III

FUERZAS PRODUCTIVAS

1.- MEDIOS DE PRODUCCION

1.1.- Objeto de trabajo	" 97
1.2.- Instrumentos de producción	" 99

2.- FUERZA DE TRABAJO

2.1.- Personal a cargo	" 102
2.2.- Tipo de trabajo	" 109
2.3.- Jornada de trabajo	" 112
2.4.- Producción-Ingresos económicos.	" 113

CAPITULO IV

RELACIONES DE PRODUCCION

1.- FORMAS DE LA EFICACIA DE LOS MEDIOS

<u>DE PRODUCCION</u>	" 115
----------------------------	-------

2.- RELACION ENTRE LOS GRUPOS SOCIALES

2.1.- Relación entre maestros y aprendi- ces	" 115
2.2.- Relación entre retablistas y comer- ciantes	" 116
2.3.- Relación con organismos estatales	" 119
2.4.- Relación con sus organizaciones - laborales y grado de participa- ción	" 119

2.5.- Proceso de trabajo	Pg.	120
--------------------------------	-----	-----

CAPITULO V

MOTIVOS EN LA REPRESENTACION Y SU EXPRESION I

IDEOLOGICA.

1.- ESCENAS

1.1.- Representación religiosa.....	Pg.	123
1.2.- Representaciones mixtas	"	126
1.3.- Representaciones de actividades económicas	"	128
1.4.- Representaciones de tipo social	"	129
1.5.- Representaciones costumbristas	"	130

2.- <u>FIGURAS</u>	"	131
--------------------------	---	-----

3.- <u>COLORES</u>	"	134
Simbología de colores	"	134

CAPITULO VI

CAMBIO IDEOLOGICO EN LAS REPRESENTACIONES

1.- <u>CAUSAS</u>	Pg.	137
-------------------------	-----	-----

2.- CAMBIO DE REPRESENTACION-EVOLUCION

2.1.- Religioso	"	140
2.2.- Vinográfico	"	141
2.3.- Social-Histórico	"	143

<u>CONCLUSION</u>	"	144
<u>Glosario</u>	"	148

CITASPg. 147

BIBLIOGRAFIA " 149




CAPITULO I

ARTESANIA

I.- GENERALIDADES

1.1.- CONSIDERACIONES TEORICAS:

A.- ARTE:



" El arte es como las demás formas de la conciencia social, un reflejo de la vida, de la realidad, una manera especial de conocer ésta. A diferencia de la ciencia, el arte ofrece un conocimiento, una reproducción de la realidad, de la vida social, de la existencia y las costumbres de la realidad de los hombres, no a través de conceptos, sino por medio de imágenes artísticas. " (1)

El arte como parte de la conciencia social y de la actividad humana nos ofrece el conocimiento, la aprehensión de la realidad a través de imágenes artísticas. Es

a través de las obras artísticas que las ideas o la intención del artista son accesibles a la percepción de otros hombres y capaces de influir sobre ellos. El arte contribuye en los hombres en la formación de sus sentimientos, pensamientos, su voluntad y sus principios morales.

Como una forma de la Conciencia Social, el arte forma parte de la vida espiritual de la sociedad, es un elemento de su cultura espiritual.

Rosental, en su obra Diccionario Filosófico, página 24 plantea que: "La fuente que dio origen a la actividad artística, así como el proceso precedente gracias al que se formaron los sentimientos y necesidades estéticas del hombre, fue el trabajo."

Como sabemos el trabajo hizo del hombre un ser consciente y creador, y es a través de ella que el hombre conoce todo el mundo circundante.

Las muestras de la arqueología y la etnografía demuestran que los temas de las obras de arte primitivo fueron tomados de la vida circundante y son reflejo de la actividad laboral.

"En la actividad práctica, en el proceso directo de la producción, en la cruel lucha por la existencia, el hombre de los tiempos primitivos no tenía aún posibilidad alguna, ni mucho menos podía experimentar la ne-

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

" ...

sidad de percibir las propiedades estéticas de la realidad. Solamente en una sociedad que gracias al trabajo y a la organización colectiva se elevó del rebaño animal, nació la posibilidad y la necesidad del arte... El rito de incorporar a los derechos y deberes de miembros de la tribu a los jóvenes que alcanzaban la mayoría de edad, el adiestramiento de la colectividad para la caza o las campañas militares, las fiestas populares en primavera al despertar la naturaleza, o en el otoño, luego de aprovisionarse para el invierno, etcétera, crearon la necesidad de las canciones y los "compositores" de la música y los "músicos", de dibujos y "dibujantes", de leyendas y "narradores", de espectáculos y "artistas", todos los cuales expresaban el sentir del pueblo. A legar a los hombres, animarlos, portarles el ansia de realizar hazañas, enseñarles la utilidad del trabajo colectivo, todo ello puede hacerlo el arte únicamente cuando influye en la sensibilidad del hombre, en su perceptibilidad y solamente cuando está en condiciones en una u otra medida de revelar y transmitir a los hombres la virtud estética de la realidad" (2)

La actividad artística como valor tuvo q

rigen en el trabajo y en la comunidad primitiva se relaciona con el arte en forma directa, ya posteriormente se hace más compleja y se separa hasta cierto punto de toda actividad económica-agricultura, ganadería-para centrarse en la actividad artística propiamente dicha.

En el desarrollo del arte, el pueblo juega un papel importante en la medida en que éste exprese reflejo de la vida de un pueblo, su belleza, sus altos valores morales, adquiriendo el arte de esta manera un carácter nacional.

"Lo peculiar consiste también en que el arte refleja y representa verazmente la vida del pueblo, sus intereses, sus luchas, ideas y aspiranzas a la luz de los ideales progresistas de una época dada." (3)

La ciencia y la técnica se hacen cada vez más imprescindibles en el arte, porque la penetración de la estética en la esfera de la técnica, así como lo técnico en la esfera del arte es cada vez mayor. El progreso de la técnica hace posible que aparezca nuevos tipos de arte-cine, teatro e influye sobre las más antiguas que se materializa en el desarrollo de la técnica en la arquitectura, en nuevos instrumentos musicales, nuevas técnicas teatrales, etc. La técnica juega también un papel importante en la difusión del arte por medio de la radio, la televisión e internet.

El arte también se vincula con algunos fenómenos de la vida espiritual, tales como la moral, la ideología política. Se vincula con la moral a través de la unidad de lo estético y lo ético. Las categorías morales tales como lo bueno y malo, de justicia e injusticia, del deber y honor, etc., son aceptadas y plasmadas en forma independiente por el artista en sus obras. Se vincula con la ideología política-espíritu de partido en el arte, porque el arte como forma de la conciencia social es un fenómeno social que plantea y resuelve determinados problemas sociales y como tal no puede mantenerse en una sociedad clasista al margen de las clases, al contrario sirve directa e indirectamente a determinados fines políticos.

En la teoría y en la práctica se conoce clasificaciones de las artes, sin embargo, todas ellas son convencionales, ya que el quehacer artístico es importante la interrelación de todas ellas, su mutuo enriquecimiento y su síntesis.

Las artes están clasificadas en los siguientes rubros: arquitectura, arte aplicado y decorativo, pintura, danza, música, teatro, cine, grabado, literatura.

Las causas que han determinado la aparición y el desarrollo de las artes en la historia de la humanidad han sido la diversidad de los procesos y fenómenos del mundo real y las diferencias de captaciones estéticas de la realidad y la transforma-

ción de la misma. La particularidad de estas artes se deben a la especificidad de su tratado, a los procedimientos que se emplea para la reproducción estética de la realidad, por los objetos establecidos de antemano y por los recursos materiales que utiliza para crear una determinada obra artística.

Actualmente la burguesía contraponen la artesanía al arte "culto o erudito". Para ellos el arte sólo se circunscribe a la arquitectura, música, pintura, cine, teatro, literatura, etc.

Consideramos este criterio como incorrecto, por que también en la artesanía artística se reproduce la realidad circundante a través de imágenes artísticas teniendo presente la unidad de sus momentos estéticos, cognositivo e ideológico, como en las formas del arte "culto".

Lo que los diferencia es que el arte "culto" como escuela oficial forma al individuo dentro de una organización formal: estudios, informaciones, orientaciones con fines y objetivos que el reglamento y la programación acuerda, limitando en consecuencia su libertad de creación. En cambio, el arte popular tiene una escuela que no es formal como la del erudito, sino su escuela es el pueblo. Toma formas, modelos y se inspira en el pueblo y crea para el pueblo.

El arte "culto" es de limitada función.
 Universidad Nacional Mayor de San Marcos
 Universidad del Perú. Decana de América

económica que sólo sirve para elevar el prestigio de las clases acomodadas. En cambio el arte popular es de carácter económico y está por tanto al alcance de las amplias mayorías.

B.- ARTESANIA.

Se considera artesanía a la actividad humana de producción, transformación y reparación de bienes. Por tanto se considera artesano a todo aquel que, conocedor de un oficio artesanal, realiza permanentemente y por cuenta propia, en su domicilio o fuera de él, una actividad de producción, transformación o de reparación de bienes.

Hay un marcado afán, ... por confundir los términos artesanía con arte popular, y estudiando los términos se verá que en realidad nada tiene que hacer el uno con el otro. Artesanía en sí, no denota sino cierta destreza para realizar determinado oficio, que bien puede no tener ninguna relación con el arte, en el sentido expresivo y comunicativo, atributos indispensables de toda obra de arte, desde la más incipiente hasta la de calidad más elevada. Un buen artesano puede ser un sastre o un zapatero y llegar a tener un dominio asombroso de la técnica para cualquiera de ambos oficios, sin que esto lo lleve a ningún momento de inspiración como para ser capaz de comunicar algo! (4)

Encuadraremos la artesanía artística dentro del arte aplicado y decorativo que se caracteriza por unir los principios utilitarios y estéticos. Dentro de esta categoría está incluida la actividad artística objeto de nuestra investigación: el retablo.

El artista popular puede desempeñar al mismo tiempo el papel de artesano que se dedica, por ejemplo, a la reparación de un bien para superar sus dificultades económicas.

El origen de las artesanías artísticas al igual que las otras formas del arte se remontan a la comunidad primitiva. A las causas mencionadas anteriormente se suma como otra causa de origen, la concepción religiosa o el reflejo fantástico de la realidad. Incapaz de dominar a las fuerzas de la naturaleza, el hombre las domina en su fantasía.

" Esta inconsciente elaboración artístico-mitológica de la realidad ha sido la base primordial del arte, al que proveyó de las imágenes y asociaciones imprescindibles." (5)

Clasificaremos las actividades artesanales según los fines a que están destinadas:

A.- Artesanía artística.

B.- Artesanía decorativa de bienes de uso

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

sumo.

C.- Artesanía complementaria de la industria. (ver cuadro).



RAMAS GENERALES	ESPECIALIDADES	CLASIFICACION			
		A	B	C	
1.- Artesanía de la madera	- Ebanistería (muebles)	X	X		
	- Tallista	X	X		
	- Carpintería		X		
	- Productor de instru- mentos musicales.	X	X		
2.- Artesanía de los metales.	- Platería	X			
	- Filigrana	X			
	- Herrería	X	X		
	- Hojalatería	X	X		
	- Tallista en mármol, pie- dra de Huamanga, sillar.	X			
	Minerales no metálicos.	- Alfarería	X	X	
		- Cerámica	X	X	
- Retablería		X			
3.- Artesanía de los tejidos.	- Tejidos	X	X		
	- Alfombrería	X	X		

4.- Artesanía de cuero.	- Curtiembre			X
	- Talabartería	X	X	
	- Zapatería	X	X	
	- Relojería	X	X	
5.- Artesanía de labores femeninas.	- Bordado	X	X	
	- Costurería		X	
	- Productora de linternas artificiales.	X	X	
	- Repostería	X	X	
	- Juguetería y muñequería (típicas).	X		
	- Encajería (confección de mantillas).	X	X	
6.- Productos Químicos.	- Pirotecnia	X	X	
	- Cerería	X	X	
7.- Alimentación	- Quesería		X	
	- Pastelería		X	
	- Panadería		X	
	- Confitería		X	
8.- Otros.	- Sombrerería		X	X

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

- | | | | |
|-----------------------|---|---|---|
| - Tallista de coral, | | | |
| nácar, marfil, etc. | X | X | |
| - Burilador de mates. | X | X | |
| - Afilador | | | X |



Situación de clase de los artesanos y su participación en la Revolución.

El artesano como capa social está ubicado dentro de la pequeña burguesía.

La pequeña burguesía está compuesta por los intelectuales, pequeños comerciantes, artesanos y personas que ejercen las profesiones liberales, etc.

La pequeña burguesía se divide en tres sectores:

- El primero comprende a aquellos que por su trabajo manual e intelectual reciben ingresos superiores a sus gastos de manutención. Por su condición económica tan cercana a la de la burguesía media, dan mucho crédito a la propaganda de ésta y desconfían de la revolución.

- El segundo sector está compuesto por los que se mantienen con sus propios medios económicos. Para ganarse la vida prolongan su jornada de trabajo, levantándose temprano o acostándose más tarde y redoblar su esfuerzo en el trabajo. Son neutrales, no se oponen a la revolución. Es el sector más numeroso.

- El tercer sector comprende a aquellos cuyo nivel de vida va en descenso.

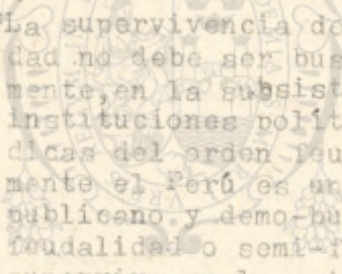
A los artesanos se les ubica dentro del segundo sector.

Todos estos tipos de pequeños burgueses sufren la opresión del imperialismo, del feo

dalismo y del capitalismo burocrático. Sólo pueden conseguir su liberación participando en la revolución democrático-nacional bajo la dirección del proletariado.

Es imprescindible tipificar el carácter de una sociedad para determinar el tipo de revolución que librará el pueblo con éxito.

En el Perú se refleja dos formas de dominación: la feudalidad y el imperialismo, principalmente norteamericano, dando a nuestra sociedad un carácter semi-feudal y semi-colonial.



"La supervivencia de la feudalidad no debe ser buscada ciertamente, en la subsistencia de instituciones políticas y jurídicas del orden feudal. Formalmente el Perú es un Estado republicano y democrático. La feudalidad o semi-feudalidad, supervive en la estructura de nuestra economía agraria y por ser el Perú un país principalmente agrícola".(6)

Mariátegui en su obra "Organización de Proletariado", página 145 plantea lo siguiente con respecto a la semi-colonialidad: "El capitalismo se desarrolla en un pueblo semifeudal como el nuestro; en instancias en que, llegado a la etapa de los monopolios y del imperialismo, toda la ideología liberal corresponde a la etapa -

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

de la libre concurrencia, ha dejado de ser válida. El imperialismo no consiente a ninguno de estos pueblos semicoloniales, que explota como mercados de su capital y mercancías y como depósitos de materias primas un programa económico de nacionalización e industrialismo; los obliga a la especialización, a la monocultura (petróleo, cobre, azúcar, algodón en el Perú), sufriendo una permanente crisis de artículos manufacturados que se deriva de esta rígida terminación de la producción nacional por factores del mercado mundial capitalistas.

(7)

Así Mariátegui no niega el desarrollo del capitalismo en el país, sino que precisa el tipo de nuestro capitalismo, que a medida que se desarrolla, se acentúa la condición semicolonial, un capitalismo que engendra una burguesía compradora ligada al imperialismo norteamericano.

Después de la guerra con Chile y con la caída del precio del algodón y azúcar después de la primera guerra mundial la burguesía aristocrática que hasta entonces primaba, decae y es desplazada posteriormente en 1,920 por la burguesía mercantil o compradora que asume el poder político por medio del Partido Civilista. El civilismo leguista servidora del imperialismo yanqui dicta una serie de medidas: La ley educacional de 1,920, cambia la constitución, así como la legislación, a fin de reordenar la vida económica, social, política y cultural del país para el mejor servicio al imperialismo norteamericano, el

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

surgente capitalismo burocrático.

Se entiende por capitalismo burocrático al capitalismo impulsado por el imperialismo en los pueblos atrasados, capitalismo dependiente, monopolista, por tanto ligado al feudalismo y que es impulsado por el Estado.

Mao Tse Tung plantea: "Este capitalismo monopolista combinado con el poder del Estado se ha convertido en capitalismo monopolista de Estado. Este capitalismo monopolista, estrechamente vinculado al imperialismo extranjero y a la clase terrateniente y los campesinos ricos de viejo tipo del país, se ha convertido en el capitalismo monopolista estatal, comprador y feudal. Este capitalismo se llama corrientemente en China, Capitalismo Burocrático, y esta clase capitalista burocrática es la gran burguesía." (8)

En nuestro país a partir de la década del 50 el capitalismo burocrático se desarrolla con la peculiaridad de la participación más directa e importante del Estado en la economía, quien apoya a la burguesía compradora.

La penetración del capitalismo burocrático en el sector artesanal trae como consecuencia el desplazamiento de la producción artesanal por los productos manufacturados, ocasionando esto una desocupación de

los artesanos, que en su mayoría para poder vivir venderán su fuerza de trabajo, ya sea en las fábricas o en los valles agrarios costeros, otros adecuan su producción, producen objetos suntuarios.

Ya en los años 60, como consecuencia del ascenso revolucionario de las masas de América Latina, el imperialismo para desarrollar y asegurar el capitalismo burocrático impulsa la reunión en Uruguay-1961- de los Ministros de Economía de Latinoamérica bajo su dirección. Se firma la carta de Punta del Este, donde se plantea la reestructuración de las sociedades latinoamericanas, tanto a nivel de la economía, social, político, educacional, etc. El programa de "Alianza para el Proceso" no fue llevado exitosamente por el gobierno de Belaunde. Ante el fracaso del sistema parlamentario y ante el empuje de las luchas populares, la fuerza armada guiados con la ideología fascista asesta el 68 el golpe de Estado.

Citamos a continuación los objetivos que plantea la fuerza armada en su Plan "Inca". Dice: "Los tres primeros documentos (se refieren al Manifiesto, Estatuto y Plan) contenidos en esta publicación fueron elaborados con anterioridad a que la fuerza armada asumiera la dirección del país, y en consecuencia, constituyen en su conjunto la génesis programática o ideológica de la Revolución". (9)

Respecto a los objetivos plantea: "La acción del Gobierno Revolucionario se ins"

pira en la necesidad de transformar la estructura del Estado, en forma tal que permita una eficiente acción de gobierno, la de transformar las estructuras sociales, económicas y culturales, mantener una definida actitud nacionalista, una clara posición independiente y la defensa firme de la soberanía y dignidad nacionales: restablecer plenamente el PRINCIPIO DE AUTORIDAD, el respeto y la observación de la ley, el predominio de la justicia y de la moralidad en todos los campos de la actividad nacional". (10)

No entramos en comentarios por que sus palabras son claras y precisas, sólo queremos aclarar que los objetivos planteados se cristaliza en sus diferentes medidas económicas, políticas, sociales y culturales dictadas a lo largo de 8 años de dictadura fascista y lo que se busca con estas medidas es corporativizar la sociedad en beneficio del capitalismo burocrático.

Mariátegui comprendía que el fascismo es un fenómeno histórico, un proceso contrarrevolucionario caracterizado por la negación del sistema demoliberal, de las libertades y derechos democráticos, de las conquistas y organizaciones no fascistas plasmado en la implantación de todo un sistema piramidal de corporaciones. Esto podemos ver en las empresas asociativas en el campo- SALS, CAP- donde prima el criterio controlista y verticalista y donde el

trabajo servil siguió subsistiendo; en las comunidades industriales controladas por agentes del gobierno y donde se concilia a las clases instándolos a una mayor producción. También se impulsa el desarrollo de las pequeñas empresas que serán complemento de la gran industria. Se crea la empresa peruana de promoción artesanal-EPPA PERU para controlar e impulsar el desarrollo artesanal con el fin de obtener mayores divisas reactivas y con el fin de controlar orgánicamente a los artesanos. A este fin se agrega la actuación del Banco Industrial del Perú que otorga préstamos sólo a artesanos recomendados por SINALOS, EPPA, etc.

Ante esta situación de opresión, el pueblo para librarse de toda forma de explotación deberá emprender la Revolución Democrático-Nacional, es decir, una lucha contra la feudalidad sobreviviente y contra el imperialismo, contra el capitalismo burocrático. Esta forma de lucha es en un primer momento, en un segundo momento emprenderá una Revolución Socialista.

En ambos momentos participan el proletariado como fuerza dirigente, el campesinado por ser mayoría es la fuerza motriz. Las clases aliadas son la pequeña burguesía y el ala izquierda de la burguesía nacional.

La artesanía artística dentro de la lucha de clases a nivel de la superestructura respecto al problema nacional y la Re-

volución.

"En la sociedad dividida en clases, la cultura tiene carácter de clase en un doble sentido: primero, en el que la cultura de esa sociedad encierra en su seno dos culturas distintas, contrapuestas y hostiles entre sí; segundo, en el de que incluso los elementos nacionales comunes de la cultura son utilizados en forma distinta por las diferentes clases sociales"

(11)

Como sabemos, el arte como parte de la supraestructura, de la cultura espiritual tiene carácter de clase en una sociedad antagónica. Sirve a determinadas clases sociales.

La artesanía artística o arte popular como parte del arte aplicado y decorativo refleja la lucha de clases que se suscita en su sociedad. Ejemplos hay muchos, pero sólo describiremos uno.

Es corriente observar que en la cerámica se representa el bajo nivel del campesinado, la situación mísera del "cargador", etc. En estos casos el artista percibe la explotación y difunde a través de sus obras. También represente la explotación y los malos tratos que recibía el campesino por parte de los terratenientes y la "liberación" de la servidumbre a que -

"estaban sometidos". Los ceramistas al igual que otros artistas populares conciben claramente la explotación que sufren los campesinos por haber sido antes uno de ellos por hallarse más cercanos a su observación, pero debido a la propaganda demagógica que imparte el régimen militar sobre la "reforma agraria", según el cual "beneficia a los campesinos", se ven confundidos, de ahí la explicación a la representación de la "liberación". Aquí podemos notar claramente que el ceramista ha sido utilizado involuntariamente por el gobierno que es el representante de las clases explotadoras del país.

Actualmente la mayoría de los artistas populares están desorientados por la propaganda que efectúa el gobierno militar. Si hay descontento con la política económica de la junta militar prefieren callarse y mantenerse a la expectativa. Se ha observado que los artesanos ayacuochanos no tienen una organización propia. Si es que existen, éstos están controlados abierta o encubiertamente por los agentes del gobierno. Si se les habla de la situación actual por la que atravieza el país, de la política gubernamental optan, por mantenerse neutrales, ya que el temor a una posterior represalia es mayor a opinar claramente.

En consecuencia, si se quiere la participación consciente de este sector en las luchas populares por la Revolución se tiene que prestar mayor atención a la educa-

ción política.

1.2.-DESARROLLO DE LA ARTESANIA

Para comprender la realidad, es necesario comprender la historia a través de una perspectiva que se tiene tanto del pasado, presente y proyectarse al futuro. Por esta razón enfocaremos a través del tiempo para comprender a la artesanía que se desarrolla desde sus formas más simples hasta dar origen a la manufactura que "...tiene gran importancia en el desarrollo de las formas capitalistas de la industria, es un eslabón intermedio entre el artesanado y la pequeña producción con formas primitivas del capital y la gran industria mecanizada (fábrica)". (12)

En la comunidad primitiva se llevó a cabo la división natural del trabajo basado en la diferencia del sexo y edad es decir siguiendo elementos puramente físicos, intensificándose con la expansión de la comunidad.

Posteriormente la ganadería trajo consigo la primera gran división social del trabajo. Se separó la ganadería de la agricultura. Así mismo la producción de utensilios, herramientas, ropa, etc., se va convirtiendo con el transcurso del tiempo en una ocupación especial independiente de algunos miembros de la comunidad, los artesanos. El intercambio -

de mercancías nace cuando se relacionan diversas familias, tribus, comunidades y cambian sus productos por otros que no producen, convirtiéndolos poco a poco sus productos en mercancías.

Marx planteaba sobre la división del trabajo y la separación del campo y la ciudad lo siguiente:

"Si nos limitamos a considerar el trabajo mismo, se puede designar la separación de la producción social en sus grandes divisiones, o genera, industria, agricultura, etc. con el nombre de división de trabajo en general... Toda división bien desarrollada del trabajo, producida por el intercambio de mercancías tiene como base fundamental la separación de la ciudad y el campo!" (13)

Los habitantes de la ciudad y el campo mantienen una relación mutua a través del comercio.

En el esclavismo el desarrollo de los instrumentos de producción permitió un mayor desarrollo de la agricultura, la ganadería y de la producción artesanal.

A comienzos de la feudalidad la artesanía todavía no se había desglosado de la agricultura.

Kautsky en su obra "La Cuestión Agraria"
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

plantea que la artesanía se seguía combi-
nando con la agricultura y que la comuni-
dad económicamente se autoabastecía, pro-
ducía sus propios medios de subsistencia,
como también construía su casa, muebles y
dormía utensilios caseros, así como su ves-
timenta.

Si el campesino iba al mercado era so-
lamente para vender sus excedentes de
producción y se proveía de lo necesario,
así como de cosas que no le eran indis-
pensables.

Con el desarrollo de la industria y
el comercio, se crean nuevas necesidades
tanto en el campo como en la ciudad, ne-
cesidades que la industria campesina no
podía satisfacer, por tanto es desplazado
por la industria urbana, primero, y la in-
dustria capitalista después.

"La blusa de lino y las pieles
de animales fueron reempla-
zadas por los trajes de paños,
las alpargatas de esparto, ca-
dieron el puesto a las botas
de cuero etc. El militarismo,
atrayendo a los hijos del cam-
po a la ciudad y familiarizán-
dolos con las necesidades de
los ciudadanos facilitó predi-
camente esta evolución... A
la postre, la superioridad de
la industria urbana abarcó to-
tal dominio, que dio a los

productos de la industria campesina el caracter de artículos de lujo, cuyo uso se hizo imposible al parco campesino, renunciando éste por consecuencia su fabricación."(14)

Simultáneamente aumentó la necesidad de dinero del campesino tanto para comprar productos como para pagar impuestos monetarios al señor feudal, por lo cual el campesino tanto para comprar productos, se vio obligado a convertir sus productos en mercancías."... Pero esto no podía hacerlo con productos de su atrazada industria de lo que se convirtió en comprador, sino con aquellos que no producía la industria urbana. A la postre, el campesino se vio obligado a hacer lo que modernamente se entiende por campesino, pero que no era lo que había sido desde el principio: un simple agricultor. Y paso a paso, la industria y la agricultura fueron distanciándose la una de la otra".(15)

Lenin en su obra "El desarrollo del capitalismo en Rusia" da una explicación clara sobre el desarrollo de la artesanía y su separación de la agricultura:

"Llamamos industria doméstica a la elaboración de las materias primas en la misma hacienda (familia campesina) que las obtiene. La primera forma de la industria, que se va apartando de la agricultura

ra patriarcal es el artesano, es decir la producción de artículos por encargo del consumidor. El material puede en esto ya no pertenecer al consumidor que hace el encargo al artesano y el pago del trabajo a este último se efectúa en dinero o en especie (alojamiento y manutención del artesano, remuneración con parte del producto, por ejemplo harina, etc.)" (16)

La circulación de mercancías aparece cuando el artesano recibe el pago en dinero o vende la parte del producto que ha recibido a cambio del trabajo para adquirir materias primas e instrumentos. Una vez que se pone en contacto con el mercado, pasa a trabajar posteriormente para él, convirtiéndose en productor de mercancías. Lenin dice que "Este uso lo hace gradualmente, al comienzo a título de experimento. Vende los productos que han quedado casualmente en sus manos o que ha preparado en tiempo libre... La producción mercantil de artículos de la industria es el primer paso para separar esta última de la agricultura y para el intercambio de ellas." (17)

La economía mercantil al desarrollarse se manifiesta en la aparición de comerciantes al por mayor, quienes se encargan de vender los productos ya no sólo a nivel regional, sino a nivel nacional e internacional.

En cuanto a la participación de los artesanos en sus gremios, podemos apreciar que estos se formaron principalmente para evitar la competencia entre ellos y para protegerlos de los campesinos siervos concededores de un oficio, quienes migraban de la aldea a la ciudad, también los gremios tenían como finalidad el abastecer a los artesanos de materias primas, a ayudarlos a facilitar la venta de sus mercancías.

"Las leyes de las corporaciones de la edad media impedían de modo metódico la transformación del maestro en capitalista, al limitar por medio de rigurosos edictos el número máximo de oficiales y aprendices que tenían el derecho de emplear y el prohibir la utilización de oficiales en cualquier otro oficio que no fuera el suyo. La corporación también cuidaba con implacable celo toda intrusión del capital con los comerciantes, única forma del capital con lo cual entraba en contacto. El comerciante podía comprar toda clase de mercancías, salvo trabajo. Sólo se le toleraba como distribuidores de los productos artesanos. La organización corporativa excluía, pues, la división manufacturera del trabajo aunque contribuyó a desarrollar sus condiciones de existencia al aislar y perfeccionar oficios." (12)

Para una mejor comprensión de lo expuesto anteriormente nos vemos en la necesidad de transcribir el siguiente párrafo. "Hay distintas formas de la industria y la agricultura:

1.-La agricultura patriarcal(natural) se combina con las industrias domésticas(es decir a la elaboración de las materias primas para consumo propio) y con la producción personal con el terrateniente.

2.-La agricultura patriarcal se combina, con la industria de oficios y artesanos.

3.-La agricultura patriarcal se combina con la pequeña producción de artículos manufacturados con destino al mercado, es decir, con la producción mercantil de la industria.

4.-La agricultura patriarcal se combina con el trabajo asalariado en la industria y también en la agricultura. Esta forma es un complemento indispensable de la anterior: allí está el producto que se convierte en mercancía, aquí es la fuerza de trabajo.

5.-La agricultura pequeño burguesa(comercial), se combina con las industrias pequeño burguesas(pequeña producción mercantil en la industria, pequeño comercio).

6.-El trabajo asalariado en la agricultura se combina con el trabajo asalariado de la industria".(19)

Así hemos querido hacer notar que hasta la actualidad, los campesinos vienen combinando las diversas formas de la agricultura y la industria, que viene a ser expresión de un régimen económico más antiguo, así como otras expresan el alto grado de desarrollo del capital.

Un ejemplo acorde a lo que hemos explicado, lo encontramos en nuestra sociedad peruana, donde coexisten elementos de tres economías diferentes. Bajo el régimen de economía feudal nacida desde la conquista, subsisten en la sierra elemental de la economía incaica y en la Costa se desarrolla una economía burguesa.

2.- ARTESANIA PERUANA

2.1.- EVOLUCION

Siendo necesario desarrollar la artesanía artística peruana desde sus formas primitivas hasta su situación actual, nos vemos precisadas a explicar su evolución a través del tiempo y espacio.

Los primeros hombres que habitaron el territorio peruano tenían su mundo cultural limitado debido a que sus instrumentos tenían un bajo desarrollo. Sus instrumentos por más rudimentarios que hayan sido solucionaban su problema alimenticio. Sabemos que se dedicaron a la recolección, posteriormente al complejizar sus instrumentos se dedicaron a la caza. La econo-

ma se diversifica. El arqueólogo Luis Lumbreras planteó al respecto lo siguiente: " Este es un período en el cual la economía comienza a diversificarse en función de las áreas de desarrollo. En Intihuasi y Cerro de Concha se nota una cierta tendencia a la recolección de semillas, evidenciada por el hallazgo de morteros y manos de moler, mientras que en Lauricocha no aparece esta costumbre. En la Costa la llamada cultura de los anzuelos de concha que se puede incluir en el complejo en razón de sus afinidades industriales, tienden a ocuparse a la pesca, abandonando paulatinamente la caza. Cabe anotar que esta diversificación alimenticia debió de haberse producido fundamentalmente en razón de las muchas formas de vivir que la naturaleza ofreció al hombre durante el Optimum Climaticum " (20).

El perfeccionamiento y desarrollo de los instrumentos de recolección debió posiblemente permitir el ensayo en el cultivo. Las primeras noticias de éste método de experimentación de una nueva actividad económica data según Lumbreras, de un yacimiento de conchas marinas (conchales) que se halla en Chilca al Sur de la ciudad de Lima, con una antigüedad de 3,800 a. n. e .

Se estaba experimentando el cultivo de las calabazas, tomates, yucas. Estas plantas como otras que estarían siendo experimentados, desarrollaron gracias a las condiciones climáticas.

Esta experimentación según Lumbreras se debió haber prolongado hasta el año 2,500 a.c., se tiene la evidencia más antigua de cultivadores por este tiempo y es el de Huaca Prieta. Estos cultivaban con cierta seguridad, calabazas, algodón, ají y frutas como la lucuma.

Las manifestaciones artísticas de los pueblos de horticultores son variados y sugieren una tradición previa aunque no debió ser muy antigua. El trabajo en calabazas fue muy corriente y muestran incisiones. Posteriormente sería reemplazado por la cerámica. La madera, el hueso y la concha fueron muy usados para hacer adornos personales. Conocían la textilería. El trabajo de metal no era conocido.

La cerámica aparece a fines del arcaico en la Costa Peruana. Sobre su origen no se tiene conocimiento cierto, pero se han hecho conjeturas sobre el particular. Se piensa que el centro de difusión se ubica entre la Costa de Guayas (Ecuador) y Panamá.

En el Perú, la cerámica de Guayabo ubicada en el Valle de Virú en la costa norte tiene un fechado de 1,250 a.n.c.

En su fase más temprana se caracteriza por una cerámica de color oscuro rojo-arrón o negro, en su mayor parte llana. Posteriormente aparecen algunas técnicas de decoración como la impresión de los dedos en tiras sobrepuestas en la superficie de

las vasijas, la incisión de puntos o pequeñas rayas.

FORMATIVO :

El período Guañape medio, considerado dentro del Formativo-1, 200-100 d.c.-muestra una cerámica más fina y decorada con insistencia. Se emplea la técnica de la incisión en la superficie de las vasijas delineando diseños geométricos. No hay diseños figurativos.

En el Formativo Medio (1,800 a.c.) se nota la presencia de Chavín. En esta etapa las manifestaciones artísticas y tecnológicas están vinculadas a la actividad religiosa. En este campo destaca la alfarería, cuya técnica básica es la de los relieves. La cerámica es monocroma, empleando excepcionalmente el rojo o el negro-plata (granito), para cubrir áreas de decoración por medio de incisiones o impresiones sobre la superficie o rellenan los campos con penetraciones, o a través del burilado.

Las técnicas empleadas en el tejido se incrementa. Se emplea el telar y el uso de la gasa se extiende. Se utiliza la técnica del brocado y se inicia la tapicería que es una técnica de pintura que se obtenía en el telar combinando hilos de diferentes colores. Parece que no existía el bordado.

Los métodos se empleaban para produ-
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

cir objetos artísticos destinados al adorno personal tales como orejeras, narigueras, collares, brazaletes y pectorales.

De la escultura sólo se conoce las cabezas talladas en piedras que muestran rostros felínicos.

Con el Formativo Superior se inicia la diversificación regional de la cultura con experiencias autónomas. Dentro de este período la representación artística más atractiva es el tejido de Paracas. En la fase Cavernas el tejido no alcanza un gran desarrollo. Los diseños muestran animales entrelazados, de cabeza triangular a manera de peces o víboras, con el cuerpo aserrado. También representan a felinos y seres humanos.

En fases posteriores predominó la gasa y telas dobles que incluye tejidos de tapicería y bordados con diseños policromos y variados. Los colores empleados para el fardo son blanco y café, empleando también el celeste, amarillo y negro.

La cerámica Paracas estuvo influenciado por la cerámica Chavín. Se había desarrollado la metalurgia. En casi todo el área del ande central se conocía la técnica del oro, plata y cobre. La técnica empleada era el martillado, de la cera perdida, el labrado del metal repujado o la incisión. Lumbreras plantea que los metales fueron usados a partir de este tiempo ya sea como herramientas o adornos corporales. Aproximadamente a

rolla una serie de culturas regionales, con características locales.

ESTADOS LOCALES.-

En la Costa norte se desarrolla la cultura Moche, un poco más al sur, la cultura Gallinazo, en el valle del Santa se desarrolla la cultura Recuay, en Cajamarca la cultura del mismo nombre. En la costa central se desarrolla la cultura Line y en la costa sur, la cultura Nazca. En la sierra central la cultura Huarna, en Ayacucho y posiblemente al sur en el Cuzco. En el altiplano la cultura Tiwanaku. A continuación describiremos las manifestaciones artísticas de Moche, Nazca, Huarna y Tiwanaku.

Moche que se desarrolla en los años, 200 a 800 d. e., se caracteriza por su cerámica que atrae por su calidad estética, pero tiene limitaciones ya que las formas y colores son pocos. Tiene su forma preferida en la botella esférica de base plana y su gollito se asemeja al estribo. La decoración es pintada. Su color preferido para la base es crema y se pinta sobre ella con un color pardo rojizo, otras piezas son negras; su dibujo es plano. Las figuras son hechas siempre de perfil, pero los ojos y el busto son representados de frente. La decoración modelada tiene el sentido de la escultura. En esta cerámica se representa la etnografía y los estados anímicos del hombre. Se sigue el modelo de los huesos, la madera, la concha,

etc, como adorno o como utensilios caseros.

Las mujeres se encargan de la producción del tejido. Empleaban plumas multicolores para embellecer los tejidos.

La cultura Nazca, que se desarrolla desde los años 100 a 800 d.c. es afamada por su cerámica policromada. Atravieza su cerámica por cuatro fases.

La Fase I tiene influencia de Paracas, aunque ya adquiere carácter independiente tales como la pintura cocida al fuego y deja de lado el uso de la pintura fugitiva.

La Fase II es naturalista, refinada. Se presenta representando a animales y plantas que son delineados por el color negro y rellenados por muchos colores. Es común la botella de doble pico y asa puente.

La Fase III tiende a la abstracción. En la Fase IV pierde su carácter preciosista. Los tejidos eran hechos de lana y algodón. Los dibujos son policromos, se emplea la técnica del tapiz y el brocado. Se observa el uso del crochet y la aguja.

En el desarrollo de la cultura Ayacu-chana existe dos etapas: La primera, Huarpa y la segunda es Ayacucho.

La cerámica de Huarpa es tosca. Se emplea como base el blanco, mate y sobre ellos se utiliza el negro. La cerámica pasa

por tres fases: La fase I, está influenciada por Nasca, (fase IV o finales de la tercera).

Ayacucho II muestra una cerámica policromada muy fina.

La fase III influenciada por tiwanaku modifica formas, estilos y colores. Posiblemente la cerámica Wari comienza a aparecer y a existir con Qonchopata (fase I) y Tiwanaku.

Lo que más resalta de la cultura Tiwanaku (200 a 1,000 a.d.c.) es la escultura que alcanza su máximo desarrollo en la fase IV. En la fase III las piedras son talladas toscamente y no son pulidas.

La cerámica en su fase I (239-130 a.c.) está enmarcado dentro del periodo del formativo superior, es llana. Hay cerámicas pintadas y modeladas. Se usa el color rojo y amarillo y como complemento el negro y el blanco. Los diseños son delimitados por líneas incisas. Se representa a los felinos parecidos a los representados en Paracas. Sobre Tiwanaku II hay poca información. La fase III es pobre, los diseños son geométricos y figurativos. Se representa a felinos, peces y avcs. En la fase IV o clásica la cerámica es fina y variada. La forma principal son los llamados vasos Kerós o timbales. Es policroma, los motivos son delineados con líneas negras o blancas y son geométricas y figurativas.

En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

ción del cobre con el estaño y se produjo el bronce. El oro es trabajado en lámina.

En el tejido (800-900 a.d.c.) que corresponde a la expansión Tiwanaku se emplea la técnica del tapiz. Se aprecia con más intensidad la penetración de elementos religiosos en el arte.

IMPERIO WARI:

El imperio Wari se conformó gracias a sucesivas fases (3) de expansión. Se inició esta expansión entre los años 800-900 a.d.c. En la fase III de expansión impone despóticamente su forma de vida.

Aparece un estilo cerámico destinado a fines ceremoniales y es conocido con el nombre de Qonchopata: tiene dibujos, motivos copiados de las estatuas de Tiwanaku.

Wari I tiene rasgos nascales, pero son más finos. Wari II tiene rasgos propios, diferentes a Tiwanaku. Wari III época de máxima expansión cultural. Emplea decoraciones geométricas con diseños de plumas. Generalmente se representa caras con ojos almendrados.

La escultura se asemeja a la de Tiwanaku, después de la caída del Imperio Wari empieza a formarse los estados regionales.

ESTADOS REGIONALES:

Terminada la influencia Wari en la zona con
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

ta norte se siguió pintando las cerámicas en base a tres colores: negro, blanco, rojo, la que fue reemplazada por el negro y que es característica de Chimú. Se produce por moldes.

Lo que más sobresale es el trabajo de los metales. Obtienen de los metales preciosos todas las formas deseadas a pesar del limitado desarrollo de sus instrumentos. Decoran las láminas a través del repujado y martillado.

Respecto al tejido hicieron telas adornadas con plumas. Se dominaba la técnica del tapiz, la gasa y el bordado. La actividad artística ya no está al servicio de la religión. Esto se logró gracias a la intervención de Wari.

La cultura Chancay: emplea la cerámica con criterio industrial al igual que en Chimú, emplean más intensamente los moldes. La textilera alcanza un gran desarrollo, las técnicas se especializan.

En la cultura Ica-Chincha el tejido como la cerámica tiene su sello propio, aunque los motivos se asemejan al de la cultura Chimú. En el tejido se continúa con la tecnología transmitida por Nasca y Wari. Los artesanos dieron más importancia al comercio.

La cultura Chanka: se nota un cambio en la cerámica que es pintada con dos o tres colores. El diseño que prima son las figuras geométricas. La superficie es áspera.

En la cultura Cuzco se nota el uso
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

de objetos de hueso, cuchillos de rizarra.

IMPERIO INCAICO.

Por los años de 1,430 a 1,532 se desarrolla el Imperio del Tawantinsuyo que dominaba gran parte del territorio peruano.

Se emplea en los tejidos la lana de alpaca, vicuña, cubren algunas prendas con plumas de aves. Se utiliza todas las técnicas y diseños existentes.

En la cerámica se observa la presencia de aryalos. En la cerámica se usan los colores negro, blanco y rojo; excepcionalmente otros colores. Destaca también los vasos de madera conocidos como Keros. En ellos se representan escenas con varios colores.

El Inca Garcilazo de la Vega en su obra "Comentarios Reales de los Incas" pone en consideración de que a pesar de que los artesanos del imperio contaban con instrumentos rudimentario hicieron grandes obras tanto en la metalurgia, escultura, tejido.

Al respecto plantea:

"Ya que hemos dicho la habilidad y ciencias que los filósofos y poetas de aquella gentilidad alcanzaba, será bien digamos la inabilidad que los oficiales mecánicos tuvieron en sus oficios, para que se vea con cuenta miseria y falta de las cosas necesarias vivían a aquellas gentes." (21)

Describe como los plateros no contaban con yunque de hierro ni de otro metal, así tampoco con martillos con cabo de palo, ni tenazas para sacar el metal del fuego y sus fundiciones lo hacían al descubierto y nunca bajo techo.

Sigue planteando sobre las técnicas y dice, que los carpinteros "...anduvieron más cortos porque de cuentas herramientas usan los de noroeste para sus oficios, no alcanzaron los del Perú más de la hacha y azuela, y esas de cobre. No supieron hacer una sierra ni una barrena, ni cepillo, ni otro instrumento alguno para su oficio de carpintería... no usaron de clavazón, que cuanto madera ponían en sus oficios, toda era atada con sogas de esparto y no clavadas". (22)

LA COLONIA:

Con la llegada de los españoles al Perú se entra a un proceso de transculturación(a) que implicó una especie de mestizaje cultural.

Los artistas nativos tuvieron que adaptarse a los nuevos elementos culturales importados por los españoles, dando origen a un mestizaje artístico respecto a la adopción y reinterpretación de los motivos y temas hispanos, y la renovación de técnicas que habrían que enriquecer su tradición artística.

No sólo los artistas nativos tuvieron que adaptarse a los nuevos elementos culturales importados por los españoles, sino también los criollos o artistas peninsulares toman como suyo los motivos nativos y lo fusionan con los moti-

vos hispanos.

Se crean nuevas actividades artísticas aprovechando los materiales existentes, tales como: la tala-bartería, tallado de madera y de piedra de Huamanga, pelatería etc.

Antes de centrar nuestra atención en la artística artesanía, explicaremos someramente sobre las artesanías que existían en la colonia.

Empezaremos planteando que, gracias al crecimiento de las ciudades el artesano adquiere importancia económica y social. Los artesanos así como los tenderos y la masa desheredada conformaban el pueblo, categoría opuesta a los vecinos.

"Emilio Romero consigna que la ciudad de Lima, en los primeros tiempos de su fundación tenía tan sólo 34 sastres, 2 carpinteros, 1 calcetinero, 1 cerrajero, 17 zapateros, 2 silleros, 1 sombrerero y 3 roperos. En el año de 1,612, solamente el número de artesanos indígenas ascendía a 323 sastres, 129 zapateros fuera de otros oficios." (23)

De estas cifras se deduce que la actividad vinculada con la producción del vestido era la más desarrollada. Las ramas artesanales como la alfarería y la vidriería también alcanzaron un gran desarrollo, gracias al estímulo e incremento de la producción viñera, aceitera y de aguardientes. También floreció la producción naval en los puertos de Guayaquil, Paite, Callao.

Otros oficios que florecieron son la herrería, fabricación de coches y celesas, ebanistería, hojalatería, joyería, alfarería, albañilería, cerámica, soldaduría, talabartería, tonelería, relojería, tinajería, pintura, vidriería, retablería así como habían charoladores, decoradores, fabricantes de locería, etc.

En todas las ciudades coloniales era común observar la concentración de oficios en determinados sectores debido al gran número de miembros como sus formas gremiales y religiosas. Por ejemplo: en el cuzco, en el barrio de Belén se concentraban los carpinteros y plateros en Huamanga, en el barrio de Santa Ana se concentraban los tejedores, en el Barrio de la Tenería a los fabricantes de badanas, en Lima habían calles de sombrereros y sederos, que en su mayoría estaban ubicados en los portales de la Plaza Mayor.

En cambio la artesanía artística tuvo un gran desarrollo, gracias a la particularidad de la devoción religiosa.

El culto católico que requería de templos, retablos, sedas, encajes, brocados de oro y plata se vio satisfecho por los artesanos del lugar, quienes adoptando los elementos indios e hispanos dieron a sus obras un toque mestizo. Tenemos como ejemplo la arquitectura religiosa, la platería, tallado de madera, etc.

LA. ARQUITECTURA:

Impera en un principio el estilo gótico de-

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

cedente que se conserva en las bóvedas de las Catedrales de Lima y Cuzco. El estilo neoclásico o Renacimiento fue traído al Perú por Francisco Becerra.

En la primera mitad del siglo XVII imbuera - en el Perú el estilo barroco. Los demás estilos subsisten especialmente el plateresco que en el Alto Perú tiene influencias del arte nativo, indígena, arte que fue estudiado por el argentino Angel Guido. Los motivos de tal arte han sido tomados de la flora y fauna local, además de otros de carácter antropomorfo y simbólico.

De la fauna tomaron a los numas, monos, loros, colibríes (picaflor), garzas, tucanes, nanagayos y chinchillas. Estos motivos se observan en las iglesias de Puno, Juli, Pomata y La Paz.

De la flora toman la piña, espigas mazorcas de maíz, chirimoyas, zanallos, cocos y margaritas. Se encuentra en los templos de Arequipa, Yanaguara y las nombradas anteriormente.

Dentro de los motivos antropomorfos tenemos caras, figuras, bustos y cabezas indias y se observa en las iglesias de San Lorenzo de Potosí, Pomata y Juli en Puno y San Francisco de La Paz.

Dentro de lo simbólico se representa al sol, la luna, las estrellas, divinidades de la religión incaica.

TALLADO EN MADERA:

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Floreció mayormente en el Cuzco, que proveyó de esculturas, pinturas, orfebrería a las iglesias de todo el virreynato.

En el siglo XVII se establece una escuela de Bellas Artes que fomentó la producción artística, principalmente de carácter religioso, gracias a la protección que dispensaban a los artistas los sacerdotes.

Se hacían maravillosas tallas en madera de los pulpitos, sillarías, armarios, roperos, puertas, etc. Toda esta producción es casi anónima.

En el templo de San Sebastián se conserva una talla en madera de este santo que fue hecha por un artista indígena en el siglo XVII. La Virgen de Almudena, en el templo de este nombre, obra del escultor indígena Juan Tomás, es considerada como una de las mejores.

El más importante pulpito es el de la iglesia de San Blas, cuyo autor se desconoce. El fascistol del coro de San Francisco fue obra del Fray Pedro Gómez y es una muestra magnífica de esta rama del arte popular. El altar Mayor de San Agustín fue obra de los maestros Pérez y Tolledano.

Entre los más hermosos pulpitos figuran el de la Catedral, el de la iglesia de San Pedro, tallado por Juan Tomás, el de Santa Teresa por Diego Martínez de Viedo, que es el autor del Retablo del altar mayor del mismo nombre del templo.

Las demás ciudades del virreynato también --

cuentan con hermosas tallas de madera. Tenemos - el pulpito de la Compañía de Arequipa que data de 1,650 y el retablo churrigüesco de la misma iglesia, hechos en 1,690.

Los maestros indígenas de Juli eran famosos como tallistas. Entre ellos se cuenta a Juan Huacín y Marcos Rengifo que ejecutaron en 1,705 el altar mayor de la iglesia de Moquegua.

A la par se tallaban primorosamente objetos destinados al uso de las familias acomodadas. Entre estos objetos figuran balcones, mesas, sillones, carrozas, etc.

En el siglo XIX decaerá esta actividad porque la demanda disminuirá.

ORFEBRERIA:

Floreció enormemente en el país, principal - mente en el Cuzco, en cuya Catedral se conserva un hermoso pedestal de Custodia, cincelado en el siglo XVIII por el crítico Gregorio Gallegos.

Los templos del virreynato contaban con custodias, caliz, adornos de las imágenes hechas de oro y plata.

Interesantes piezas fueron las llaves de la ciudad de Lima, que eran ofrecidas a los virreyes en el día de su entrada a la capital, como símbolos de posesión y gobierno. Lima contaba con tres llaves, una de oro y dos de plata. También se producían objetos de adorno, tales como

aretes, anillos, collares, medallas, brazaletes, cadenas, etc. Este arte popular sigue vigente hasta nuestros días.

PLATERIA:

Tuvo un gran desarrollo gracias a la floreciente minería. Se produjo obras de arte para los templos, conventos, casonas.

"De esta etana muy renacentista-hispana en la ornamentación se conserven magníficos templetos adornados con unos querubines escultóricos, nilas bautismales, tabernáculos y las bellas aplicaciones a la imaginaria: coronas, "potencias", "aureolas" y los grandes corazones atravesados por puñales en las españolísimas dolorosas. Grandes urnas sepulcrales para las procesiones de Semana Santa." (24)

En el Cuzco las andas de Cristo de los Temblores, imagen enviada por Carlos V, es de plata repujada, así como las andas de la virgen "La Linda" y los altares mayores de la Catedral y de la iglesia de Belén. Una de las coronas de la virgen del Rosario cincelada en 1,709 fue obra del crítico cuzqueño Juan Núñez de Gálvez.

En Ayacucho, el altar mayor de La Catedral es de plata, así como el altar mayor de la Catedral del Cuzco, como dijimos anteriormente.

Las artes conulares de cuero y plara se fusionan en la elaboración de arzones para la ca
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

ballería de los acomodados. Se hicieron objetos destinados al uso personal y de carácter doméstico, destacando las vajillas.

La población nativa usaba aretes, anillos, y prendedores de plata, objetos que compraban en las ciudades. Las varas de las autoridades estaban enchapadas de plata.

La platería nativa aporta al desarrollo de este arte popular en lo que se refiere a los elementos de la flora y fauna locales, que en técnica.

Los plateros en la colonia contaban con una serie de privilegios, que se traduce en la asignación de barrios especiales, por ejemplo en Lima la calle plateros de San Pedro y San Agustín y en Ayacucho la calle plateros, hoy jirón Lima.

" El siglo XIX con su avance maquinista-industrial hace languidecer las artes de la platería en el Perú. En Cajamarca, Ayacucho y Huancavelica se sostiene la filigrana de plata, y en Cuzco sin decaer su estilo llegan a rebasar el siglo XX para extinguirse con la guerra europea del año catorce. " (25)

Actualmente la platería se desarrolla en la ciudad de Huancayo y Lima, desde donde se abastece a las otras provincias y departamentos del país. Si en Ayacucho persiste este arte popular se debe tener presente que es en menor escala y que está siendo desplazada por la platería Huancaina y Limeña.

TALABARTERIA:

Los españoles al llegar a tierras americanas especialmente al Perú, trajeron consigo la vaca y el caballo que favoreció a la curtiembre, desarrollándose una nueva actividad artística: la talabartería, que se adecuó también a los diseños nativos enriqueciendo al arte popular mestizo.

Los que se movilizaban a caballo usaban finísimas arzonerías y guarniciones en armonía con los adornos de plata. También se producen objetos para el uso cotidiano como los baules, maletines, arcas, cubiertas de libros, etc. Hasta nuestros días se desarrolla esta actividad.

MATES BURILADOS:

El mate o poro tuvo múltiples usos en la época pre-inca. En la colonia se usa como envase de los guarapos, mieles, vinos y aguardientes que no faltaba en las alforjas de los viajeros. Adquiere una decoración mestiza que se manifiesta en mates-vasijas y en las azucareras.

En el siglo XIX el mate es reemplazado por los servicios de estaño en el uso doméstico, adquiriendo en consecuencia el carácter de pieza ornamental, en cuya superficie se graba la vida y costumbres vernaculares.

CERAMICA:

La tradición artística de la cerámica se extingue con la llegada de los españoles, debido-

a que los artistas nativos serán obligados a trabajar en las fábricas de ladrillos, tejas, etc, para satisfacer a las necesidades de las construcciones de todo el país. Es así que en la costa norte se implanta las haciendas donde los indios del repartimiento se dedican al cultivo de la caña de azúcar del que se extraen chancaca, azúcar, alcoholes, etc. En este ambiente, la alfarería del lugar tan llenas de belleza, decaen por no adecuarse al nuevo tipo de vida económica que se desarrollaba. Lo mismo sucede en la Costa sur donde se produce la vid, para destinar a la elaboración de vinos, actividad que necesita de grandes barricas de madera para los vinos y tinajas embreadas para el transporte de los mismos, convirtiéndose los alfareros en fabricantes de los mismos y en alfareros productores de ladrillos.

Pasando los años, al terminarse con las construcciones de casas e iglesias, los artistas ceramistas se dedican a la producción de objetos artísticos que si bien no tienen la calidad conseguida antes de la conquista, desarrollan un arte mestizo con motivos mixtos readaptados por el artista indígena. Se introduce -- los vidriados españoles y los azulejos moriscos. Aparecen las figuritas de animales tales como el toro, caballo, burros, pavos, carneros etc. y una serie de figuras de nacimiento. Surge -- también el torito de "Pucará", cuya producción persiste hasta el día de hoy, aunque está perdiendo su belleza al producirse en serie.

En la década del 50 y 60 se representa las costumbres camosinas en los ceramios de Qui-

TEJEDORIA:

Los españoles al llegar al Perú aportaron al tejido nativo no sólo el instrumento principal: la tijera, sino también los materiales indispensables: lana de oveja que habría de reemplazar con el correr de los años, la lana de alpaca, llama y vicuña. También introdujo los tintes, la seda, el lino etc. Los tejedores indígenas se adaptan a estas técnicas llegando a dominarlas, gracias a la práctica y constancia en el trabajo.

Los diseños que predominan son netamente - nativos fusionados al decorado hispanos y moriscos.

Se puede calificar dos tipos de tejidos - según el material empleado, y por la influencia de decoración nativa o hispana. En los andes del norte, donde no hubo gran desarrollo del tejido en la época pre-hispana como en el centro y sur, se desarrolló los tejidos de tipo mediterráneo gracias al uso de la lana de oveja, de los tintes importados y de la ornamentación hispano-morisco. Se caracterizan por ofrecer tejidos de pelo corto entintados con amarillo, azul, añil, carmines, ocre y carnosos. En cambio los tejidos del sur y centro se caracterizan por emplear las lanas de los auquénidos con sus colores naturales y por fusionar los elementos indígenas e hispano-moriscos. Son de pelo corto del tipo verso y espesos.

Comienzo a decorar con la ornamentación de-

objetos industriales que afecte a muchas actividades artísticas, introduciendo en su lugar objetos y artefactos hechos a máquinas.

"En nuestros días se ha intentado románticamente reaccionar dando un pequeño impulso a la industria vernacular de la alfombra, pero se ha llevado sin criterio artístico, imponiéndose patrones y dibujos seudo incasicos, sin comprenderse del natural estilo logrado al cabo de un intenso proceso cultural de siglos, que sólo es necesario conservar o reanudar para no adulterar o confundir" (26).

Estas actividades artísticas son comunes a muchos pueblos, como veremos más adelante. Pero es necesario plantear que cada pueblo desarrolla determinadas actividades artísticas propias del lugar las que desarrollarán en la República, a excepción de otras que decaen como consecuencia de muchos factores que describiremos después de enfocar el aspecto organizativo de los artesanos populares en la colonia más concreto en la República.

ORGANIZACION:

Muchas actividades artísticas tuvieron que adecuarse al tipo de organización de los artesanos, caso concreto de los plateros, teledores, tallabarteros. Las otras manifestaciones artísticas no se agrupan debido a la poca cantidad de miembros cultoras de cada arte.

ción en el primer siglo de la independencia. El autoriza la organización de gremios, ya sea de es-
sembreros, sederos, sastros, zapateros, zapadores,
zapateros, plateros, carrinteros, etc.

Las ordenanzas sobre el funcionamiento de
estos gremios eran minuciosas a fin de otorgar
una buena protección a sus miembros, así como
mantener altos niveles de eficiencia profesio-
nal.

La vida de los gremios se desenvolvía bajo
el amparo de la iglesia que los impulsó a for-
mar cofradías bajo la protección de algún san-
to, en cuyo homenaje se construían hermosas ca-
pillas, retablos y ornamentos. La riqueza de es-
tas cofradías se ponía de manifiesto en las
festividades del patrón del gremio, hecho que
no se observa hoy en día, que se debe a la po-
breza en que vivían los artesanos en general y
a la desorganización de los mismos.

Entre los gremios había diferencias noto-
rias. El de plateros que era el que más presti-
gio tenía, gozaba de ciertos privilegios y con-
taba con la protección de los gobernantes aún
cuando cometían un acto criminal. En igual
situación estuvieron los sastros. Los
restantes no eran ni tan ricos ni tan pobres.
El menos prestigiado era el de los zapadores
y toneleros.

Los gremios más encumbrados sólo admitían a
peninsulares, criollos y uno que otro mestizo.
Los otros estaban copados por criollos, mestiz-
os e indígenas. Los menos prestigiados admi-

tían también a los libertos, aunque éstos últimos casi nunca llegaron a ser maestros de taller.

El aprendiz era admitido como oficial después de haber pasado por el período de aprendizaje, mínimo de 2 años. El aprendizaje se lleva a cabo en un taller reconocido y con aprobación del maestro del mismo. Para llegar a ser maestro era necesario la vacante del cargo, sin cuyo requisito no se promovía a nadie. El maestro no podía despedir a un subalterno sin causa plenamente justificada.

En el trabajo todos debían producir objetos de calidad y garantía y para evitar acaparamiento el maestro adquiría sólo hasta una tercera parte de materias primas.

A pesar de las normas vigentes en las corporaciones no se pudo evitar la proliferación de artesanos no agrupados en las ramas que no requieren previa especialización.

EN LA REPUBLICA:

Centramos nuestra atención a la penetración del capitalismo y sus consecuencias en el arte popular, por considerar importante en el desarrollo y situación actual por la que atraviesa esta forma del arte. Aclaramos que las actividades artísticas de esta etapa, que son las mismas de la colonia en su mayor parte, desarrollaremos en el punto correspondiente a la situación actual de la artesanía artística.

Para comprender la situación crítica por la
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

que atraviesa. La artesanía y el arte popular en la república es necesario tener en cuenta la condición histórica previa a esta etapa.

El siglo XVIII se caracteriza por ser un siglo de transformaciones en Europa. A fines del mismo siglo se instaura el capitalismo, como nuevo sistema económico que desplaza al sistema feudal. Este hecho repercute en América Latina.

La burguesía europea necesitada de mercados se liga con los criollos que se transforman en intermediarios. Estos burgueses americanos, menos los peruanos, se enriquecen a consecuencia del comercio ilícito a través del contrabando apropiándose a la política comercial española que no permitía a sus colonias el tráfico con ninguna nación que no fuera España.

Las colonias americanas necesitadas de productos manufacturados europeos que son más baratos, se alían con los burgueses europeos para luchar por el libre comercio, que una vez promulgado favorece a los países ubicados en el Atlántico por encontrarse más cerca de Europa. Este hecho repercute negativamente en el desarrollo del Perú, por estar ubicado en el Pacífico.

El libre comercio repercute en el cambio de ruta del comercio que unía el puerto del Callao por Charcas y La Plata, decayendo en consecuencia el comercio entre los pueblos del Perú, Bolivia, Argentina. En el interior

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

del país se nota la decadencia no sólo del comercio, sino también de la artesanía que será desplazada por los productos manufacturados importados. Las actividades artesanales que superen esta crisis por no haber sido desplazado por la manufactura reducen el volumen de su producción a la demanda de las familias españolas del lugar. Pero esta vía de salvación se verá afectada a principios del siglo XIX por las luchas de independencia que emprenden las colonias. Estas luchas fueron canalizadas por los burgueses criollos americanos en su afán de romper la traba que significaba la política colonial española para su desarrollo. Conseguida la independencia política se intensifica el tráfico con el capital y la industria del occidente, convirtiéndose en países compradores y exportadores de materias primas.

La artesanía se verá afectada por la migración de las familias españolas, hecho que significaba la pérdida de compradores. En consecuencia el artesano se verá obligado a dedicarse a otra actividad. Muchos migrarán de su lugar de origen, si es serrano a la Costa y venderán su fuerza de trabajo en las haciendas productoras de café de azúcar, algodón y vid para la exportación a los países capitalistas. A mediados del siglo muchos se verán obligados a trabajar en las islas guaneras.

Posteriormente a la guerra con Chile se nota en el país una etapa de reconstrucción en el aspecto económico y de la infraestructura.

Presenciamos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX el desplazamiento del capital.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

británico por el norteamericano.

La condición de la artesanía en el presente siglo sigue igual, salvo en los lugares donde todavía no había penetrado el capital, sea comercial o industrial, sería la producción artesanal en menor escala. Una vez que éste penetró en ellos la artesanía sobreviviente tuvo que adecuarse al nuevo tipo de mercado, y que muchas ramas desaparecieron por la competencia de las manufacturas. Esto sucedió por ejemplo en Ayacucho, en la década del '50 se nota más en esta ciudad, por que desde tiempos de la colonia se caracterizaba por ser una zona rica en el arte popular cuyo potencial artístico fue reconocida a nivel nacional e internacional.

Para el desarrollo de la artesanía artística jugó un papel importante el capital comercial, en la medida en que los comerciantes apoyaron en la difusión de la misma a través del comercio a nivel nacional, obteniendo a cambio grandes ganancias.

Los comerciantes mayoristas se aprovecharon de la dispersión, aislamiento en que estaban sus mercados hasta el día de hoy, los artistas queblerinos, así como de la competencia y necesidad económica que aqueja a estos pequeños productores que desarrollan un comercio local.

Actualmente se puede notar la existencia de dos categorías de comerciantes, fuera del artista que vende personalmente:

- 1.- Intermediarios locales que compran y compran productos directamente del artista y los

venden en la capital.

2.- Intermediarios nacionales, pueden ser verticales o estatales (EPIA-PERU), que son los encargados de la venta de los productos artísticos a nivel nacional, inclusive internacionalmente.

Las formas que adopta el capital comercial en el arte popular son dos: La primera, es la adquisición de los productos por los comerciantes y la segunda, consiste en la unión del capital con la mano ya que el artista popular necesitado de dinero recurre o bien al intermediario o a los bancos para pedir un préstamo, cancelando la deuda con el primero entregándole su producto y con el segundo pagando con dinero añadido a ello los intereses.

Pero la forma pura del capital comercial consiste en la compra de los productos para vender ese mismo producto con garantía.

El capital, sea comercial o industrial trae como consecuencia en la artesanía artística los siguientes hechos:

1.- Adecuación y mejoramiento en un primer momento de la obra para contrarrestar la penetración de objetos manufacturados, que es una forma del capital industrial.

2.- Como consecuencia de la intromisión del capital comercial, algunas ramas de la artesanía artística se degenera. Los artesanos mal orientados por los comerciantes, y en su afán de obtener mayores ingresos descuidan o restan la calidad estética por producir en serie.

3.- Los artesanos son explotados por los comerciantes.

cientos al vender sus productos a bajos precios y al obtener préstamos que se libran con intereses.

2.2.- SITUACION ACTUAL DE LA ARTESANIA ARTISTICA.

CA.

Después de haber enfocado el desarrollo de la artesanía artística en general a través de los diferentes cultivos, es hora de desarrollar este punto, que nos servirá para comprender mejor el arte popular peruano y la artesanía artística ayacucheña en particular.

El arte popular peruano no es un nombre que ha alcanzado prestigio y resonancias internacionales, sino que es una realidad económico-social, ya que un sector de la población vive de la venta de sus productos que tiene mucha demanda por su calidad estética. El artista popular mal aconsejado por personas extrañas a esta labor, llámense intermediarios, Cuerpo de Paz (1,962-1968), etc. estandarizan su producción justificando este hecho desde el punto de vista económico. Existen ejemplos sobre el particular. Mencionemos lo que ocurre con el torito de Pucará (se hacen en moldes, sin arte, mal cocidos), el poncho cuzqueño (cuya degeneración obedece al un cambio de color y diseño sugeridos por el negociante), el tejido de Ayacucho (se cambia la técnica y los diseños por sugerencia de los voluntarios del Cuerpo de Paz).

Respecto al sistema de comercialización, actualmente Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Comercio Universidad del Perú. Decana de América

cio por EFPA-EPHA, quien se encarga de la distribución a nivel nacional e internacional, desplazando en parte a los intermediarios. Por otro lado el artista sigue vendiendo sus productos en forma directa.

Actualmente los artistas populares al igual que los músicos, bailarines, etc, han sido organizados por SINAMOS en la Asociación Nacional de Trabajadores del Arte, que tiene filiales en los departamentos del país. De esta manera se controla orgánicamente a los artistas.

A continuación desarrollaremos las ramas artísticas que priman en los distintos departamentos del país como: Ancash, Arequipa, Cuzco, Huancaavelica, Junín, Huancayo, Lambayeque, Lima, Loreto, Piura, Puno. En los restantes departamentos el arte popular no tiene primacía, ya sea por su desarrollo económico (Ica, La Libertad, Callao, etc.) o por ser zonas recientemente pobladas como la región selvática que desarrollan la industria doméstica y seguramente con el correr del tiempo el capital comercial o industrial irán penetrando y traerá como consecuencia, la degeneración de la calidad estética y el desplazamiento de este tipo de industria para dar paso a la industria capitalista. Con respecto a Ayacucho, desarrollaremos más adelante.

ANCASH: "La producción manual artística Ancashina se ha distinguido por la firmeza, brillantez, perfección de sus trabajos, desde las épocas en que fueron practicadas por las culturas provincianas que allí tuvieron su sede." (27)

En la colonia prior a las artes que fueron establecidos en los talleres de Sanchicos y Husillos. Se incrementó la fabricación de frezadas de vivos y múltiples colores con tintes du rables. Apareció la telertería confeccionándose se enjelmes y monturas.

Con fines religiosos produjeron cerones hasta de 5 metros de alto decorados y revestidos con motivos místicos, indígenas. Se fabricaban cruces con flores de Husillo, que será reemplazada por las cruces doradas y plateadas.

En la república desarrolló nuevas especialidades y otras entraron en decadencia. Ancha ofrece actualmente la producción artística de maletas, carteras, repujados, cojines de joguilla y cuero, pinchas (mantas), ponchos bordados, etc.

En el pueblo de Chavín de Huantar los artesanos tallan la piedra en miniaturas imitando las formas de la cultura Chavín.

AREQUIPA:

El arte arequipeño ha florecido desde la colonia, ha desarrollado distintos ramos entre ellos la artesanía del sillar, que se vinculó a la arquitectura, así como la telertería.

Desde el 1º de Junio de 1965 empezó su trabajo la Junta de Rehabilitación y Desarrollo de Arequipa (J.R.D.A.) y con la colaboración de los miembros del Cuerpo de Paz seleccionaron a los artesanos en los ramos de cojines, madera, fierro forjado, bronce, sillar y telertería.

Con el fin de ayudar al incremento artesanal la J.R.D.A. concedía préstamos a los artesanos, posiblemente hoy en día esta ayuda haya pasado al Banco Industrial, a través de Sina--mos y BPPA-Perú.

CUZCO:

La artesanía artística cuzqueña continúa con la herencia dejada por los Incas.

En San Blas continúan elaborando a mano luminosas figuritas de santos, magos, dioses y fiestas religiosas, etc. En San Jerónimo se producen ceramios inspirados en motivos incaicos. La artesanía cuzqueña ha entrado en decadencia, un ejemplo tenemos en el tejido.

HUANCAVELICA:

Los artistas huancavelicanos siguen aferrados a sus antiguas costumbres. La talabartería el tejido de lana de alpaca, la cerámica, el tallado en madera así lo demuestra.

HUANUCO:

Los alumnos que asisten al Centro Artesanal de Huánuco, dominan las técnicas de la cerámica platería, tejido en alfombras. Este centro artesanal depende del Ministerio de Educación, al igual que otras de los demás departamentos.

JUNIN-JUANCAYO:

" A lo largo del hermoso valle del-

Mantaro, en la multitud de pintorescos pueblos, de una y otra banda del pueblo, viven las comunidades de artesanos desde hace siglos, heredando de padres a hijos esa maravillosa capacidad de producir artículos de arte, sencillos y bellos, muchos de ellos útiles para la vida cotidiana. Ahí, en esos pequeños pueblos rodeados de eucaliptos están los sencillos telares rudimentarios, dando fruto a la compleja policromía de sus tejidos, ahí está la maestría y fantasía de los plateros, produciendo una delicada filigrana, los mates burilados, volcando sus costumbres y folklore en sus calabazas increíbles." (28)

Los artistas huancas realizan trabajos en el mate después de un período de imitación de los burilados huantinos. Crean su propio mate de marcada visión india, distinto al del huantino. Graba a su propia manera el mundo que lo rodea. Los toros y los caballos en forma de figuras fantásticas. Entinte el mate con colores transparentes cambiando el color de la calabaza. Las huellas dejadas por el buril se mantienen blancas.

LAMBAYOCUE:

Monsefú y Eten son pueblos dedicados a los tejidos de raja e hilo. Son famosos los sombreros de raja "macora" y de "junco". Los sombreros alons o de cara alta tienen gran demanda, sobre todo el "junco de raja".

... Son notables los tejidos de hilo con los que se confeccionan los "visitos" o "individuales" con armoniosos y brillantes colores. Otro tejido de mucha demanda y atracción son los ponchos, rebosos y alforjas.

LIMA:

Centraliza las diversas manifestaciones artísticas de los distintos departamentos del país. Se venden los toritos de Pucará, iglesias ayacuchanas, tejidos cajamarquinos, sombreros nuneños y platería huancaina, mates barilados del Mantaro, etc. Todo esto en elegantes "Boutiques" y en casas comerciales del centro, como también en los bacanos de artesanía.

LORETO:

Sobresale las flores hechas de plumas, cestos de paja y la cerámica. Son elaboradas por las distintas tribus de la selva, destacando los Shipibos en los mirrones izquierda y derecha del río Ucayali medio, éstos pintan su cerámica con pinceles muy finos hechos de dos o tres cabellos humanos, realizando hermosas decoraciones geométricas.

En la comunidad de San Francisco de Varinacocha, cerca de Pucallpa se desarrolla el arte de la confección de collares de todo tipo, hechos pieza por pieza, en forma de tejidos. Emplean las "chequiras", los ojos de animales previamente en duracidos, trozos de madera pulida. Los varones labran los arcos, flechas y lanzas.

PIURA: "Los dormilones tallados" son trabaja--
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

das con el oro de la vieja india que deslumbrara a los conquistadores españoles y a las Cortes europeas del siglo XVI, son conocidas con el nombre de dormilonas. En realidad, específicamente, integran un juego de aretes. Es to se divide en dos partes, la redonda, que se encuentra en la parte superior de la joya, se llama "aroma" y lo cuelga y da forma de arete es la dormilona en sí. Pero su elaboración es muy restringida dada las condiciones precarias en que trabajan los orfebres de Catacaos, la oferta tiene que limitarse a una producción casi exclusiva." (29)

PUNO:

Lo que más destaca es el torito de Pucará hechos en Santiago de Pujaja, situado a diez kilómetros de la estación de Pucará. Estos toritos están vinculados al marcaje de los animales. Para conmemorar este acontecimiento y tener presente en el curso de los días y por ello se hacen los toritos de Pucará. El torito es representado con las señales que han colocado al animal, como especie de orlas y que los cuelgan del testus.

Los auténticos toritos de Pucará tienen sólo dos colores, el cuerpo es de un rosado tenue, casi blanco la cabeza, el cuerpo y las señales don de color pardo en unos casos, y en otros de color café. También hay toritos íntegramente de color negro o café oscuro.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Los primeros toritos de Pucará deben estar vinculados a la época en que los indios comienzan a celebrar la fiesta del "señalaco" (&) o marcaje del ganado, en la que escogen como padrillo al toro más hermoso.

"Atan al animal por las patas y lo colocan sobre bellos ponchos en el centro del lugar de la fiesta, luego le pintan volutas, rayas y aparejos con "taco", ocre disuelto en agua, y le hacen cortes sobre las cajas, nariz y papada, operación que llaman "huallicus". Finalmente le echan aguardiente en la nariz y así bajo la cola, por lo que al soltarlo sale rebrincando y lanzándose desesperado el hocico, mientras los concurrentes le arrojan flores y frutas como el clásico arroz en las bodas. Es por eso que casi todos los toros de Pucará tienen la cola volteada sobre el lomo y la lengua afuera, lanzándose el hocico e igualmente ostentando los adornos que pintaron al toro vivo durante la fiesta." (30)

El toro de Pucará es modelado por los indios con fines mágico-religiosos, ya que los indios, al otorgar animidad a las montañas o "auquis" les ofrece estas cerámicas para que preserve al ganado de cualquier mal. La concavidad sobre el lomo para almacenar la grasa o racina - que alimentará la llama dedicada a los dioses protectores del ganado.

Anterior a la penetración del capital comercial en este sector, los toritos eran hechos a mano y se empleaba sólo dos objetos mecánicos para su elaboración: la llave de canto hueca para marcarle los ojos y un pequeño moldecito para hacer los rosetones que lo adornan, lo que será adherido al cuerpo.

Actualmente los toritos "modernos" son hechos en serie de un verde brillante con fines comerciales. Los alfareros de Santiago de Fajujá hacen capillas, casitas, floreros y una serie de adornos.

También destaca la textilera de Taquileña, situada en el lago Titicaca, al sur este de la península Capachica. El material que emplean es la lana de llama y alpaca que hilan finemente. Los tejidos lo hacen en el telar que llaman "pampa aguaype". Los tejedores llamados chulluyruna trabajan a pelitos de tejer y hacen corbatas, chullos, chumpes y las tejedoras hacen ponchos, chuspas y chumpis. Sus diseños llamados "pintay chullos" son antiguos. Cada diseño tiene un significado. Uno de ellos es el "sejta suyu" que representa el ciclo de sembrío de seis años, las gaviotas con sus crías significan bonanza, sequía o mala cosecha.

3.- ARTESANIA ARTISTICA AYACUCHANA

3.1.- EVOLUCION:

Ayacucho antes de ser fundada por los españoles en 1,539, había sido objeto del de

sarrollo de varias culturas, que evolucionaron -- desde formas simples a complejas.

Se sabe que los hombres que pisaron estas tierras hace 22,000 a.c. transformaron la piedra convirtiéndola en instrumento de producción. Por aquellos tiempos dependía de la naturaleza, estaban sujetos a privaciones de alimentos, vestido, así como las inclemencias del tiempo. Sus fuerzas productivas y su cultura se hallaban a un nivel bajo. Con el transcurso del tiempo fue complejizándose.

Desde los años 22,000 hasta el año 800 a.c. aproximadamente (formativo medio) etapa de expansión Chavinoide no se tiene un conocimiento exacto sobre el desarrollo histórico de Ayacucho.

Pese a que Chavín influyó fuertemente en Ayacucho, la tradición cerámica anterior como plantas Lúis Lumbrenas promueve un desarrollo independiente de un complejo llamado Chupas que tiene rasgos de la Cultura Paracas y del estilo Ayacuchoano.

En el Formativo Superior (fase inicial de la diversificación regional) se desarrolla en Ayacucho y Andahuayles tipos de cerámica conocidos como Rancho y Qasawirka respectivamente, conservando rasgos chavinoides. Se caracteriza por ser monocromos y por tener una decoración a base de incisiones o por el empleo de un diluido de color rojo.

Aproximadamente a partir de los años 100 - a 800 d.c. se desarrollan las culturas regionales.

En Ayacucho se desarrolla la cultura Ayacuchona con dos etapas: la primera es Warpa y la segunda es Ayacucho.

Sobre la actividad artística (cerámica) del que se tiene conocimiento, ya ha sido desarrollado en el punto correspondiente a la evolución de la artesanía artística peruana.

Por los años 800 a 1,200 d.c. el área central andina se vio afectada por la expansión del Imperio Wari, se impone nuevos patrones económicos, habitacionales, tecnológicos e ideológicos.

La artesanía artística floreció notablemente en esta etapa. La cerámica atraviesa por tres etapas: La Fase I está asociada a la primera expansión Wari. El estilo más importante es Robles Moqo, que conserva rasgos Nascoídes y adopta formas nuevas como la cerámica modelada que tiene vinculación con aquellas formas del Tiwanaku. El estilo ayacuchoano polícromo es el que más se expande.

En Wari II el estilo Tiwanaku es adoptado definitivamente adquiriendo modalidades propias distintas a Ayacucho y Tiwanaku. Los tipos cerámicos más conocidos son: Vifaqué, Atarco (Nozca), Pachacamac en la Costa Central: estos derivan de Robles Moqo en Arequipa.

En Wari III que es la época de mayor expansión cultural sigue siendo los mismos. Aparece el estilo Curawasi que incluye para su pintado el negro decorado que se caracteriza por

ser una cerámica ahumada y reducida.

El fondo que es un negro oscuro, está pintado con diseños lineales, rectos y curvos, con un rojo brillante. El estilo geométrico sobre base clara pintado con finos diseños de color negro violeta, rojo, marrón y a veces grás. Empleaban figuritas geométricas y naturales.

Wari destaca también por su escultura que es tá vinculado con Tiv-naku, pero con rasgos particulares. Hay nueve estatuas que representan a seres humanos y una a un felino. Los personajes de las estatuas se hallan bien ataviadas con tocados sobre la cabeza, ya sea de sombreros emplumados o trapezoidales de cuatro picos (modalidad Tiv-naku). Otra de las manifestaciones artísticas son unas pequeñas estatuillas de turquesa.

Después de Wari en decadencia empiezan a surgir nuevamente los estados regionales. En la Sierra Central existieron posiblemente dos culturas. Una la cultura Wenka que se desarrolla en el valle del Mantaro, identificada por la cerámica Mantaro y después por Pata Ooto; y otra la cultura o confederación Chanka que se desarrolla en el Valle de Pampas, Ayacucho y parte de Apurímac identificada con la cerámica Arca-llé y Paterday. Cambian notoriamente de cerámicas totalmente tosca. La decoración es en relieve con aplicaciones de botones o figuritas de arcilla. Se emplea la incisión y el apliqué. Las formas que predominan son objetos con lados abiertos (platos, tazones), cántaras de base cónica y generalmente tienen tripodes. La-

cerámica Argolla es monocroma, emplean unos colores anaranjados, marrón y el amarillo mientras que la cerámica Pataraqay se asemeja en su forma y decoración a la cerámica Argolla, pero se diferencia por tener como base el color crema sobre la cual se hacen decoraciones imprecisas con un marrón oscuro.

Para el tejido emplean la lana o fibras de maguey. En cuanto a su decoración y técnica se sigue con la tradición.

Los Chancas en su intención de apoderarse de vecinas regiones habitadas por los Quichuas sitia al Cuzco, pero éstos ayudados por los Collas vencieron a los sitiadores y los persiguieron hasta su propio territorio. Los Chancas caen bajo el dominio del Imperio y son incorporados a su organización, y a partir de este momento se expande el territorio incaico.

Pachacútec (el que devuelve la tierra) realiza una expedición para conquistar Vilcas. En esta campaña se causó tal mortandad que denominó a esta región como Ayacucho (Rincón de los muertos).

" El dominio incaico aprovechó la obra artesanal del hombre de Ayacucho, pero puso limitaciones a las expresiones artísticas y simbólicas del artesano de aquellos años. El dominio político incaico limitó las riquezas de expresión de este arte antiguo." (31)

En 1,531 llegaron los españoles al Perú. Si bien los indígenas son dominados no significa-- que no hubo rebeliones de descontento.

El Tawantinsuyo antes de 1,531 era una realidad económica social, político e ideológico diferente a la establecida más tarde por los españoles, quienes impusieron un sistema feudal que se manifiesta a nivel de la base económica como a nivel de la superestructura.

Los nativos si aceptan las formas culturales de los españoles, lo adaptan de acuerdo a su concepción, a su ideología. Si bien ellos aceptan-- por ejemplo la religión católica, no significa que dejaron de lado las supersticiones, mitos sus creencias, etc., por ejemplo seguían y siguen actualmente otorgando animidad a algunos elementos de la naturaleza. Siguió con sus ritos o prácticas paganas, según los españoles. Para acabar con estas prácticas paganas, los sacerdotes católicos destruyeron huacas, idolillos, templos o lugares vinculados a la religión nativa. A pesar de estas acciones la cultura indígena sobrevivió aunque ya confundida con formas culturales españolas.

Los españoles al llegar a tierras avacuchanas fundaron una ciudad llamada San Juan de la Frontera (en Huamanguilla) el 9 de Enero- 1,539 y el 25 de Abril de 1,540, por consideraciones climáticas se trasladó la ciudad fundada a un lugar denominado Pucaray (tierra rojiza). Posteriormente, en 1,542 se cambia el nombre por San Juan de la Victoria en conmemoración al triunfo del ejército real sobre Almagro el Moro.

Huamanga (hértate balcón) ubicado en un run-
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

to estratégico como camino obligado entre Lima, Cuzco y Arequipa, La Plata prosperó rápidamente y fue centro de gran actividad. Los artistas que vinieron a Huamanga se encargaron de embellecer la ciudad. Se construyeron templos, conventos, casonas. Pronto destacó Ayacucho por las diferentes ramas artísticas. Se impulsó la artesanía y se usaron con fines de suntuosidad o de necesidades cotidianas.

El artesano nativo con su esfuerzo físico colaboró enormemente al desarrollo de la artesanía y arte ayacuchanos. Ellos trabajaron en los obrajes, en la construcción de templos y casonas, etc.

Las ricas minas de sus alrededores contribuyeron a dar hermosura y riqueza a los templos y casonas. Se elaboraron hermosos retablos. Como los habitantes huamanguinos eran religiosos no dejaron de extrañar y envidiar a otros pueblos.

Se sustituyó el mármol con la piedra de Huamanga. Los artistas se encargaron de elaborar objetos de gran belleza y utilidad.

Sabemos que la talabartería, la platería, la filigrana, tallado en madera y piedra de Huamanga, la pintura, la imaginería, los tejidos de paño y tocuyo, etc., adquirieron tal fama que traspasó los límites del país y llegó al extranjero.

El Señor Luis Medina plantea que:

"El arte colonial Ayacucho, reliquia de América sin duda alguna, ha tenido que perecer en la suntuosidad
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

arquitectónica de sus treinta y más iglesias, en casonas de amplios compartimientos, patios, corredores como las que fueron de los Marqueses de Mozobamba y Valderíos, en el tallado magistral de púlpitos de las iglesias, en extraordinarios cuadros como los del oratorio de Orcasitas y finalmente en la formación de una clase social: el artesonado, que no ha perdido su vigor y su capacidad creativa hasta nuestros días." (32)

Al respecto el doctor Federico Ruiz de Castilla plantea que en la época colonial se ha-
cía sentir la influencia de la artesanía artís-
tica.

"Aún en la Argentina y en Bolivia, desde donde eran solicitados los pedreros, albañiles y escultores huanuqueños. De Junín, Huanca-
velico, Ica, Apurímac venían caravanas de comerciantes en demanda de los tejidos y sobreros, de los cueros, calzados, monturas, trenzados, pelones de los artículos de orfebrería, principalmente de la sin rival filigrana." (33)

Aproximadamente la decadencia de la ciudad se inicia a mediados del siglo XVIII como consecuencia de la navegación marítima que determinó el cambio de ruta entre Lima, Cuzco, Charcas y La Plata. A este hecho se suma la migración de la población española adinerada, que se inicia notablemente desde 1814 cuando surge la

Revolución de Fumacahu.

"Los mineros residentes en la ciudad, abandonan su trabajo, los comerciantes europeos, realizan su existencia, los afincados vendieron sus inmuebles y los latifundistas aparceraron sus tierras, con el mismo objeto, de tal suerte que en el transcurso de unos cuantos años los 4,000 españoles de ambos sexos, habitantes de Huamanga de entre los 5,376 que sostenía la Intendencia según el censo de 1,813 tomados por Juan Herrera, abogado mayor de Gobierno y de Real Hacienda... sólo quedaron muy contadas familias, los que terminaron de egresar con las tropas realistas después de la Capitulación de Ayacucho."

(34)

Todos estos hechos hacen "desaparecer los motivos de la constante demanda y en consecuencia el aliciente para la producción de la artesanía!"

(35)

Posteriormente las guerras con el Ecuador, primero, con Bolivia (1,841) y con Chile (1,979), después, trascienden en Ayacucho que trae como consecuencia el empobrecimiento de la ciudad - por los curus, saqueos, etc. - así como la migración de los artesanos a lugares más propicios como Lima, Ica, Huancayo donde se intensifica el cultivo de caña de azúcar, de la vid y algodón destinados al mercado extranjero, dejando en consecuencia vacío el mercado de origen y marcando la decadencia de la artesanía. Es así que de los 32,000 habitantes que tuvo Huamanga en 1,812 se reduce en 1,895 a

6,000.

Hacia 1,900 Ayacucho se halla enmarcado de una economía natural caracterizado por su situación de feudalidad. La producción artesanal que seguía subsistiendo se desarrollaba en forma lenta y el comercio se desarrollaba en una forma incipiente en base al sistema de arrieraje. En 1,930 se incrementa el capital comercial con la llegada de comerciantes extranjeros.

En la década del 50 la producción artesanal sufre otro golpe, algunas actividades artesanales son desplazadas del mercado regional por la intromisión de productos manufacturados que tienen aceptación por ser más baratos. Las ramas artesanales que subsisten se adecúan al nuevo tipo de mercado, que con el correr de los años irá perdiendo la calidad estética, por producir en serie.

Desde la década del 60 se han creado escuelas de artesanía artística para incentivar la producción artística, tenemos entre ellos: La Escuela de Artesanía Artística del Pueblo Joven de la Libertad, El Centro de Capacitación Artesanal de Ayacucho sito en el Jr. Bellido 561, y otro en el distrito de Quinua. Estas escuelas son subvencionadas por el Ministerio de Educación.

3.2.- SITUACION ACTUAL DE LA ARTESANIA ARTISTICA AYACUCHANA

La dependencia de nuestro país frente al imperialismo norteamericano trae como consecuencia
 Universidad Nacional Mayor de San Marcos
 Universidad del Perú. Decana de América

el débil desarrollo de la industria en nuestro país, fundamentalmente en Ayacucho, así como la supervivencia de la feudalidad hace que predomine la producción artística.

Si bien algunas ramas artísticas han ido decayendo o han desaparecido, hoy se mencionan otras en un sitio de preferencia gracias a su testimonio arquitectónico saturado de belleza y a la estética de sus artes populares, actualmente Ayacucho es un atractivo turístico.

Un porcentaje de hombres y mujeres viven de la producción de sus obras artísticas. Fabrican cosas bellas y útiles aprovechando las materias primas de la región. Los artistas populares se inspiran en la realidad, en la vida social, en las actividades cotidianas, en las costumbres, etc. y con habilidad, sensibilidad dan un sello propio de su obra. Por ser originales por su belleza tienen gran demanda a nivel nacional e internacional. El sistema de trabajo es de tipo familiar o creación de algunos que emplean mano de obra asalariada.

Generalmente los artistas populares atraviesan por una serie de problemas que se sintetiza en el aspecto de la comercialización y en el aspecto económico.

En el aspecto de la comercialización el problema se da con relación a los intermediarios, quienes generalmente tienen sus bazares ubicados en zonas céntricas de la ciudad, mientras que los artistas viven en lugares alejados de la ciudad, de ahí que se advierte una desconexión entre el artista y el comprador. Este problema puede ser resuelto si se crea una feria de arte en la ciudad, donde los artistas puedan vender directamente sus obras.

mos decir de EPPA (Empresa Peruana de Promoción Artesanal) que ha centralizado el comercio a nivel nacional. Los artesanos venden también sus productos individualmente.

En lo que respecta a lo económico, los artesanos cuando tienen posibilidades económicas para adquirir materias primas solicitan préstamos a organizaciones estatales y particulares como el Banco Industrial del Perú, por intermedio de Sinamos y de la Asociación de Artesanos " Juan-Velasco Alvarado".

Los requisitos para hacer el préstamo es el siguiente:

- 1.- Tres cartas de referencia de igual número - de artesanos, certificado de conducta de la Policía de Investigaciones del Perú (PIP).
- 2.- Carta de EPPA, oficio de Sinamos, tres fotografías.

El préstamo es de 5,000 a 50,000 mil soles oro con el 6% de interés.

Los artistas populares están organizados en: La Asociación de Artesanos "Juan Velasco Alvarado", organizado por Sinamos. En ella están incluidos la mayoría de artesanos. Actualmente esta asociación se ha ampliado y tomado el nombre de Asociación Nacional de Trabajadores del Arte (A. N.T.A.) que incluye en su seno además de los artesanos a los músicos, danzantes, folkloristas, etc. a todos los cultores del arte popular.

También participan en la Sociedad de Artesanos 9 De Diciembre, el Círculo de Obreros - Calle Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Queremos resaltar que la "Asociación de artesanos Juan Velasco Alvarado" cuenta con un presupuesto bienal de 80,000 soles, subvencionados por el Ministerio de Industria y Turismo, pero por el cambio del Gabinete Ministerial, el actual Ministro se niega a colaborar, por lo que dicha subvención está a cargo del Ministerio de Economía y Finanzas. Con ese dinero se está construyendo el Centro de Teñidos de Ayacucho, cuyo local servirá a los artesanos.

RAMAS DE LA ARTESANIA ARTISTICA

TALLADO DE PIEDRA DE HUAMANGA

Es una actividad del arte popular ayacuchano, que es origen del lugar por el empleo de materia prima, como por los motivos de representación,

Se fabrican objetos pequeños como: polveras, ceniceros, adornos varios como animales y plantas. También se representa actividades económicas, ceremonias religiosas, etc.

Medios de Producción:

A.- Instrumentos de Producción: Taller, muebles necesarios y para el trabajo propiamente dicho se utiliza el serrucho, escofina, escoplos, buriles, lija.

B.- Objeto de Trabajo: Piedra de Huamanga que se obtiene en las canteras de Cangallo, así también la rumbaina.

Proceso de Trabajo:

Se parte la piedra del tamaño requerido y se da la forma primitiva. Se perfecciona la figura lijando, posteriormente se pinta si hay necesidad de ello.

PLATERIA.-

Se hacen objetos de adorno y de servicio en comedores e iglesias. Se hacen juegos de cubiertos, candelabros, tinteros, azafates, teteras, corta plumas, marcos de fotografías, espuelas, aretes, collares, anillos, etc.

MEIOS DE PRODUCCION:

A.- Objeto de Trabajo: Obtienen fundiendo las monedas de plata concididas como nueve décimos según la ley 825, que lo compran en la Casa de la Moneda o de algunas personas.

B.- Instrumentos de Producción: Yunque, laminadora, fragua y sopleador, moldes de arcilla, butiles de acero, piedra tamiz, bruñidor, escobilla, lija, ácido, soplete de gasolina y de boca, etc.

PROCESO DE TRABAJO:

Reunida la cantidad necesaria funden el metal en un crisol hasta llegar a 1,500° F, luego lo vacían en moldes de arcilla que no son perfectas. Luego al sacar de los moldes lo enfrían en agua. Posteriormente por medio del martillado dan forma especial del objeto. Finalmente lo decoran y sacan brillo. El decorado se hace por medio de incisiones. El ácido vuelve al metal en blanco.

opaco y para que tenga brillo se baña en jugo de tacsons.

FILIGRANA:

Consiste en hacer objetos finos combinando unos hilos de plata. Se hacen cigarreras, fosforeras, cucharillas, lapiceros, aretes, pulseras, azucareras en diversas formas, animales, plantas y figuras de hombres.

Medios de Producción:

A.- Objeto de Trabajo: El material es más fino que la empleada por los plateros (ley 909) porque es más suave para laminar y preparar el hilo.

B.- Instrumentos de Producción: Fragua, yunque, martillo, laminadora, pinzas, tijeras, lija, limador sopletes de boca, ácidos.

Proceso de Trabajo.

Los hilos de plata adquieren en un aparato llamado hilera que tiene agujeros de distintos calibres, por donde jalan con una pinza o tornos. El trabajo consiste en fabricar los armazones de hilo grueso enrollándolos con hilos finos.

TEJIDOS.

Se fabrican pisos de distintos tamaños, generalmente para las iglesias y se hacen de hilos de cabuya o lana de oveja. Se hacen frazadas, colchas, cubrecamas, bevetas, mantas, mantillas, faldas, rebocos, etc.

Los motivos pueden ser incáñicos, flores, animales, escenas de la vida cotidiana y escenas religiosas.

Médios de Producción:

A.- Objeto de Trabajo: Lana de oveja, alpaca, fibras de maguey, pinturas en polvo (anilina), cochinitillas, tara, collpa (tierra).

B.- Instrumentos de Producción: Telares hechos por ellos o por los carpinteros de la ciudad, la lanzadera, emplaste liso, paño, enrollados, navetas, etc.

Proceso de Trabajo:

- Se hila la lana, arrollándolos para el lavado.
- Se tiñe la lana con los colores que se desea, empleando las anilinas. El color blanco se obtiene combinando un sólido blanco con tiras obtenidas de las carteras de Quikapata. El negro se obtiene con la cochinitilla, la tara y una tierra denominada collpa.
- La urdiembre (allhuo) se ejecuta en el suelo auxiliándose con estacas. La urdiembre es un hilo delgado y sin coloración.
- Una vez terminada la urdiembre llevan al telar donde colocan con sumo cuidado, haciendo que cada hilo pase por el telar. Se teje con hilos de diversos colores haciendo los dibujos y decoraciones que el tejedor desea. En esta labor participa toda la familia.

En los dibujos priman generalmente el color rojo, amarillo y verde y algunos colores origina-

les, el plomo y el nogal. Este arte se desarrolla más en el barrio de Santa Ana y Donchopata.

TALABARTERIA.-

Es una rama del arte popular que se remonta al siglo XVI. Es una actividad que consiste en la fabricación de objetos de cuero o la suela de uso cotidiano y de gran belleza. Se fabrican monturas, maletas, carteras, novedosos muebles repujados, marcos para fotografías, etc.

Medios de Producción:

A.- Objeto de Trabajo: La suela puede ser industrial (neolite) o la que se fabrica en el barrio de la Tenería, conocida como badanas, cuero de vaca o de becerros.

B.- Instrumentos de Producción: mesas, cuchillos, láminas de cing, reglas, compás, escuadras, alicates, herramientas para repujar como cinceles pequeños a veces hechos de clavos de 4 ó 5 pulgadas. En dichas puntas llevan estampados que al ser presionados sobre el material dejan marcas requeridas.

Los cinceles se clasifican en : Incisadores , con los que se hacen los contornos generales de las figuras.

Fondeadores.- para fondear la base.

Perfeccionadores.- que sirven para dar los detalles de las figuras, por ejemplo el ojo del animal, del hombre, etc.

Los motivos o diseños que se graban se clasifican en : Básicos y Salones Mayores o Salones actuales.

Los colores se obtienen tiñendo con anilinas: el negro se consigue remojando el material en agua especial que se ha obtenido del remojo de trozos de hierba en el transcurso de una semana.

HOJALATERIA.-

En los últimos años va desarrollándose tanto en técnicas o motivos. Se producen mantallas con diversos diseños, lámparas, candelabros, cruces, marcos para fotografías, máscaras, arañas, árboles de navidad, etc.

Medios de Producción:

A.- Objeto de Trabajo: Planchas de hojalata, vidrios, lomo requerido, estaño, barniz, pinturas de color (sabolin).

B.- Instrumentos de Producción: Mesas, sopletos, brochas, reglas, compás, diamante (instrumento para cortar vidrios).

Proceso de Trabajo.-

Se corta la lámina de hojalata, vidrios de tamaño requerido y según el objeto que se ha de hacer.

Se procede a la marcación de figuras.

Se talla la figura con runzones y círculos y se procede a soldar.

Después de limpiar se pinta. Si se desea que el material conserve el color natural se barniza. No lo se hace cuando esté soleado, de lo contrario pierde brillo y se oxida.

Para hacer lámparas el proceso de trabajo es el siguiente:

Se corta el vidrio con el diamante.

Se procede al engastado para facilitar la soldadura.

Posteriormente se arma la lámpara recurriendo al adorno de los extremos.

Después del limpiado se procede al pintado con barniz.

RETABLOS.-

Una de las artes más originales es el retablo, que es un cajoncito pequeño en forma de caja, que dentro contiene un conjunto de figurillas hechas de yeso y coloreadas debidamente.

Medios de Producción.-

A.- Objeto de Trabajo: papas, coln, yeso, anilinas, harina, nispero.

B.- Instrumentos de Producción: ollas para cocer las papas y nispero, cuchillos, mesas de distintos tamaños, letitas, pinceles, cepillos, bisagra, clavos.

Proceso de Trabajo.-

Se hacen moldes en yeso, a éste se llena con una masa especial de papa machucada y yeso húmedo.

Las figuras una vez sacadas del molde se colocan en serie en un andamio para darles el color requerido, luego se procede al retocado que

consiste en rectificar y dibujar los detalles que tiene cada figura.

Por otro lado se va preparando la cajita que tiene un fondo blanco. Además presenta dibujos simples en su exterior. Estas decoraciones son de varios colores y representan las flores de acento.

Por último se colocan las figuras dentro del cajón, de ahí que todos adquieren un conjunto que explica un motivo costumbrista, religiosa o una actividad económica. Generalmente se representa a San Marcos porque se le considera patrón de los animales, por esta razón adquieren los campesinos para venerarlo.

CERAMICA O ALFARERIA.

El lugar más representativo viene a ser el pueblo de Quinua, que tiene muestras de calidad técnica y artística. Entre los ceramios figuran algunos personajes como los "chunchos", "músicos" animales como la llama, el cóndor, etc.; nacimientos, casas, iglesias, etc.

Medios de Producción.

A.- Objeto de Trabajo: La arcilla que utilizan lo sacan de los alrededores del pueblo. De esta cantera sacan varios colores de arcilla como el anaranjado, marrón, negro y blanco.

B.- Instrumentos de Producción: Hornos, cincelos, herramientas para hacer incisiones.

Proceso de Trabajo:

La arcilla antes de utilizarlo lo rudren en cantidades para que así sea más fácil y al que marlo no se quiebre. Este trabajo es hecho por toda la familia, quienes trabajan con bastante alegría. Una vez hecho las vasijas lo hacen secar por una semana, para después llevarlo a hornos rústicos preparado en el suelo a base de piedras calcáreas. Ya cuando está bien seco lo transportan al mercado para ser vendidos.

Las figuras son pintadas en base a la tinta de la misma arcilla, algunos tienen decoraciones florales en blanco sobre rojo o verde uniforme.

MATE BURILADO.-

El arte del mate burilado es antiguo, pues se remonta a los primeros tiempos de la cultura peruana. Antecedió a la cerámica. Han empleados en las cerámicas religiosas y actualmente es empleado en las prácticas de hechicería. El indio humilde utiliza como vajilla. Sirve también como instrumentos musicales, cajas de resonancia, u so que aún se conserva. En el clarín de Cajamarca, que termina en una calabaza a manera de bocina son usadas como sonajas, los mismos son empleados en Lambayequé para practicar la hechicería. Sirvieron también como platillos de balanzas, flotadores de las balsas y otros.

La técnica del trabajo es el siguiente: Después de separados de la mata se dejan secar 15 a 20 días según el lugar, se abren y se les quita el endospermo y las semillas, se pulen ex-

teriormente con una lija para luego ser decorados.

En Ayacucho, Huancavelica y Huancayo, centros de producción artística del mate se decora por medio de la técnica del burilado y quemado y lo hacen con tizones dándoles toque de color con anilinas mezcladas con agua hervida o aceite de linaza o mostaza.

Los artistas huantinos graban temas agrarios o pueblerinos y a veces de historia nacional, la siembra, cosecha, trilla, danzas, etc.





Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

CAPITULO II

RE TABLO

1.- ANTECEDENTES HISTORICOS.

Sobre el origen del retablo no se tiene información documentada, salvo algunas suposiciones de estudiosos como el Sr. José María Arguedas, César O. Prado, etc. Aproximadamente en el año 1,957 en la revista "Anuario", en un artículo firmado por el Sr. César O. Prado se tiene un intento de explicación al respecto. Pero el mismo articulista plantea que su trabajo no es más que una conjetura "... que a veces pueda tener derrumbamientos ruidosos, así como ascensiones luminosas."

El Sr. José María Arguedas en su obra titulada "El arte popular religioso y la cultura mestiza" da una explicación más coherente sobre el retablo. En este trabajo muestra un análisis más profundo.

Nosotras acogemos estas informaciones y complementándolas intentaremos dar una explicación al respecto, aunque ahondaremos más en lo que concierne al desarrollo del retablo.

Para desarrollar este punto tenemos que proce

tarnos hacia los siglos XVI-VII y XVIII siglos donde los españoles que se asentaron en Huamanga así como en otros lugares del Perú y América tratan de imponer su ideología a los nativos.

Los españoles que poblaron Huamanga construyeron ricas casonas con capillas propias, casonas que se conserva hoy en día como una muestra de la arquitectura colonial ayacuchana.

Las órdenes religiosas por su parte se preocuparon de la construcción de templos. Los encargados de levantar sus muros son los indígenas, en cambio del decorado del interior se recuperaron los artistas profesionales: los escultores, quienes se convierten en un Cossio del Pinar en arquitectos y pintores. El constructor acomoda las piezas rituales según su parecer.

Por aquellos tiempos se consideraban retablos a unas secciones talladas y pintadas artísticamente en el interior de un templo destinados a una determinada imagen religiosa, católica. Los retablos y altares del siglo XVI tuvieron influencia del estilo español. En Ayacucho, el altar dedicado a San Juan Bautista en la capilla lateral de San Francisco con su tallado y sus finos relieves policromados, son un ejemplo vivo de este estilo. Muchos retablos de esta época en el país fueron destruidos por el terremoto de 1,650.

Aproximadamente a principios del siglo XVII los artistas nativos dan origen a un nuevo estilo. Surgen los retablos mestizos en Lima, Cuzco y Huamanga con clara tinte nacional en --

cuanto a decoración y materiales. Es así que el mármol que no existe en América, es suplentado por la piedra de Huamanga, maderas y ricos metales. Se combina primorosamente el oro y la plata. El estilo que tiene acogida en un primer momento es el barroco (que florece en el follaje de cedro, nogal y cocobolo: se impone en tallas doradas a fuego, en la majestad de columnas retorcidas y en pesadas cornizas) hasta que vencido por la cupulencia de sus adornos, envejecido en un siglo de arrogancia, trasmasa su herencia al rococó en el aspecto ornamental (que se impone con una sobriedad, así como en el sentido vertical, los frentones triangulados sobre las hornacinas, combatiendo el adorno para dejar columnas alargadas y otras imitaciones.

En Ayacucho los retablos de la iglesia de Santa Teresa (1,703), La Catedral (1,763), San Francisco de Asís (1,712), La Merced, Santa Clara (1650) muestran una inalterable tradición artística ayacuchana. Cada grupo social tenía su propio retablo. Existe a manera de patrocinio predilecto en carnado en determinados santos y santas según a los milagros que se les atribuye, ejemplo, San José que es el patrón de los carpinteros, San Antonio patrón de los arrieros, San Marcos patrón de los ganaderos, Santa Cecilia patrona de los músicos, San Isidro patrón de los agricultores, etc. Estos son conmemorados en un determinado día del año.

El Sr. Prado en su artículo "Orígenes del retablo ayacuchano y su evolución" plantea lo siguiente: "La imponente suntuosidad del espíritu religioso que trasuntan los templos hace impacte profundo en el alma nativa, crea necesidad de tener

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

santos y santas; nacimientos y demás figuraciones de la devoción cristiana.

Tal vez tenga razón, pero esta aceptación de estas imágenes religiosas se deberían a las constantes catequizaciones a que fueron sometidos y no por voluntad propia. Cabe anotar que los indígenas fueron obligados a aceptar y a practicar la religión católica. Se sabe que los siglos XVI y XVII algunos sacerdotes indígenas activaron y mantuvieron movimientos vitalistas de las religiones prehispánicas, entre ellos se puede mencionar a Fernando Hacas Poma-sacerdote indígena, siglo XVII en Cajatambo y el Taqui Onqoy en Ayacucho. Los sacerdotes indígenas en cargados de mantener el culto a sus dioses, incitaban a su pueblo a burlarse de la religión católica. Por esta razón se dictaron normas en los concilios Eclesiásticos con el fin de extirpar los cultos nativos. En consecuencia el culto indígena era clandestino.

Si bien es cierto que los indígenas aceptan la religión católica no significa que hayan abandonado a sus antiguas creencias; tenemos un ejemplo en el "Qayapu" o los "Auquis"(%).

Por esta razón no debe extrañar la aceptación y el empleo de santos y santas por parte de los campesinos. No estaría demás aceptar que la adquisición de estas imágenes estuvo (si lo está es en menor grado), en función de una detallada actividad económica: la ganadería y la agricultura. Los cajones de San Marcos que constaba de dos pisos eran los más solicitados que era considerado patrón de todos los anima-

Los cajones de San Antonio que constaban de un solo piso, era el patrón de las mulas, Santa Inés patrona de las cabras, San Lucas patrón de los leones, San Juan patrón de las ovejas. Los campesinos tenían la creencia que si poseían estos cajones, sus animales estarían a salvo de cualquier enfermedad o desgracia.

Según versiones del retablista Mardonio López, los que pusieron el nombre de retablos a estos cajones fueron los señores José María Arguedas y Alicia Bustamante y que ellos fueron los precursores de su revaloración. Pero José María Arguedas en su trabajo antes mencionado, plantea que los primeros en apreciar el valor artístico de los de San Marcos y los que cambiaron el nombre por el de retablos fueron los pintores del grupo llamado "Indigenista".

EVOLUCION DEL RETABLO:

El arte popular religioso de Huamanga fue un arte mestizo, creado por mestizos y destinados a la clientela popular o india. El mestizo retablero o escultor-pintor, según J.M. Arguedas fue un individuo económicamente independiente de la clase dominante. Aprendieron seguro de los maestros españoles la técnica de manera independiente, original del oficio. Sólo los mestizos conocedores de la vida, costumbres y creencias de los blancos e indios pudieron materializar los símbolos de las religiones diferentes y antagónicas en los retablos. La creencia religiosa nativa sobrepuso a la persecución de los sacerdotes católicos a través de las representaciones de sus símbolos en

Los retablos o cajones de San Marcos.

Tanto los elementos de su composición plástica como finalidad a que estaba destinado, fue y es, un arte mágico. Los artesanos reajustan los objetos y sus funciones a los "San Marcos", a los "San tolínes" y a las cruces. Estos objetos de apariencia cristiana que eran utilizados en ceremonias indígenas fueron aceptados por los sacerdotes católicos, de ahí que se explica la gran difusión que tuvo y podemos anotar que decaer y pierden prestigio y clientela por la penetración del capital comercial e industrial.

En un primer momento los indígenas o campesinos sólo tuvieron a mano imágenes de estuco pintados con tiernos colores. Algunos de ellos contaban con urnas de cristal.

Los encargados de acercar estas imágenes fueron los arrieros. Este modo de transportar tenía inconvenientes podían sufrir roturas. Frente a esta situación los arrieros se ven en la necesidad de plantear este impase al "Santero" (retablista), quien se vio obligado a colocar en una cajita de madera liviana para proteger las imágenes. De esta manera los campesinos tuvieron su pequeño templo ambulante, su retablo.

El retablo es una caja de madera cerrada por dos puertas decoradas con flores de colores vivos. La caja consta de uno o varios pisos. En las divisiones se colocan las imágenes religiosas, costumbristas o mixtas.

Al cajón de San Marcos se le atribuye diver-

los fines:

- Le sirve al pongo (curandero) en el llamado que hace al espíritu de los cerros para las consultas médicas y averiguaciones por el ganado y objetos perdidos.
- Preside los ritos, danzas con que se celebra la herranza, escena que comprende el recuento del ganado.
- Presidía también las cosechas.

2.- SITUACION ACTUAL DEL RETABLO:

El retablo ayacuchano anteriormente conocido como Cajones de San Marcos, ha alcanzado hoy prestigio a nivel nacional e internacional. Este hecho puede remontarse a los años 60 del presente siglo. Se ubica aproximadamente en la década del 50, debido a que en ese período, Ayacucho sufre una transformación en lo económico, que se manifiesta en una economía de tipo mercantil. A consecuencia de este hecho algunas ramas artesanales desaparecen para ser reemplazados por productos manufacturados. Ejemplo típico: La zapatería. Los zapateros ya no fabrican calzados, sólo se circunscriben a los remiendos.

Dentro de este marco, la retablería sufre un cambio. Se adecúa al nuevo tipo de mercado para no desaparecer, esto respecto al tipo de representaciones, del cual trataremos más adelante.

El hecho de haber alcanzado popularidad tras una serie de consecuencias, entre ellas mencionaremos dos que son consecuencia, una de otra:

- 1.- Aumento de la demanda.
- 2.- Pérdida de la calidad estética.

En lo que respecta al artesano o retablista crea una serie de dificultades:

- Competencia cada vez más creciente.
- Explotación por parte de los intermediarios, sean particulares o estatales.

En lo que se refiere al comprador.- es engañado por el intermediario tanto en la calidad de la obra, como en el precio del objeto.

Es un hecho real la existencia de algunos artesanos "inconscientes" que se han iniciado en la retablería, quienes sin el menor miramiento, sólo con fines económicos producen obras carentes de belleza, sentido. Este hecho se debe a la mala influencia del intermediario, con lo cual se desprestigia la expresión artística del verdadero artesano ayacucheño.

Referente a esto se han recogido versiones como las del pintor José Sabogal donde nos dice: " Se intenta industrializar un arte vernacular que tiene su valor en eso, en que es espontáneo, íntimo, ingenuo..."

CAPITULO III

FUERZAS PRODUCTIVAS

1.- MEDIOS DE PRODUCCION.

1.1- OBJETO DE TRABAJO:

Para una mayor comprensión clasificaremos en:

Objeto primario: integrado principalmente por la papa o níspero (este último es muy poco usado, en este caso sólo por los señores Julio Urbano y Augusto Poma), luego por el yeso o estuco ceruido y finalmente por las anilinas.

La papa: es un elemento ya conocido por todos - nosotros, puesto que utilizamos en nuestra alimentación, pero dentro de éstos hay variedades y lo mejor para la elaboración de este pasta es la papa blanca o la aguánosa (papa de Tambo). Esta papa cocinada se muele para luego ser mezclada con yeso o estuco.

El yeso: es un producto industrial de color blanco a manera de polvo, es usado generalmente en la construcción de viviendas.

Las anilinas: también productos químicos en gran

vo y de diversos colores estos se mezclan con agua los cuales son depositados en recipientes especiales, algunas veces sólo utilizan latas vacías de Leche Gloria. Los colores más empleados son el rojo, verde, marrón, negro, azul, amarillo, rosado, etc. y la mayor parte de los retablistas realizan combinaciones con estas pinturas con el fin de que el color de las figuras se mantengan por un buen tiempo como lo manifiesta el Señor Julio Urbano. Cabe destacar también que algunos como el Señor Núñez emplean pinturas al óleo.

En cuanto al lugar de obtención de estos productos pudimos informarnos por ejemplo, que la paja se obtiene en el mercado a seis soles el Kilo, el yeso se compra en los almacenes de construcción a 65 soles la bolsa o el quintal; pero hubo información del Señor Jesús Urbano, donde a diferencia de los demás, obtenía el yeso en Ticllas en forma de piedras que se muelen y luego pasaban a cernir. Las arcillas se compran de igual manera en el mercado desde 5 soles el sacote.

Objeto secundario. - que abarca el uso de cola de carpintería, que es un elemento sintético en forma de granos que preparado con agua caliente se presenta como especie de goma sirve para mezclar con la tiza y así poder blanquear las figuras y los cajones. Este elemento es obtenido en las ferreterías a 200 soles el kilo.

El barniz: Otro producto químico en forma de líquido, viene en latitas especiales (mercancías de tamaño) es usada por los retablistas para dar

brillo a las figuritas. Se compra en las ferreterías al precio de 65 soles cada una.

Las maderas: a manera de pequeños tabloncillos traídos de la Selva, son generalmente de tornillo (maderas fabricadas), también hacen uso del tripley para el espaldar de los cajones.

Actualmente ya no se utiliza maderas de fruta, porque según ellos manifiestan suelen apolillarse especialmente en climas húmedos. Las maderas se compran en los serraderos de 35 a 40 soles la pieza.

Junto a esto va acompañado las bisagras, pero son hechas de cuero y se usa como dicen "para no perder la originalidad del trabajo", pero cuando se trata de retablos de más de cuatro pisos necesariamente se hace uso de las bisagras de metal para que soporte el peso de las puertas del cajón.

1.2.- INSTRUMENTOS DE PRODUCCION (Herramientas).

A.- Instrumentos primarios.- que corresponde de manera principal a los moldes, pinceles, primos.

Moldes: Están hechos por ellos mismos, a base de yeso, son pequeños, miden desde 3 a 8 cm., vacíos por dentro, donde colocan la masa para dar forma a la figura que desea obtener. Hay una característica dentro del empleo del molde para los cuadros costumbristas suelen utilizar simplemente las manos, como instrumento principal (modelado).

Pinceles: En cuanto a los pinceles son herramientas

tas de diferentes tamaños y grosores, ya que están divididos por números del 0 al 5, están hechos de cerdas finas aglutinadas en sus extremos, están fabricados industrialmente pero hay excepciones como en el caso del Señor Urbano, él elabora sus propios pinceles a base de plumitas de cóndor, pelos de vizcacha y de la cola del caballo, obtenían pequeñas brochitas. Esta variedad de pinceles sirve generalmente para dar color a las figuritas, tanto en la vestimenta, como el matizado de rasgos faciales.

El primus: usados para trabajar en los retablos. Es un artefacto que produce calor y con ello cocinar el engrudo, la cola y las papas y como combustible usar el Kerosene.

A todo esto agregamos el taller, es importante señalarlo, ya que es el lugar donde se lleva a cabo el proceso de trabajo. El Señor Julio Urbano decía: "No hay necesidad que exista un taller grande, todo tiene que ir de acuerdo a nuestras posibilidades económicas".

En cuanto al alumbrado casi no utilizan la energía eléctrica, porque casi no trabajan de noche, salvo algunas fechas donde hay mucha demanda otros que viven en lugares donde todavía no hay instalación de luz eléctrica, utilizan lámparas petromax.

B.- Instrumentos secundarios está integrado por el cuchillo o chaveta que son instrumentos cortantes de regular tamaño con encuadernación de madera, la utilizan para resacar los bordes huecos sobre sales y así darle una mayor perfección a las fi

guras. Estos cuchillos o chavetas lo compran generalmente en las ferreterías, hay un caso singular del Sr. Jesús Urbano quien hace sus cuchillos utilizando un fleje.

Las esóátulas es empleado por los retablistas . tiene 20 a 25 cm. de largo. Sirve para mezclarla argamasa (el preparado se hace a base de harina), con el yeso cernido.

Para cocer las papas, nispero, harina y cola usan en su mayoría ollas de aluminio, el tamaño varía de acuerdo a la cantidad necesaria y para preparar la cola hacen uso de las ollas de barro (recipientes hechos de arcilla cocida), generalmente son pequeñas y estas ollas son adecuadas para el preparado de este material por su poder de concentración.

También están presentes los batanes o moledores. Es una plataforma de piedra natural de tamaño regular, es usado para amasar la papa junto con el yeso o estuco; mezclado ambos elementos obtiene una pasta fina que debe llegar a su "punto" y estar lista para su moldeado. Lo que el Sr. Florentino Jiménez no hace uso de estos batanes, simplemente utiliza una mesa de madera forrada con planchas de calamina, la mesa mide a proxímadamente un metro de longitud.

Y como complemento se nota la presencia de instrumentos que van a servir para el preparado de los cajones donde colocarán las figuras, entre ellas estén un serrucho- pieza de metal flexible con dientes aserrados muy cortantes para cortar la madera, este instrumento tiene su respectivo mango de madera, con un ahuecamiento-

en el centro para facilitar su manejo.

El martillo pieza de metal puro, con un mango de madera, sirve para clavar los cajones, también están presentes las tenazas y los clavos- se presentan como punzones de metal duro- en este caso son utilizados para armar las diferentes piezas de madera que van a formar el cajón, generalmente son de una pulgada.

Por otro lado están las brochas medianas hechas de cerdas abundantes; pues bien, ellas sirven para dar color al interior del cajón, especialmente para el blanqueo como así lo llaman y lo hacen con un preparado a base de tiza blanca.

Además de esto se nota la presencia de ciertas mesas de madera donde llevan a cabo sus operaciones. Las mesas son pequeñas y usualmente algunas están llenas de implementos: pinturas, figuras etc. A esto agregamos el uso de bancos de madera, que sirve de asiento a los trabajadores; apenas miden de 25 a 30 cm. de alto.

Esta serie de instrumentos de producción, excluyendo a las mesas y bancos son obtenidos en las ferreterías de la ciudad; pero el precio según manifiestan ellos, desde la fecha que han obtenido ha aumentado considerablemente, de ahí que no supieron darnos razón.

2.- FUERZA DE TRABAJO.-

2.1.- PERSONAL A CARGO. Dentro de este aspecto - en toda nuestra investigación pudimos observar - que las personas que trabajan con los maestros

son en un 98% familiares, entre hijos, cuñados, etc, con una variante, ya que el Sr. Heráclio Núñez a diferencia de los demás tiene a su cargo, además, de sus familiares un ayudante asalariado. Pero el mismo señor manifiesta su desconfianza ante éstos trabajadores, porque uno que tuvo hace tiempo ocultaba sus moldes y como estos eran únicos no le convenía a él.

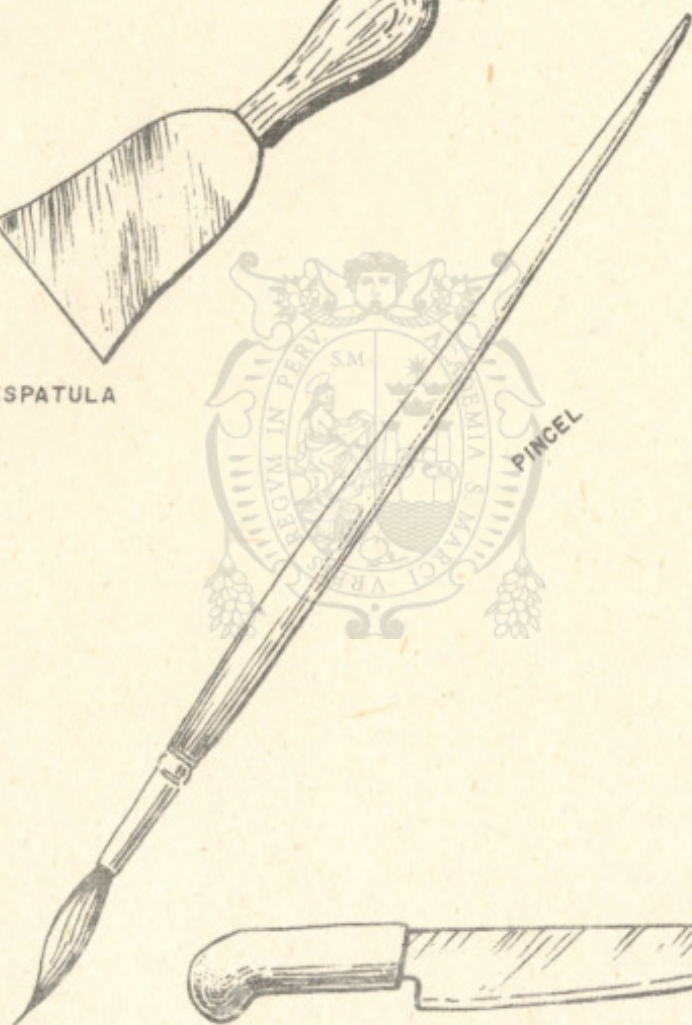
El Señor Núñez en las vacaciones tiene a su cargo niños que oscilan entre los 8 y 12 años a quienes enseña las técnicas de trabajo del retablo. Estos niños no perciben salario, caso semejante ocurre con el señor Florentino Jiménez, él durante las vacaciones escolares aglutina niños del barrio de Pilacucho, con el fin de enseñarles los mecanismos de elaboración de retablos. Pasa da esta fecha sólo le ayudan sus hijos de 18 y 20 años respectivamente. El resto de los maestros trabajan solos. (ver cuadro).

MAESTROS	AYUDANTES			APRENDICES		
	Familia	Extraños	1-3	4-8	No especifica	
1.- Julio Urbano Rojas	1	-	-	-	-	
2.- Jesús Urbano Rojas	1	-	-	-	-	
3.- Mardonio López H.	3	-	-	-	-	
4.- Heráclio Núñez	2	1	-	-	-	
5.- Augusto Poma R.	5	-	-	-	-	
6.- Florentino Jiménez	3	-	-	-	X	
7.- Juan De Dios Mujica	6	-	-	-	-	
<hr/>						
Total de entrevistados:	7					

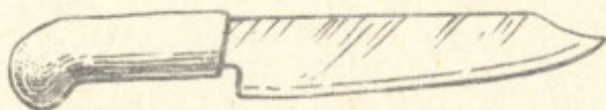
I HERRAMIENTAS UTILIZADAS PARA ELABORAR RETABLOS



ESPATULA



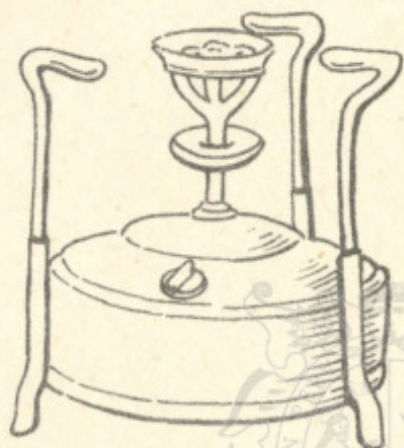
PINCEL



CUCHILLO

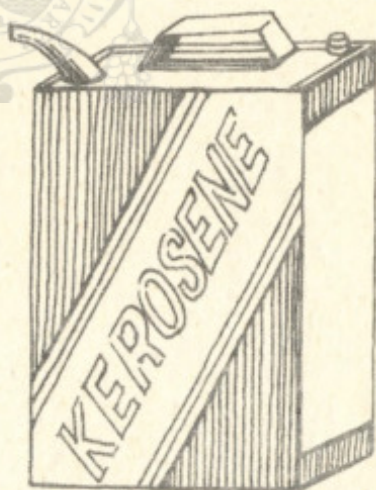


Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América



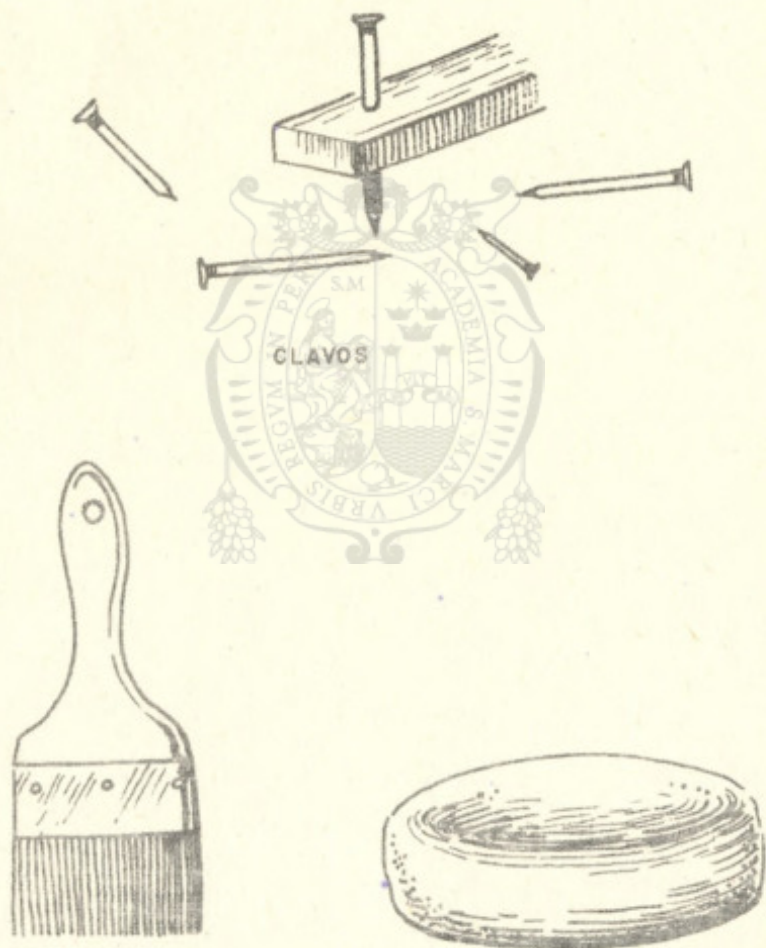
PRIMUS

GALON DE KEROSENE



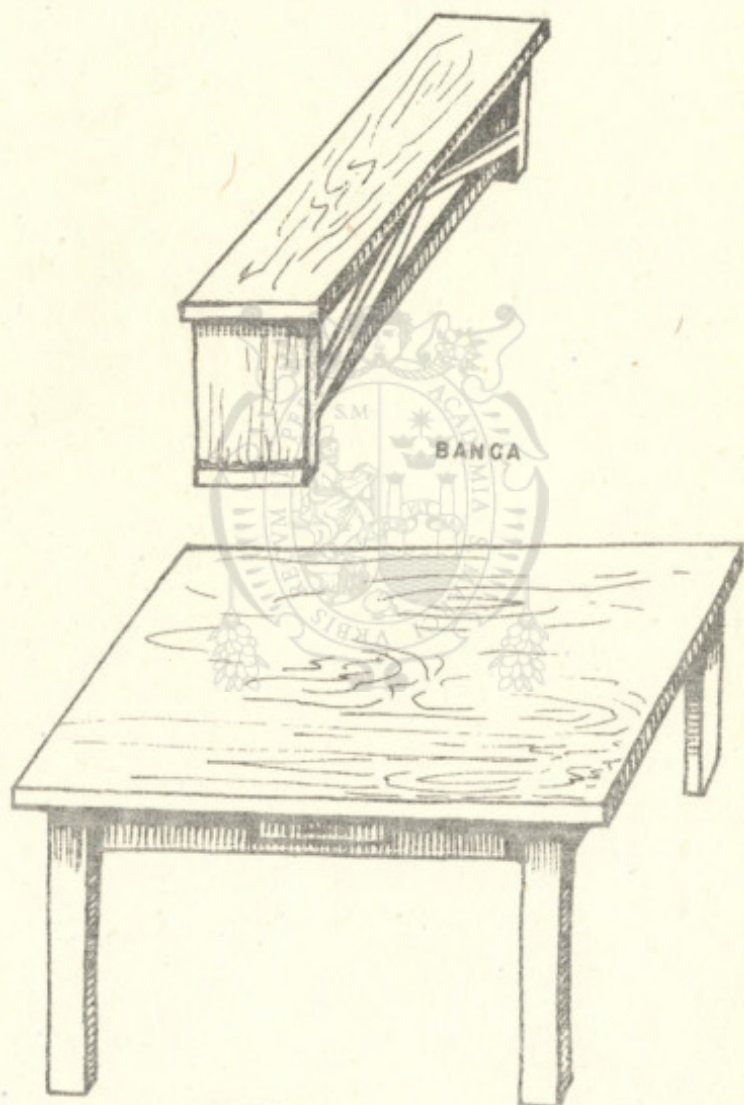


Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América





Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

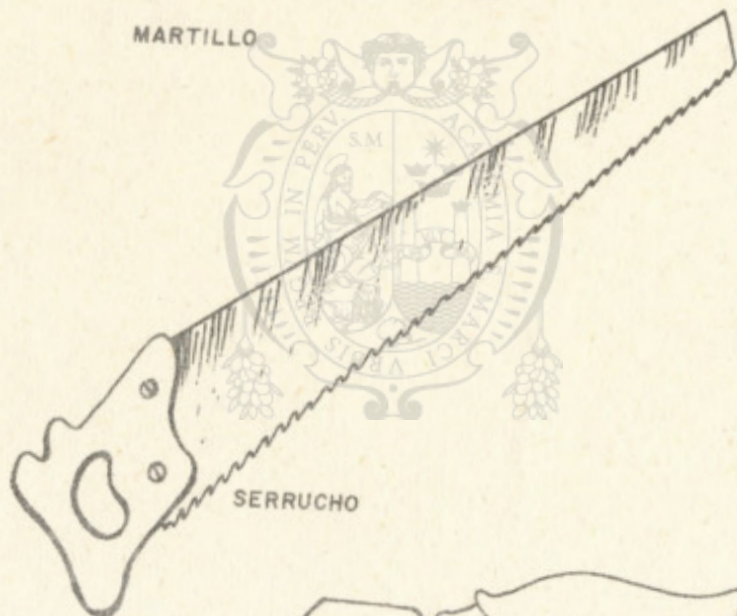




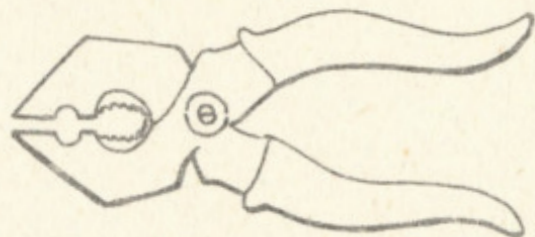
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América



MARTILLO



SERRUCHO



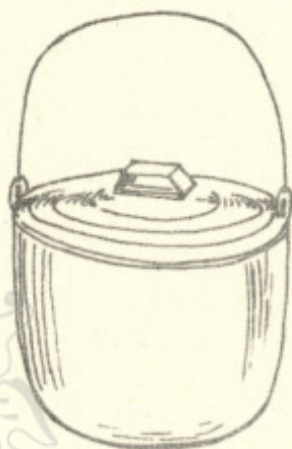
TENAZA



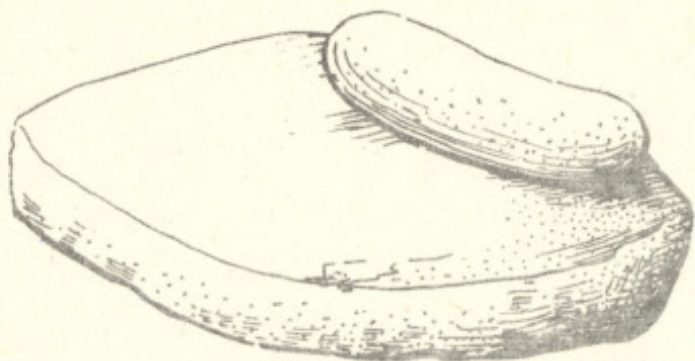
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América



OLLA DE BARRO



OLLA DE ALUMINIO





Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

BIOGRAFIAS:

Para conocer y comprender cuáles fueron las causas que impulsaron a desarrollar esta actividad, ha sido necesario incidir en pequeños detalles a manera de una breve biografía de los retablistas, tomando como aspecto principal: el origen, edad, grado de instrucción y religión. Son detalles que nos ayudará a comprender hasta qué punto han venido transmitiendo sus conocimientos adquiridos a través de su experiencia y grado de instrucción.

1.- JULIO URBANO ROJAS.

Nacido en Chuspichucho, Provincia de Huanta, Departamento de Ayacucho en 1,936. Cuenta en la actualidad con 41 años. Hermano del señor Jesús Urbano, casado. Profesa la religión católica. Descendiente de campesinos, con quinto de instrucción primaria.

Antes del año 60 trabajaba como empleado público en ésta ciudad. Deja este trabajo para asociarse con su hermano Jesús, quien se había independizado del Sr. Joaquín López Antay. Trabajaban a tiempo completo. Hacían baúles, retablos, cruces, muñecos, etc.

Fue uno de los fundadores de la Escuela Particular de Artesanía Artística que funciona en el Pueblo joven de La Libertad. Esta Escuela se fundó el 1º de Mayo de 1,966. Desde esa fecha labora como profesor de retablos. En ella trabaja de miércoles a domingo de 8 a 12 - 2 a 4 de la tarde. Los días lunes y martes trabaja parti

cularmente en su casa situado en el mismo Fue blo joven. No tiene ayudantes, rara vez recibe a yuda de sus hijos.

El problema principal según él en su trabajo es la competencia. Considera a los intermedia-- rios como explotadores. No mantiene relación al guna con organismos estatales.

Está satisfecho de su trabajo ya que así con tribuye en la difusión de las costumbres populares.

2.- JESUS URBANO ROJAS.

Nacido en Chuspicucho, Provincia de Huanta, de partamento de Avacucho en 1,929. Tiene actual-- mente 48 años de edad, hijo de campesinos. Profe-- sa la religión católica. Tiene cuarto año de instrucción primaria.

Desde los 8 años de edad ingresó como aprendiz al taller de don Joaquín López Antav. Ahí a prendió a elaborar baúles y santos de yeso. Poco a poco fue aprendiendo las técnicas de su maestro y empezó a hacer retablos o cajones de San Marcos. Por la década del 50, para ser más precisos, en 1,958 se indenendiza de su maestro y trabaja ayudado por su hermano Julio, produciendo o bras de carácter costumbrista..

Hasta 1,966 aproximadamente tenía su taller ubicado en el Jr. Londres y su domicilio situado en la plazoleta del Distrito de San Juan Bautista. En 1,966 funda con otros artesanos la Es cuela de Artesanía Artística. Este hecho le permite el cambio de domicilio y taller al Pueblo

joven de La Libertad. Permanece a partir de esa fecha como Director de dicha escuela, dejando de lado la producción de retablos.

Actualmente, a partir de las 5 de la mañana trabaja como locutor de un programa radial creado por él, en la emisora "Radio La Voz", llamado "RIQCHARI LLAQTA" o "DESPIERTA PUEBLO".

Por la calidad de sus obras ha tenido la oportunidad de viajar por muchos países extranjeros como México, Estados Unidos, etc. Se siente orgulloso por haber dado a conocer el arte popular-ayacucho.

3.- AUGUSTO POMA ROJAS.

Nacido en Ayacucho el 7 de Mayo de 1,942, casado, con 6 hijos. Profesa la religión católica, cursó el cuarto año de Instrucción Secundaria.

Antes de dedicarse a la retablería, trabajaba en el Banco Agropecuario, filial Ayacucho. Posteriormente fue empleado en el Hospital de Huanta y Ayacucho.

Contrajo matrimonio con la hermana del retablista Pompeto Huamán por lo que se inclinó a la elaboración de retablos desde el año 65. En 1,973-74 fue ganador en el área de artesanía, festival de INKARI, convocado por Sinamos.

Actualmente combina la producción de retablos con la administración de su Librería ubicada en la primera cuadra del Jirón Lima.

4.- FLORENTINO JIMENEZ.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Nacido en el distrito de Alcamenca, Provincia de Víctor Fajardo, Departamento de Ayacucho, de 41 años de edad, de extracción campesina. Profesa la religión católica. Estado civil casado.

Hasta el año 69 se dedicaba a la agricultura, actividad que abandona al migrar a la ciudad de Ayacucho, en sus viajes a ésta ciudad se apasionó por el retablo. Según cuenta él que iba a manera de curioso al taller del señor Jesús Urbano, ubicado en el Jirón Londres. Este solía re-zongarlo fastidiado por su presencia, esto no fue suficiente para quitarle de la cabeza su apasionamiento por el retablo.

Hacia 1,970 ingresa como alumno al Centro de Capacitación Artesanal de Ayacucho, sito en la quinta cuadra del Jirón Bellido. Su maestro fue el señor Mardonio López, terminado sus estudios, empieza a trabajar por cuenta propia.

Hacia 1,975 se ingenia y produce obras con motivos distintos a los aprendió. Es el único, que produce retablos con motivos históricos.

Sus obras expuestas en el Bazar de artesanía, # "HELME" en el Portal Unión. Con motivo de las fiestas de Semana Santa del año pasado, sus trabajos ganaron elogiosos comentarios, razón por lo que participó en la Feria Agropecuaria y Artesanal de la Mujer Campesina en el campo ferial de La Molina, realizado el año pasado, haciéndose acreedor de un premio. Esta Feria fue organizada por Sinamos en el mes de Mayo.

Labore como profesor de retablos en la Es--
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

cuela artesanal de Quinua, de lunes a viernes. Sólo los sábados y los domingos trabaja en su casa ubicada en el barrio de Pilacucho, desde las 5 de la mañana a 10 de la noche. Piensa seguir representando escenas de carácter social, debido a su apasionamiento hacia la historia.

5.- MARDONIO LOPEZ HUAMAN.-

Natural de la ciudad de Ayacucho. Tiene actualmente 44 años, casado y tiene 3 hijos, hijo de don Joaquín López Antay, retablista muy conocido por su antigüedad, domiciliado en la primera cuadra del jirón Asamblea.

Aprendió las técnicas del oficio desde niño, enseñado por su padre por medio de la práctica y constancia en el trabajo. Cuenta que a su padre, le enseñó su abuela doña Manuela Momediano, que a su vez, ella recibió la enseñanza de su esposo don Estebay Antay. En consecuencia este arte ha sido transmitido en su familia, de padres a hijos.

Actualmente ejerce la docencia en el Centro de Capacitación Artesanal de Ayacucho, ubicado en el jirón Bellido N° 561, se siente orgulloso por el premio que le dieron a su padre en Diciembre de 1,975.

2.2.- TIPO DE TRABAJO.-

Dediciendo de todo lo planteado anteriormente, en este proceso económico se da un tipo de trabajo, que es el trabajo por cooperación familiar, puesto que estamos convencidas que personas allegadas al maestro (familiares) son los que toman

parte en el trabajo, a excepción del señor Núñez que emplea trabajo combinado, por recurrir a mano de obra familiar y asalariada.

No existe la especialización respecto al trabajo ya que todos participan en el trabajo, desde el preparado de la masa hasta el colocado de las figuras en el cajón.

Para complementar esta información podemos decir que 3 de los señores retablistas dedican su mayor tiempo a la enseñanza de los retablos en las Escuelas artesanales Escuela de Artesanía Artística de La Libertad, Centro Artesanal de Quinua, Centro de Capacitación Artesanal de Ayacucho: entre ellos son: Jesús y Julio Urbano Rojas, Florentino Jiménez y Mardonio López Huamán, (hijo de don Joaquín López Antay, maestro digno de los retablistas actuales) respectivamente. Este último manifiesta que enseñan con la finalidad de "formar futuros artistas y mantener la originalidad, como también para salvarlos de la ociosidad".

A partir del siguiente cuadro reemplazaremos los nombres de los artesanos populares por números, así: el 1 corresponde al señor Julio Urbano, el 2 al señor Jesús Urbano, el 3 al señor Mardonio López, el 4 al señor Heráclio Núñez, el 5 al señor Augusto Poma, el 6 al señor Florentino Jiménez y el 7 al señor Juan De Dios Mujica.

(Ver cuadro)

:	:	:		:	:
		NOMINA	TRABAJO FAMILIAR		
:	:	PERMANENTE	OCASIONAL	:	:
1.-	-		X	-	-
2 -	X		-	-	-
3 -	X		-	-	-
4 -	X		-	X	X
5 -	X		X	-	-
6 -	-		X	-	-
7 -	-		X	-	-



2.3 .- JORNADA DE TRABAJO.-

El tiempo de trabajo varía de acuerdo a la demanda de estos objetos. En las fiestas locales, por ejemplo la Semana Santa, donde la demanda es mucha, trabajan desde las 5 de la mañana hasta las 10 de la noche y en casos particulares dedican sus horas de trabajo a menor tiempo, desde las 8 de la mañana hasta las 6 de la tarde.

Los profesores de las escuelas artesanales trabajan desde las 8 de la mañana, hasta las 12 del día y de 2 a 4.30 de la tarde. Los días varían, los profesores de Quinua y del Centro de Capacitación laboran de Lunes a Viernes, y los de la Escuela de La Libertad de Miércoles a Domingo. Los días de descanso trabajan en sus domicilios. Como podemos observar los retablitas no tienen descanso.

SALARIOS.-

Como en casi su totalidad, participan en el trabajo familiares de los maestros, no se puede determinar la presencia del salario, por que los ayudantes no lo perciben. Cuando entrevistamos acerca de este problema nos manifestaron que con el dinero obtenido del trabajo de sus hijos, por ejemplo, ellos compraban lo necesario para su uso personal y para los gastos de la escuela. El señor Augusto Poma manifestaba: "no, no les pago a ellos, para eso yo les compro lo que necesitan, ropa, zapatos y todo lo demás. Esto es por su ayuda, además mis hijos en su tiempo de descanso hacen pequeñas obritas y lo ven

den, el dinero es de ellos y es para sus gastos".

2.4.- PRODUCCION- INGRESOS ECONOMICOS

Se distribuyó la producción de la siguiente manera:

Retablos chicos: Se produce en serie, aproximadamente la cantidad de 30 en tres días y 300 a la semana, siempre y cuando trabajen 3 ó 4 personas. El señor Mardonio López afirma que se puede hacer 8 a 10 retablos a la semana, eso depende, según él, de la habilidad.

Retablos medianos: Trabajando de 8 a 10 horas a la semana se hacen 8 ejemplares.

Retablos grandes: Lo hacen en un mes y depende del motivo que se va a representar y de la cantidad de pisos.

INGRESOS ECONOMICOS.-

Varía de acuerdo a la demanda. Unos perciben de 6 a 8 mil soles mensuales. En Semana Santa de 20 a 30 mil soles (Sr. Jiménez).

Los nuevos retablos de pared producidos por el señor Heráclio Núñez, que miden de 22 a 23 cm. de alto y hechos a moldes en base de yeso y argamasa, donde se representan escenas religiosas y costumbristas, tienen bastante acogida. Cada uno cuesta 200 soles y se producen mensualmente 100 ejemplares.

Los retablistas que se dedican a la enseñanza perciben un sueldo fijo del Estado a lo que habría de añadir los ingresos que tienen por su trabajo en casa.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Ver Cuadro).

Universidad del Perú. Decana de América

NOMINA	PARTICULARMENTE			ENSEÑANZA
	Cantidad exacta	Aprox.	No fija	
1-	-	-	X	4,000.00
2-	-	-	X	4,500.00
3-	6,000-8,000	-	-	8,000.00
4-	20,000	-	-	-
5-	14,000-15,000	-	-	-
6-	-	20-30,000	-	8,000.00
7-	-	-	-	-



C A P I T U L O I V

RELACIONES DE PRODUCCION.

1.- FORMAS DE PROPIEDAD DE LOS MEDIOS DE PRODUCCION.

Los retablistas entrevistados en su totalidad son propietarios de los medios de producción, que fueron adquiriendo según manifestaban, con el esfuerzo de su trabajo. Con relación al taller, también es propiedad de ellos a excepción del señor Heráclio Muñoz que paga por el alquiler de una tienda ubicada en el jirón 2 de Mayo, la cantidad de 800 soles oro mensuales. Estos talleres - por lo general son pequeños, donde solamente caben sus mesas de trabajo, pequeños bancos de madera y a veces un andamio que les sirve para guardar las obras ya terminadas y algunos instrumentos. Aproximadamente tienen una dimensión de cinco metros de largo por cuatro de ancho. Los ayudantes y aprendices trabajan con los instrumentos del maestro.

2.- RELACION ENTRE LOS GRUPOS SOCIALES

2.1.- RELACION ENTRE MAESTROS Y APRENDICES

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Como no existen aprendices que se dediquen exclusivamente al trabajo, ni asalariados, se diría que la relación es de tipo familiar. Los aprendices temporales y ayudantes desarrollan sus funciones en completa armonía.

2.2.- RELACION ENTRE RETABLISTAS Y COMERCIANTES.

La distribución y comercialización de los retablos se da de una manera peculiar.

No venden en los mercados locales, rara vez venden en su domicilio, esto cuando los compradores van allí a adquirirlos. Muy pocas veces participan en la exposición de sus trabajos, lo hacen sólo cuando tienen creaciones nuevas.

Los característicos es que ellos ya no venden a los intermediarios locales, porque dicen "que ellos explotan a los artesanos, al adquirir al precio que quieren para venderlo después al comprador a precios elevados, sin importarles el trabajo que realizamos". El único que vende a los intermediarios es el señor Florentino Jiménez, ocasionalmente el señor Májica y Jesús Urbano.

Se ha notado que sólo uno de los entrevistados vende a EPPA-PERU. El resto no vende a este organismo por que manifiestan que anteriormente EPPA compraba en cantidad, pero a poco precio, abusando de ellos.

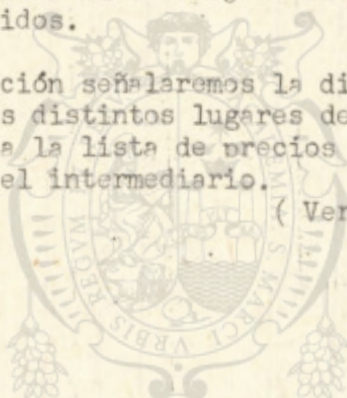
Venden en grandes cantidades a los intermediarios nacionales, quienes adquieren los trabajos a precios razonables, tanto para los artis-

tas como para ellos,obteniendo la ganancia en la venta de dichos trabajos. El señor Núñez manifiesta: "generalmente vendo a Lima y lo hago en cantidad y a mayor precio,porque mis obras tienen valos artistico y no hago obras como otros , todas mal hechas,que no concuerdan con la realidad y son muy baratas,ya que a ellos les interesa vender y nada más."

A veces venden al extranjero siemore y cuando tienen pedidos.

A continuación señalaremos la diferencia de precios en los distintos lugares de comercialización en base a la lista de precios que fija el retablista y el intermediario.

(Ver cuadro)



PRECIO QUE VENDE EL RETABISTA	PRECIO DEL INTERMEDIARIO
Retablo de 10 centim. : S/. 80 a 100.00	S/. 120.00
Retablo de 20 centim. : S/. 140 a 150.00	S/. 180.00
De 30 a 35 cm. (medianos): de 1 ó 2 pisos : S/. 500 a 600.00	S/. 750 a 800.00
De 50 a 70 cm. (grandes): de 3 o más pisos. : S/. 2 a 3,000.00	S/. 3,500 a 4,000.00
Si son representaciones especiales, de 4 ó 5 pisos. : S/. 11 a 15,000.00	Venden en las Ferias nacio nales a 18,000.00

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

. Como podemos ver, el intermediario obtiene de las ventas una ganancia de 20 a 50 %, porcentaje que aumenta con la "rebaja" que ha obtenido del productor.

2.3.- RELACION DE LOS RETABLISTAS CON LOS ORGANISMOS ESTATALES.

Los retablistas, que son tres, se relacionan con organismos estatales y particulares a fin de obtener préstamos para solucionar sus problemas económicos, en especial para comprar materias primas. El organismo que tiene la facultad de brindar este servicio es el Banco Industrial del Perú, quien otorga préstamos de 5 a 50,000 soles con un interés del 6 %.

Para obtener este préstamo el retablista, así como otros artistas populares tienen que seguir un trámite engorroso, tales como presentar tres cartas de referencia de igual número de artesanos, certificado de la P.I.P. (organismo policial) Carta de EPPA, oficio de Sinamos, tres fotografías etc. Por esta razón los demás retablistas no hacen uso de este servicio, prefiriendo hacerlo con las Cooperativas y también no lo hacen por no a deudarse, ya que por razones varias podrían atrasarse en los pagos, lo que ocasionaría un recargo de intereses, perjudicando de esta manera su economía.

2.4.- RELACION CON SUS ORGANIZACIONES LABORALES Y SU GRADO DE PARTICIPACION.

De una u otra manera se asociaron en algunos
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

organismos laborales que existen, pero por razones personales muchos han dejado de participar. Por ejemplo el Sr. Núñez había sido socio y dirigente de la Asociación de Artesanos 9 de Diciembre, del cual se retiró por razones de salud, ya que después de cada asamblea permanente que tenían se dedicaban a la bebida y no tenían tiempo para dedicarse a su oficio, en cambio sigue participando como otros retablistas en la cooperativa Artesanal "El Renacimiento" y es Vice-Presidente de la Asociación de Artesanos "Juan Velasco Alvarado", la que actualmente ha pasado a formar parte de la Asociación Nacional de Trabajadores del Arte (ANTA). Con relación a este organismo no tienen todavía un concepto cabal de como funcionará, pero sí han percibido el objetivo que tiene. El señor Núñez decía: "A.N.T.A. es una organización que ha sido creado con fines políticos del gobierno, sin consultar a las bases. Los artesanos han rechazado estas maquinaciones". De ahí que hay escasa participación hasta con sus propios organismos. A esto se suma la desconfianza en sus organizaciones por haber presenciado la mala administración de la Cooperativa Artesanal "El Renacimiento".

2.5.- PROCESO DE TRABAJO.

- 1.- Como primer paso el retablista se provee de materiales como la papa, harina, níspero, anilinas, etc. La papa o níspero constituye el elemento principal. La papa aguanosa se cocina, una vez lista se pela y se muele inmediatamente en el batán.
- 2.- La papa molida se mezcla con agua tratando de encontrar la plasticidad hasta formar una masa parecida al chicle.

- 3.- Esta masa de napa, nispero y agua se mezcla con yeso cernido hasta que madure, de la pasta fina se pasa al molde o se modelará con la mano. Esta pasta debe haber sido trabajada en el batán limpio para evitar el negamento.
- 4.- La pasta debe estar bien mezclada para evitar rajaduras. La pasta bien obtenida se pasa al molde tratando que los residuos caiga para abajo. Una vez acuñado se sonla y de por sí la pasta se afloja y sale la figura.
- 5.- Terminado este proceso se pasa al corte de la figura, dándole la base plana para fijarlo con la cola al cajón. Así mismo se talla o raspa la figura a fin de corregir los defectos.
- 6.- Concluido este proceso se blanquea la figura con una mezcla de agua y tiza molida o yeso cernido, esta mezcla debe estar bien batido y maduro. Luego se debe preparar la mezcla de la tiza con la cola teniendo cuidado de que no esté cargada para evitar la formación de espuma, ya que las figuras se volverían porosas y no absorberían la pintura, para evitar esto se batirá con suavidad. Posteriormente se cubre las figuras con esta mezcla.
- 7.- Una vez secada la figura se pasa al encarne, que consiste en dar color facial a las figuras o a los animales. Para ello se emplea una pintura de color carne. Después se pinta la vestimenta de los personajes, para esto utilizan las anilinas.
- 8.- Se sombren las figuras empleando los colores oscuros como el negro o marrón. Finalmente se pinta la boca, los ojos con pintura

al temple. La cantidad de figuras estarán destinados para uno o más cajones.

- 9.-El siguiente paso corresponde al preparado del cajón. Las medidas varían y se emplea el cedro o madera conocido con el nombre de tornillo, etc. El cajón puede ser armado por ellos mismos o por el carpintero. Estos cajones son blanqueadas con la misma mezcla empleada para las figuras. Las puertas del cajón tienen un soporte en las bisagras de cuero o metal.
- 10.-Una vez seca se pasa al bordeo del cajón con pintura roja y más tarde se pinta las flores en las puertas del cajón y se pinta el paisaje en el interior del cajón.
- 11.-A los escalones que son de madera y que han sido asegurados al cajón con la cola se irán colocando las figuritas para ir pintando con el barniz una vez seco. Se barniza para dar brillo a las figuras.
- 12.-Al día siguiente se pondrá la púrpura y dejar lo secar por lo menos dos días. Cumplido este lapso el retablo está listo para ser llevado al mercado de consumo.

C A P I T U L O V

MOTIVOS EN LA REPRESENTACION Y SU EXPRESION IDEOLOGICA.

1.- ESCENAS

1.1.- REPRESENTACION RELIGIOSA: Según José María Arguedas el retablo fue descubierto en 1,937. Conocido con el nombre de San Marcos - hasta el año 1,941, fecha en que fue cambiado por los pintores del grupo llamado "Indigebista" con el de retablos. Hasta entonces había sido sagrado, de uso exclusivamente de indios y mestizos. Su representante máximo es Joaquín López Antay, artista movido por una inspiración religiosa o predominantemente estético, considerado como popular del arte tradicional por su vieja trayectoria.

En un primer momento se representaban en los San Marcos a los santos patronos, como a San Marcos que es la figura principal, a San Juan, Santa Inés, San Antonio, etc. Estos personajes de una u otra manera estaban ligados a la vida de los campesinos, ya sea en la herraanza o marca de animales, etc. Y es López Antay quien abastece de santos a los campesinos. Es así que

vincula una actividad económica con la religión. En 1,968 explica de acuerdo a su concepción una obra que había creado: " He traído a San Marcos que aprecian mucho, pero otros lo llaman " Retablo"... Ahí vemos en las alturas a San Marcos , presidiendo la herraanza, con huaylla ichu ofrecían a los apus para que aumente el ganado: el padre San Marcos permanece hasta el momento de arrear al ganado a la estancia " .

Loaquin López Antay identificado con la masa campesina representa estas escenas que tienen - un carácter mágico religioso para los campesinos

Los San Marcos eran de dos pisos. En el primer piso o en el piso alto están los santos patronos de los animales, tales como San Marcos, (que representan con una Biblia en la mano izquierda y un manojo de ramas silvestres en la mano derecha) es patrón de los animales y del ganado vacuno; San Juan Bautista, patrón de las ovejas; San Lucas, patrón de los leones; Santa Inés, patrona de las cabras, etc. En el piso bajo se representa "La pasión" que es la escena de castigo del pastorcito por parte del patrón y "La reunión" o recuento del ganado. Las escenas del piso bajo nos muestra la explotación que sufría el campesino siervo, conllevando un mensaje social, de protesta, aunque con carácter religioso.

En un segundo momento, más o menos a partir de 1,950 se empieza a dar prioridad a la representación de escenas bíblicas como la Última Cena, el nacimiento y bautismo de Jesús, la bajada del Espíritu Santo, etc., con el fin de hacer co-

nocer los pasajes de la religión que profesan , especialmente para aquellos que no estaban identificados con la fe, como también para revivir pasajes que ocurrieron. Por ejemplo, en un retablo de un piso representan La última cena, en ella se observa una mesa grande lleno de manjares, al centro está sentado Jesús rodeado de sus discípulos compartiendo la cena. Por la expresión de sus rostros y la posición de sus cuerpos se deduce la admiración por Jesús. Estos personajes están vestidos con túnicas de color rojo, azul y amarillo.

A medida que pasaban los años ya se representaban escenas relacionadas con la tradicional Semana Santa, como las procesiones de: Domingo de Ramos, El encuentro, Pascua de resurrección, .

A nuestra manera de ver representaban estas escenas para dar testimonio de lo que ocurre en esa fiestas y para producir una emoción a los visitantes que se hacían presentes en nuestra ciudad.

A continuación describiremos el cuadro de Domingo de ramos: Encabezando la procesión está un sacerdote, después se ve a Jesús montado en un burrito rodeado por fieles que portan palmas. Entre los fieles se ve a un campesino y a un hombre de ciudad. El fondo del cajón está pintado y representa a la Catedral de la ciudad. Al representar a los personajes nos dan a conocer las diferentes capas sociales que participan en estas celebraciones y cada uno de ellos están vestidos de acuerdo a su posición social.

1.2.- REPRESENTACIONES MIXTAS

La disposición de los pisos está en relación con los motivos que se quiere representar. Generalmente son de tres a cuatro pisos, dentro de los cuales vemos pasajes y escenas combinadas: pueden ser de tipo religioso, costumbrista y social. Son obras hechas a base del modelado (trabajo hecho a mano) con un criterio nacienzudo, tratando de resaltar hechos importantes. El tiempo de trabajo varía de 3 a 6 meses. A continuación describiremos los siguientes cuadros:

- La batalla de Ayacucho que consta de 4 pisos. En el primer piso (empezando de arriba) se nota la procesión de Jesús Nazareno, los que acompañan con gran fervor son los soldados patriotas uniformados. El señor está en un anda de cera, cuyos cirios están encendidos, preside a la imagen un sacerdote y sus acólitos. Según el autor (Florentino Jiménez) esta ceremonia se llevó a cabo el 8 de Diciembre de 1,924 en la Plaza de Huamanga según consta en un documento de aquel tiempo, la que se halla en la parroquia de Quinua.

En el segundo piso se observa la disposición de las fuerzas. Los patriotas en la parte baja del Condorcunca, formados en batallones al mando de sus generales. Todos portan un fusil y una mochila en la espalda, al centro hay un cañón. El fondo de la escena lo forma una cadena de cerros cubiertos de paja, planta típica de la Sierra.

En el tercer piso representa ya la batalla, los contendientes se enfrentan con decisión. En la parte alta del cerro están una parte de las

fuerzas realistas ubicados estratégicamente. También se observa la presencia de la caballería y muchos heridos.

En el cuarto piso está representado La Capitulación. El Virrey La Serna está firmando un documento, está rodeado por soldados patriotas y realistas (prisioneros).

Los colores que priman son el rojo, azul, blanco, marrón, negro y blanco.

- En otro Retablo se representan escenas de tipo costumbrista, religioso y económico practicada por campesinos, la descripción es la siguiente : consta de tres pisos. En el primer piso se representa una fiesta tradicional como es la corrida de toros muy comunes en las comunidades campesinas y lugares aledaños a la ciudad; cuya característica es la ausencia de palcos o barreras de seguridad, de ahí que observamos una corrida en una plaza abierta. Hay muchos participantes, unos beben chicha, otros huyen del toro y un campesino con una capa roja enfrentando al toro. Todo es alegría y gozo, al fondo hay muchos árboles. Los colores que priman son el rojo, amarillo, verde y azul.

En el segundo piso observamos una actividad económica netamente campesina, lo que llamaríamos cosecha de tunas. En primer lugar se divisa un solar de tunas llenos de frutos, estos tunales están rodeados por campesinos, unos cogiendo tunas con la típica "pallana" o cogedor de tunas, una mujer limpia un montón de tunas que hay en el suelo y lo hace con un manojo de hierbas. A la derecha hay tres burros de carga y al lado tres -

hombres, uno de ellos llena una canasta y los otros dos se disponen a cargar una canasta. También se nota la presencia de dos perros que miran la escena. Al fondo del cuadro se ha pintado el cielo con algunas nubes, los colores que utilizaron son el verde, rojo, marrón, azul, negro y blanco.

En el tercer piso vemos un cuadro religioso. El personaje principal es Jesús Nazareno con la cruz a cuestas. Lo acompañan numerosos campesinos cuyos rostros reflejan un fervor. Unos están implorando con las manos en alto, otros arrodillados miran la imagen. Todos están vestidos con sus ropajes típicos. Los colores que predominan son el rojo, azul, morado, verde y amarillo.

1.3.- REPRESENTACIONES DE ACTIVIDADES ECONOMICAS.

Se representan generalmente actividades que se desarrollan en la ciudad, tales como la sombrerería, teñido de tejidos, talleres de cerámica, retablos, etc. Son generalmente representadas en uno o dos pisos, aunque también se observa en los retablos de tres o cuatro pisos.

En un retablo representan una sombrerería - que cuenta con los siguientes elementos: Dos artesanos están sentados en unos banquitos desarrollando su trabajo, delante de ellos hay una mesa pequeña y debajo de ella un gato dormido. El fondo del taller, que dicho sea de paso del retablo, es de color grosella (puede cambiarse de acuerdo al gusto del retablista) y está lleno

de sombreros colgados, todos son de paja. La vestimenta de los artesanos son de color morado, rojo, plomo, verde, encambio los sombreros son de color blanco con cintas negras.

- Otra actividad que se representa continuamente es con relación a los tejidos. En un retablo de 25 cm. de alto y de un piso se observa a cuatro mujeres hilando, en la parte derecha hay un telar rodeado por dos mujeres y un varón que tejen afanosamente. Al fondo del cuadro hay mantas terminadas y colgadas a manera de adorno, de vistosos colores como el rojo, grosella, verde, azúl, amarillo y estén combinadas primorosamente.

1.4.- REPRESENTACIONES DE TIPO SOCIAL

Las representaciones han adoptado nuevas modalidades. Actualmente se han visto escenas de carácter social, generalmente de hechos históricos acaecidos dentro del ámbito nacional, entre ellos tenemos: La batalla de Ayacucho, La vida, pasión y muerte de María Parado de Bellido, muerte de Túpac Amaru, la inmólación de Cahuide, Micaela Bastidas, Basilio Auqui, etc.

Así tenemos en un retablo de 35 cm. y de dos pisos. En el primer piso vemos la inmólación de Cahuide en la fortaleza de Sacsayhuamán. El cacique Cahuide conjuntamente con indios defien-den la fortaleza mencionada, la que es atacada - por los españoles que portan espadas y escudos; mientras que los indios portan lanzas, hachas, macanas, etc. La escena en sí muestra a soldados españoles escalando la muralla, otros que que han llegado a la cima de la fortaleza, luchan con los indios, otros entre españoles e indios

caen de la muralla y algunos yacen en el suelo decapitados, mientras que muchos españoles están en la base de la muralla tratando de subir a ésta. A Cahuide se le representa en actitud de arrojar al vacío, la caballería también está presente, las figuritas son pequeñas, pero tienen una expresión real en los rostros, ya sea de odio, dolor. Los colores que priman son el rojo, marrón, verde, azul, amarillo, plomo.

En el segundo piso se representa la muerte de Túpac Amaru, quien está atado a cuatro caballos con el fin de descuartizarlo. Este castigo es presenciado por soldados españoles. A la izquierda hay una cruz grande del cual penden cuatro indios colgados, se supone sean parientes del Cacique rebelde. El fondo del cuadro está pintado representando las montañas. Al lado derecho de la caja se ha pintado una Iglesia, rodeado de casas y una cantidad de indios que observan atónitos la ejecución.

Estas figuras han sido trabajadas a mano. Es una obra de Florentino Jiménez. Se apreciará mejor en el gráfico.

1.5.- REPRESENTACIONES COSTUMBRISTAS- ETNOGRAFICAS.

Aquí representan acciones que se realizan en los barrios de la ciudad y lugares alejados del bullicio ciudadano (pueblos) donde el campesino expresa sus sentimientos en manifestaciones como fiestas, jaranas, corrida de toros, el "Sacha cuchuy" o corta monte, el "Jarru chuqsy" o tira jarro, la herrenza o marca de animales,

matrimonio campesino, entierro, la fiesta de los carnavales, arascascas, adoración del niño, (con sus "Werajos" o danzarines de tijeras, etc.) Varias de estas costumbres ya desaparecidas son revividas por el retablista, quien a través de sus obras aboga por la conservación de estas costumbres populares.

Describiremos el matrimonio campesino, representado en tres pisos.

En el primer piso están los novios vestidos con sus prendas típicas de vivos colores, al lado de sus padrinos reciben la bendición del sacerdote. En el altar hay un Cristo crucificado. El sacerdote está con una túnica negra.

En el segundo piso está representado el "Com-bido", que consiste en el banquete ofrecido a todos los invitados, quienes con mucha algarabía comen y beben chicha, todos están ubicados en una mesa grande, al costado están los músicos con su arpa y violín.

En el tercer piso representan la despedida a los padrinos, llamado comunmente como "padrino a viay". Todos bailan la "arascascas" baile típico de los pueblos de la Sierra que denota alegría.

2.- FIGURAS.-

La composición tradicional del cajón de San Marcos, donde se representa la "reunión" en el segundo piso es la siguiente:

Tumbador de toro, cantante del jarawi, tocador de tinya, la amasadora de quesillo, su perro sentado

al lado, tocador de corneta, hilandera al lado de su patrón, indio tocando cuena, mujer ordeñando una vaca, un cóndor, una perdiz en su nido, oveja amamentando a su cría, viajero arriando a su mula y tocando su charango. Estas figuras son hechos a moldes, a pulso como el zorro llevándose a la oveja, vizcacha con las manos empalmadas.

En el primer piso está San Marcos con una Biblia en la mano derecha y una palma en la mano izquierda.

San Antonio es representado con el niño Jesús en brazos. A los costados están los campesinos fieles, bailarines, animales como: las mulas, cabras, ovejas. El sacerdote está al centro.

San Martín de Porres con una cruz en la mano izquierda y en la derecha tiene una escoba. Al fondo se nota la presencia de ángeles y muchas flores. Delante de la imagen hay cirios prendidos en candelabros y fieles rezando. Además notamos un plato grande del cual comen un ratón, una paloma, un gato y un perro.

En el nacimiento están presentes la Virgen María, el niño Jesús al centro, San José. Están rodeados por los tres reyes magos, pastores, animales como el burro, vaca, oveja, camello. Esta es cena debía llamarse mas bien La adoración de los Reyes Magos.

Domingo de Ramos: Jesús montado en un pollino, rodeado por los apóstoles, sacerdotes, palmas en manos de los fieles.

Domingo de Resurrección: Cristo resucitado -

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

llevado en un anda, sacerdote, fieles, castillos de fuegos artificiales.

Anda de la Virgen Dolorosa y fieles acompañando la procesión.

Retablo representando a Jesús Nazareno, delante de la imagen hay un sacerdote, fieles, cirios y adornos. Las demás figuras han sido descritas en el punto anterior.

FIGURAS MIXTAS: Retablo de cuatro risos.

1.- La última cena: Mesa con panes y vino en unos vasos. Jesús y doce apóstoles.

2.- Carnaval: árbol adornado con globos y serpentinas, danzantes rodeando el árbol. Los mayordomos al centro de la ronda, el varón coge el hacha y la mujer un cántaro de chicha. A un costado los músicos.

3.- Subdividido en :

A)- Taller de retablería: el artesano, mesa, retablos, instrumentos.

B)- Taller de cerámica: el artesano con dos hijos laborando. Vasijas, adornos de afcilla, iglesias, un perro al costado y en un extremo está un horno.

4.- Fases del tejido:

- Señora hilando en un costado.
- Señora tiñiendo el hilo en un perol.
- Hombre tejiendo en el telar.

Cabe anotar que las escenas varían de acuerdo al gusto del artista.

Figuras de tipo económico:

- La sombrerería: dos artesanos y una señora en pleno trabajo, a un costado se halla un gato sentado y un perro recostado debajo de la mesa. Hay una guitarra colgada a la pared y sombreros de paja en la pared.

Figuras de tipo social:

- Ventura Ccalamaqui: a un costado está la fachada del cuartel, delante de ella un soldado manejando un cañón, detrás hay un pelotón de soldados. Enfrentándose a ellos hay un grupo de mujeres pueblerinas dirigidas por una mujer que tiene los brazos en alto (Ventura Ccalamaqui). Las mujeres portan palos y piedras.

Figuras de tipo costumbrista:

Cada artesano tiene su modo de representar. De ahí que no hay uniformidad en las representaciones.

3.- COLORES.

En las escenas religiosas priman los colores bajos como el celeste, blanco, amarillo, grosella.

En las escenas económicas y costumbristas se nota con primacía el color rojo, morado, verde, amarillo, marrón, azul y negro.

En las escenas mixtas se combinan los colores de acuerdo al motivo. Cada artista tiene sus colores preferidos y varía unos a otros.

SIMBOLOGIA DE LOS COLORES.-

Con relación a este problema los retablistas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

tratan de representar tal como se presenta en el mundo objetivo, porque esos son los colores que perciben.

Como en su mayoría son descendientes de la masa campesina, pintan los colores que más prefieren ellos, en su vestimenta por ejemplo; de ahí que usan colores fuertes en el caso de representar escenas costumbristas y económicas.





C A P I T U L O V I

CAMBIO IDEOLOGICO EN LAS REPRESENTACIONES

Antes de desarrollar estos puntos es necesario plantear que el cambio de las representaciones se da como reflejo del cambio en la economía de la ciudad de Ayacucho, hecho que se produce a partir de la década del 50 del presente siglo.

1.- CAUSAS.-

Para abordar correctamente el problema vemos primero la ciudad de Ayacucho dentro de su economía natural (finales del siglo XIX y principios del XX).

Hacia 1,900 la ciudad de Ayacucho se hallaba enmarcado dentro de una economía natural, caracterizada principalmente por la feudalidad subsistente. Es así que se establece una dependencia de la ciudad con respecto al campo.

En la ciudad se desarrolla una escasa producción artesanal, como consecuencia de una crisis que había sufrido y arrastrado de la Colonia (fines del siglo XVIII y principios del XIX), este punto ha sido desarrollado en el capítulo de E-

volución de la artesanía artística ayacuchana).

Por otro lado en la ciudad se desarrolla una incipiente actividad comercial basado en el arrieraje, desarrollados por los pobladores del barrio de Carmenca, actual distrito de Carmen Alto. Estos arrieros unían por medio del comercio los productos de las distintas zonas del país.

La producción artesanal no es valorada en una sociedad donde la clase dominante prefiere adquirir productos del extranjero. En consecuencia, los artesanos vivieron más obscuramente.

La iglesia como la principal institución está al servicio de las clases dominantes. El catolicismo es la ideología dominante.

Ya por los años de la década del 10 el capital comercial se desarrolla, gracias a la llegada de comerciantes extranjeros. Es a partir de 1,930 que el capital comercial se incrementa debido a la apertura y ampliación de la red vial y por los nuevos medios de transporte, hecho que permitió el surgimiento de mercados temporales o ferias a lo largo de carreteras, esto trae como consecuencia la caída del sistema de arrieraje,

Hacia la década del 40 el poder político sigue en manos de los latifundistas, aunque ya no hegemónicamente como antes.

En la ciudad los sectores populares desarrollan luchas por reivindicaciones inmediatas (a-

ño 1,934) y participan en organizaciones políticas. Se nota la influencia del APRA.

A partir de la década del 50 se desarrolla una economía de tipo mercantilista, aunque de manera lenta. Se observa que la actividad artesanal se deteriora y muchas ramas artesanales desaparecen por que son desplazados del mercado -regional por la penetración y competencia de una serie de productos manufacturados, que son mucho más baratos y que son impuestos socialmente. De ahí que muchos artesanos migran a otras regiones buscando mercados para sus productos. Las ramas artesanales que logran supervivir cambian sus funciones en su afán de adecuarse al nuevo tipo de mercado. Esto ocurre con el "San Marcos" o retablo como se llamará a partir de 1,941.

Es un hecho real que el cambio en el tipo de representación -de religioso a etnográfico- se debe a la adecuación de esta actividad artística al nuevo tipo de mercados. Los propiciadores de este cambio son Joaquín López Antay y Jesús Urbano Rojas, ayudado después de su hermano Julio. Produjeron obras etnográficas en un primer momento a título de experimento, al ver que tenía mucha demanda y aceptación por parte de los turistas extranjeros y por el aliciente que las dispensaron algunas personas amantes del arte popular, acrecentaron la producción buscando nuevos temas para sus trabajos y otorgando a ellos vivacidad en colores, figuras y autenticidad en las representaciones. Cabe destacar que así como existen personas o ertistas, que hacen sus obras o trabajos con dedicación, paciencia y buen gusto, existen personas que desmereciendo la ca-

lidad estética producen obras por producir, sólo con fines económicos. Estas personas son influenciadas por los comerciantes, quienes en su afán de lucro y de fácil enriquecimiento aconsejan mal a estos retablistas a quienes engañan y explotan sin importarles que así están poniendo en peligro el prestigio que ha alcanzado la artesanía artística ayacuchana en general.

A partir de 1,974 surge una nueva modalidad en las representaciones, motivos sociales basados en hechos históricos. Este cambio surge a consecuencia de la influencia de la propaganda del gobierno actual de hechos acaecidos en el pasado, resaltando la acción de los héroes y de magóticamente la acción del pueblo.

El autor de este nuevo tipo de representación (Florentino Jiménez) con motivo del Sesqui-centenario de la Batalla de Ayacucho (1,974) expone una serie de obras relacionadas con este hecho histórico. Al ver que tuvo acogida en el sector gubernamental optó por seguir desarrollando este tipo de escenas.

2.- CAMBIO DE REPRESENTACION - EVOLUCION

2.1.- RELIGIOSOS: El más antiguo se conoció ya en 1,937, tiene un carácter predominantemente religioso y simbólico, por el mismo hecho que la ciudad estaba fuertemente influenciado por la ideología feudal, cuyo pilar era la iglesia. El liderazgo en este tipo de retablos lo mantiene desde muchos años atrás hasta el momento, ese insuperable artista popular de Huamanga ,

Joaquín López Antay: él ha desarrollado la forma heredada, el retablo o San Marcos como él lo llama. Su técnica es primaria, sin embargo su concepción del mundo le permite realizar obras bellas, llenas de mensaje para un sector de la población peruana.

El verdadero contenido del retablo que es expresión religiosa del arte popular ayscuchano, se ve enriquecida con la captación de los pasajes del culto católico, armoniza su estructura con pasajes bíblicos. Todo esto se desarrolló en un primer momento, cuando la ciudad todavía mantenía formas de su economía natural. Los campesinos vinculaban estos retablos religiosos con actividades agropecuarias.

Al correr el tiempo el retablo refleja los cambios que se producen en la sociedad y cultura huamanguina, específicamente el cambio que sufre por la penetración del capital comercial, surgiendo un segundo tipo de retablo cuyo contenido es básicamente etnográfico y expresa escenas del trabajo cotidiano del hombre, nos referimos a las representaciones etnográficas. Cabe a notar que por el año 1,950 se representa costumbres religiosas de Huamanga, concretamente las de Semana Santa.

2.2.- ETNOGRAFICAS

Deja testimonio artístico e histórico de las principales actividades laborales de los poblados de Huamanga, esto supone que el retablista ha ampliado su visión del mundo y capta con su sensibilidad de artista popular las actividades

y problemas más urgentes que confronta el trabajador huamanguino en la actualidad.

Las jugosas y diferentes expresiones del Folkllore andino encuentran su diminuto escenario de representación. Esto ocurre aproximadamente en la década del 50. En este fecundo viraje del retablo hacia un realismo costumbrista le corresponde a Jesús Urbano su exclusiva paternidad.

De Urbano Rojas podemos decir que su alma de artista se recrea con suma ingenuidad en motivos costumbristas que él ha visto y vivido, lo perenniza con legitimidad absoluta, con su realismo incontrastable y con un colorido propio. No busca utilización, sino que le place el testimonio crudo y objetivo, minimiza sus personajes, para darles cabida integral a todo el panorama costumbrista y no pierda detalle alguno en la captación y creatividad.

A medida que pasa el tiempo, el capital comercial se incrementa más y junto a este hecho se nota que esta gran tradición del retablo ayacuchano ha sido motivo para que otras personas en la sensibilidad y la raigambre popular del retablo de Huamanga, pretendan tomar las formas de esta expresión artística para expresar contenidos que vienen deformando y mistificando la pureza y tradición de esta creación popular, esto ocurre más o menos por los años 65 a 76, donde también se nota la presencia de personas ajenas a este arte, quienes en su afán de deteriorar lo creado, han insentivado a su motivación trayendo como consecuencia la producción en cantidad

tan solo con fines comerciales y para el gusto de los turistas.

Mientras esto va ocurriendo aparecen nuevos valores con un nuevo tipo de representación que quizá todavía no es muy difundida en muchos lugares, pero en los que se ha representado causaron gran impacto, nos referimos a las representaciones de tipo social.

2.3.- SOCIAL HISTORICO:

Son creaciones basadas exclusivamente en hechos históricos pasados, luchas emprendidas por las masas populares por obtener mejores condiciones de vida y reivindicaciones (Movimiento de Túpac Amaru, de los hermanos Angulo). Luchas que denotan la oposición a la opresión feudal, (lucha de Ventura Calamaqui, Basilio Auqui, Batalla de Ayacucho, etc.) implantado por los españoles. Estas obras manifiestan una extraordinaria viveza donde sus personajes expresan acción según su ideal.

Hay una ausencia en este tipo de representación de las luchas emprendidas por las masas populares en la actualidad, no perdemos esperanzas de verlas representadas en los retablos.

Su autor exclusivo es el señor Florentino Jiménez, campesino Alcamencuino (Víctor Fajardo), quizá no es muy conocido debido a que sus trabajos son recientes, surgidos en los años 74 y 75 y que van desarrollándose actualmente.

CONCLUSIONES

1.- La artesanía que denota destreza en un oficio que no tiene nada que ver con la artesanía-artística o arte popular que crea obras bellas y útiles.

Los artistas populares inspirándose en la realidad producen obras capaces de comunicar ideas, transmitir costumbres de un pueblo, etc., característica de toda obra de arte, hecho que no ocurre con el artesano común.

Sin embargo, hasta la actualidad no se ha reconocido oficialmente el arte popular dentro del concepto de arte. Nosotras tratamos de encuadrar el arte popular dentro del rubro de arte aplicado y decorativo como parte del arte, por considerar que las obras producidas por el artista popular tienen la cualidad de unir principios utilitarios y estéticos.

El arte popular como parte del arte tuvo su origen en las primeras etapas de la historia de la humanidad. El trabajo que hizo del hombre un ser social consciente y creador jugó también un papel importante en el desarrollo del arte, ya que gracias a ella el hombre va conociendo la realidad. También en su desarrollo participa activamente la concepción religiosa que dota de imágenes fantasiosas al arte.

Cada pueblo desarrolla un tipo de arte popular que se difunde a través de las conquistas o sometimiento de una cultura por otra más poderosa o por medio del comercio. Casos como éste se

observa a lo largo de la historia nacional. Sin embargo hay ramas del arte popular que han sobrevido a una serie de contratiempos y han ido desarrollando con caracteres propios, caso concreto el arte popular ayacuchano.

2.- El retablo o cajones de San Marcos como arte del arte popular, en su origen ligada a la concepción religiosa, que adquirió contornos - singulares al vincular la religión a las actividades económicas, como la ganadería, ya que los santos representados en los retablos, según los campesinos, preservan a los animales de cual quier desgracia. De ahí que los retablos tuvieron gran difusión entre la masa campesina. Los arrieros o comerciantes eran los encargados de unir a los "santeros" o retablistas con los consumidores. Respecto al retablo diremos - que por razones de seguridad en el transporte, se guardaron los santos en urnas o cajones, generalizándose su uso por ser prácticos.

3.- Con relación a las fuerzas productivas hemos planteado que los medios de producción pert pertenecen en su exclusividad al retablista. Se proveen de los materiales necesarios del mercado o tiendas comerciales.

El maestro retablista emplea el trabajo familiar, quienes trabajan de acuerdo a la demanda. Económicamente están en posición media, cuyo ingreso aumenta según la demanda de los intermediarios nacionales.

4.- Por 1,950 se cambia, de la representación - religiosa a las etnográficas en su afán de ade

cuarse al ataque que recibió del capital mercantil, como ha sido demostrado en el capítulo VI. El cambio se vio fortalecido por la acogida que le dispensaron los amantes del arte popular como también los turistas.

Este cambio es positivo en la medida en que difunden las costumbres del pueblo.

A partir del año 1,974 se representa escenas históricas a consecuencia de la influencia de la propaganda demagógica del gobierno militar, quienes aprovechan las luchas del pueblo para sus fines políticos. Estas creaciones al ser acogidos en el sector gubernamental ha fortalecido la iniciativa de su autor.

G L O S A R I O

- "AUQUI" · Dios montaña
- "SEÑALACO" Ritual pagano de propiciación a los dioses y a la madre tierra para proteger y aumentar el ganado.
- "TRANSCULTURACION": Imposición de la cultura de una sociedad dominante a otra sociedad dominada.

C I T A S

C A P I T U L O I

- (1) - KONSTANTINOV- Materialismo Histórico, Pg. 383.
- (2) - KELLE V. y KOVALSON M.- Formas de la Conciencia Social. Pg. 177
- (3) - IBID. Pg. 197
- (4) - CAMINO BREN, Enrique- Arte Ayacuchano. Pg. 61.
- (5) - KELLE y KOVALSON- Formas de la Conciencia Social. Pg. 178
- (6) - MARIATEGUI- Capitalismo o Socialismo. Pg. 11.
- (7) - OB.CIT. Pg. 145.
- (8) - MAO TSE TUNG- Obras Escogidas. Tomo IV. Pg. 170.
- (9) - Comité de Asesoramiento de la Presidencia de la República. (COAP). Pg. 13
- (10) - IBID. Pg. 23-24
- (11) - KONSTANTINOV- Materialismo Histórico. Pg. 112.
- (12) - LENIN- Desarrollo del Capitalismo en Rusia. Pg. 399.
- (13) - MARX- El Capital. Tomo I- Pg. 346
- (14) - KAUTSKY- La Cuestión Agraria. Pg. 14
- (15) - IBID. Pg. 16
- (16) - OB.CIT.- Pg. 345.
- (17) - IBID. Pg. 348-49
- (18) - MARX- El Capital. Pg. 352-Tomo I.
- (19) - LENIN- Desarrollo del Capitalismo en Rusia. Pg. 392.
- (20) - LUMBRERAS-Luis. De los pueblos, las culturas... Pg. 48.
- (21) - OB.CIT. Tomo I- Pg. 125

- (22)- IBID. Pg. 126
(23)- ROEL PINEDA, V.- Historia Sòcial y Econòmica... Pg. 150
(24)- SABOGAL, José- De las artes del Perú. Pg. 60
(25)- IBID. Pg. 63.
(26)- IBID. Pg. 68.
(27)- Documental del Perú. VOL. II- Pg. 75.
(28)- IBID. Vol. XVII- Pg. 57.
(29)- IBID. Vol. XX- Pg. 61
(&) - Ver Glosario.
(30)- CASTAÑEDA LEON, Luisa. Arte Popular del Perú. Pg. 9-10
(&) - Ver Glosario.
(31)- RIVERA PINEDA, F.- Ponencia en el 2º Congreso del Folklore.
(32)- Revista Anuario. N° 17- Pg. 19
(33)- Revista Huamanga. Pg. 11
(34)- IBID. Pg. 6.
(35)- GALVAN, Luis. Ayacucho, semblanza de la ciudad. Pg. 20.
(&) - Ver Glosario.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- ARGUEDAS, José María : El arte popular religioso y la cultura mestiza . Rev. Museo Nacional. Tomo XXVII. 1,958-Lima-Perú.
- 2.- CAMINO BREN, Enrique: : Arte Ayacuchano- Ayacucho. 1,959- Biblioteca de la Universidad-San Cristóbal de Huamanga.
- 3.- CASA DE LAS AMERICAS; (Rev.) N° 72- La Habana-Cuba. 1,975.
- 4.- CASTAÑEDA LEON, Luisa: Arte popular del Perú. Talleres de Industrial Gráfica S.A. Lima-1971
- 5.- COMITE DE ASESORAMIENTO DE LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA. (COAP)- La revolución Nacional Peruana- Edit. Universo S.A. Lima, 1,975.
- 6.- DOCUMENTAL DEL PERU: Volúmenes: II-IV-V-VIII IX-X-XII-XIV-XV-XVI-XX. Edit. IOPPE S.A. 1969 Lima.
- 7.- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ESPASA. Madrid. Barcelona- Tomo VI- Edit. Espasa S.A.
- 8.- GALVAN, Luis Enrique: Ayacucho, semblanza de la ciudad- Imprenta A. Miranda. Lima. 1,959
- 9.- INCA GARCILAZO DE LA VEGA: Comentarios Reales de los Incas- Tomo I-Segunda edic. 1,945 EMECE EDITORES S.A.- Buenos Aires.
- 10.-KAUTSKY: La Cuestión Agraria. Edit. Biblioteca de Cultura Socialista- Lima. 1,972.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

- 11.- KELLE, Vladislav y KOVALSON, Matvel: Formas de la Conciencia Social. Edit. Lautaro- Argentina- 1, 1962.
- 12.- KONSTANTINOV, F.U.: Materialismo Histórico Edit. Grijalbo S.A. 1, 1969.
- 13.- LENIN, V.I.- Desarrollo del capitalismo en Rusia- Ediciones Buenos Aires. 1, 1973.
- 14.- HUMBRERAS, Luis Guillermo: De los muebles, las culturas y las artes del antiguo Perú Edit. Industrial Gráfica S.A. Lima- 1º edición- 1, 1969.
- 15.- MAO TSE TUNG: Obras Escogidas- Tomo IV. Pekín.
- 16.- MARIATEGUI, José Carlos: 7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana. y Organización del proletariado. Edit. Amauta. Lima- 1, 1971.
- 17.- MARX, Carlos: El Capital -Tomo I- Fondo de la cultura económica. México. 1, 1956
- 18.- PRADO O. César: Anuario. Del Museo Regional de Ayacucho- N° 15-16. Ayacucho- Perú 1, 1940.
- 19.- PIRENNE, Henri: Historia económica y social de la Edad Media. Edit. Lito-Arte-México. Fondo de Cultura Económica. X edición. 1, 1970
- 20.- MUSEO REGIONAL DE AYACUCHO: Anuario N° 7 - 16-17. Ayacucho. 1, 1949.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

- 21.- REVISTA "Huamanga". Ayacucho- 1,959.
- 22.- REVISTA "Mundial" N° 43-45. Editora ITAL-
PERU S.A.Lima- 1,976.
- 23.- ROEL PINEDA, Virgilio: Historia Social y
Económica de la Colonia. Edit. Gráfica La
bor. Lima, 1,970.
- 24.- ROSENAL IUDIN: Diccionario Filosófico- E
diciones Universo-Argentina. 1,973.
- 25.- SABOGAL, José: Del Arte en el Perú- Edito.
Instituto Nacional de Cultura. Lima- Perú.
1,975.
- 26.- SOLA, Miguel: Historia del arte hispanoame
ricano . Edit. Labor S.A.-Barcelona. 2° e
dición. 1,958.
- 27.- SUPLEMENTO DOMINICAL DE LA PRENSA- 2 de
Junio de 1,974.-Lima.
- 28.- 7 DIAS DEL PERU Y DEL MUNDO: N° 861 y 880.
Lima. 1,975.
- 29.- BOLETIN DE INVESTIGACIONES HISTORICO SO-
CIALES: U.N.S.C.H. - Ayacucho. 1,971.
- 30.- RUNA N° 2- U.N.S.C.H.- Ayacucho, 1,973.

DOCUMENTOS

- 1.- PRIMERA CONVENCION DE CAMPESINOS DE AYACU-
CHO: ALLPA. Ayacucho - 1,976.
- 2.- CENTRO DE TRABAJO INTELECTUAL MARIATEGUI -
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

(CTIM): José Carlos Mariátegui: Capitalismo o Socialismo . Lima-Perú. 1,973.

- 3.-COMITE CENTRAL DEL P.C.P.: Retomemos a Mariátegui y reconstituycamos su Partido.-Lima,1975
- 4.-DOCUMENTO DE LA JEFATURA ZONAL DE AYACUCHO N° 7,18,35,74.
- 5.-FOLLETO DEL SUTEH: Desarrollo de la Sociedad-Peruana.- Ayacucho.1,973.
- 6.-REVISTA DE LA COOPERATIVA DE CREDITO " SAN - CRISTOBAL DE HUAMANGA " N° 19-81- Diciembre de 1,974.
- 7.-RIVERA PINEDA, Fermín : Artesanía tradicional Ponencia presentada en el segundo Congreso de Folklore.- Perú. 1,975.

SEMINARIO DE HISTORIA RURAL ANDINA

DIRECTOR PABLO MACERA



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
DIRECCION UNIVERSITARIA DE PROYECCION SOCIAL

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
SEMINARIO DE HISTORIA RURAL ANDINA

Director: Pablo Macera

Mecanografía : Inés Vergara
Carátula y dibujos : Juan Zárate
Impresión : Miguel Pinto



DIRECCION UNIVERSITARIA DE PROYECCION SOCIAL

Lima - 1984





Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

SEMINARIO DE HISTORIA RURAL ANDINA

DIRECTOR PABLO MACERA



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
DIRECCION UNIVERSITARIA DE PROYECCION SOCIAL