La imaginería huanca de la familia Gonzáles en el valle del Mantaro



REGIÓN: Junín

COLECTIVO: Pedro Bernardo Gonzáles Paucar
Domingo German Gonzáles Alfaro
David Fernando Ojeda Nuñez

MODALIDAD: Monografías, estudios o reseñas sobre patrimonio cultural inmaterial.

RESUMEN: Estudio sobre la expresión del arte popular tradicional de la imaginería de la familia Gonzales, la cual se conserva desde la época de la colonia.

LÍNEA 1
Iniciativas colectivas para el fortalecimiento de la memoria comunitaria

Es un honor para el Ministerio de Cultura compartir las investigaciones y creaciones de los colectivos de danzantes, músicos, cocineros tradicionales, artistas tradicionales y cultores de la medicina tradicional quienes a través de sus trabajos demuestran la importancia de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

El contenido de esta publicación es enteramente del colectivo que lo elaboró con el mismo cariño y compromiso con el que los portadores que lo integran danzan, cantan, cocinan, tejen o practican la medicina tradicional.

© Colectivo beneficiario
© Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima
www.cultura.gob.pe

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, extractada o modificada, sin autorización expresa de los titulares del copyright.

Bernardo Pedro GONZÁLEZ PAUCAR

La imaginería Huanca de la familia Gonzáles en el valle del Mantaro

Huancayo, 2020

Contenido

Presentación

1 Descripción General

1.1 Nombre de la expresión cultural

1.1.1 Imaginería

1.2 Ubicación

1.2.1 Valle del Mantaro

1.2.2 Pueblo de Aza

a. Un poquito de historia

b. La capilla de Santa Bárbara de Aza

1.3 Temporalidad

1.3.1 Mayo, mes de las cruces

1.3.2 Julio, mes del Tayta Shanti

1.3.3 Julio-diciembre, de fiestas de santos patronales

1.3.4 Diciembre, mes de nacimientos

1.4 Características generales

1.4.1 Cruz de mayo

a. Cruz de mayo

b. Cruz de camino

c. Cruz de calvario

d. Cruz de ofrenda

e. Cruz de altar

f. Cruz de mesada

g. Cruz de tumba

h. Cruz de techo.

1.4.2 Santos e imágenes

1.4.3 Nacimientos

1.4.4 Máscaras y caretas

1.4.5 Figurines

1.4.6 Herramientas

1.4.7 Pintura y color

1.4.8 Técnicas

1.5 Formas de transmisión

1.6 Relación con otras expresiones

1.6.1 Escuela limeña

1.6.2 Escuela cusqueña

1.6.3 Escuela huamanguina

2 Valor identitario

2.1 Preservación del maguey

3 Los portadores

3.1 Pedro Abilio Gonzáles Flores, patriarca de la imaginería

3.2 Pre–Abilio Gonzáles

3.3 Post–Abilio Gonzáles

4 Riesgos a la continuidad

5 Plan de salvaguardia

5.1 Escuela–taller

5.2 Casa-museo “Abilio Gonzáles Flores”

6 Referencias bibliográficas

7 Anexos

Aprendieron de los maestros españoles la técnica del oficio,

y aplicaron después esa técnica en forma original y libre.

Crearon el vasto mundo del arte religioso popular peruano,

que es un mundo nuevo.

J. M. Arguedas

Presentación

El presente es el informe de la ejecución del proyecto de estudio: "La Imaginería Huanca de la familia Gonzáles en el valle del Mantaro", seleccionado dentro de las Iniciativas Colectivas para el Fortalecimiento de la Memoria Colectiva, como parte de las Líneas de Apoyo para la Cultura, Covi-19. Estructurado en base a la "Guía sobre declaratorias de expresiones del patrimonio cultural inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación" (2017).

El estudio aborda la imaginería, arte que practica la familia Gonzáles, natural del anexo de Aza, distrito El Tambo, provincia de Huancayo, departamento de Junín; dentro del ámbito geográfico y cultural del valle del Mantaro. Valle, donde se desarrolló todo un proceso histórico de larga data que permitió el surgimiento de una cultura, reconocida como Huanca, que algunos estudiosos denominan Huanca-Xauxa.

Se constata, que no hay estudios o investigaciones de carácter integral de las artes plásticas del valle del Mantaro, y menos aún específica sobre la imaginería. No se consultó archivos institucionales que hubieran dado mayores luces al trabajo, porque estuvieron cerrados por motivo de la pandemia. Por lo que hemos desarrollado el presente, en base a entrevistas acumuladas por varios años y también realizadas específicamente para este trabajo, además, se ha contado con la disposición de algunos documentos del archivo familiar y la contribución decidida de los informantes-portadores de este arte.

Es probable, una referencia en los sucesos de la colonia, que algún miembro de la familia Gonzáles haya sido obligado a trabajar en la construcción y el acabado artístico de la capilla Santa Bárbara de Aza, donde existió un claustro de obrería en dicho lugar, adquiriendo en ese servicio el oficio de imaginero; oficio que posteriormente se transmitió a sus generaciones. Para demostrar esta hipótesis se brinda una serie de indicios. Por otro lado, se expone, que a lo largo y ancho del valle del Mantaro existieron y existen todavía iglesias y capillas que en sus interiores guardan obras escultóricas y lienzos de las diferentes escuelas estilísticas que existieron en el virreinato; por lo que, es demostrable que no todo fue traído de afuera. Por tanto, muchas obras de características propias y muy originales fueron creadas por los artistas indígenas y mestizos del valle del Mantaro, que en muchos casos contó con la contribución y estímulo de los curacas correspondiente a cada sector.

Se resalta que la actividad de la imaginería actual, enmarcada de alguna forma dentro del ciclo de temporalidad está relacionado con el calendario festivo y productivo: abril y mayo, mes de las cruces; junio y julio del *Tayta Shanti* (Santiago); de julio a diciembre, fiestas patronales y; diciembre a enero, temporada de los "nacimientos".

En el presente, damos una amplia y detallada muestra de las características de las "líneas" de producción más representativa del arte de la familia Gonzáles. De igual manera, se describe los diversos materiales que usan en el proceso del trabajo; enumeramos y describimos el uso de las herramientas; y finalmente, culminamos esta parte, explicando las aplicaciones de las diferentes técnicas mixtas y complejas que son utilizadas para la obtención de un producto (acabado) de imaginería.

Se brinda una información de la manera cómo han venido transmitiendo los conocimientos, saberes y "secretos" relacionados a la expresión de la imaginería: de padres a hijos y de maestro a discípulos. De igual manera, en forma muy rápida se relata las características de cada uno de las tres expresiones estilísticas o escuelas (limeña, cusqueña y huamanguina) que existieron en el virreinato del cual mantuvieron una relación y de sus posibles influencias.

Se realza el valor y el significado que cumple la expresión de la imaginería en el valle del Mantaro y en la cultura huanca. Además, se presenta a los portadores de esta expresión artística, para el

cual se clasifica: Don Abilio Gonzáles, el patriarca de este arte, luego los antes y después de él. De igual manera, se identifica la posible amenaza de este arte: la discontinuidad generacional.

Finalmente, este informe e investigación; será nuevamente puesto en discusión a los portadores del arte de la familia Gonzáles, antes de ser presentado para aspirar a ser declarado Patrimonio Cultural de la Nación.

B. Pedro González Paucar

Huancayo, diciembre 2020

1 Descripción General

1.1 Nombre de la expresión cultural

1.1.1 Imaginería

La imaginería como concepto en su sentido más amplio y popular es entendida como "la producción de imágenes", o simplemente, "hacer imágenes de santos". Por su parte el diccionario de la lengua española especifica: "La imaginería es una especialidad del arte de la escultura, a la representación plástica de temas religiosos, por lo común realista y con la finalidad devocional, litúrgica, procesional o catequética". En otras palabras, "la imaginería es el tallado y pintado de imágenes de santos para el culto". Pero, como podemos advertir en el contexto actual, la producción de la mayoría de los imagineros tradicionalistas casi no está destinados para el culto --tal y como se ha venido sucediendo desde tiempos virreinales--, sino que el gran bloque de su producción está orientado a satisfacer el mercado que suelen llamar profano (decorativo y turístico).

También vale aclarar, el ámbito en que se desenvuelve la producción y consumo de la imaginería –generalmente en el interior del país--, existen diferentes formas y peculiaridades en la denominación este arte y sus "variantes". Emilio Mendizábal lo advirtió en 1957, a pesar del tiempo transcurrido, su uso es tan vigente y a tomar en cuenta: Se llama "pintores" a los imagineros, reservándose la designación de "escultores" para los talladores en madera o *piedra de Huamanga* y a los "santeros". Mientras que el término "santero", se emplea para denominar generalmente a los artistas que realizan imágenes de santos de grandes dimensiones, y el término de "imaginero" [1] se usa para designar a los artistas que realizan figuras pequeñas (Mendizábal, 2003: 27 y 42).

[1] Es de advertir que J. M. Arguedas consigna que el imaginero ayacuchano Joaquín López Antay se le llame "escultor" (1981 [1951]) y, el pintor Josué Sánchez hace lo mismo al nombrar al imaginero huanca Abilio Gonzáles Flores, en la década del setenta en "Síntesis", N° 15, suplemento cultural del diario *La Voz de Huancayo*.

Por otro lado, la imaginería para el ente rector del MINCETUR está incluido como artesanías (Ley N° 299073 del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal) y según el CLANAR (Clasificador Nacional de Líneas Artesanales) se cataloga como: Productos de Imaginería.

1.2 Ubicación

1.2.1 Valle del Mantaro

El valle del Mantaro se ubica en los Andes Centrales, en el departamento o región de Junín. El valle lleva el nombre del río Mantaro, nombre que, a lo largo de la historia, ha tenido diversas denominaciones. Inicialmente tenía por nombre *Hatun Mayu* (río grande); también, *Wanka Mayu* (río Huanca) o *Upa Mayu* (río mudo o silencioso). Por su parte los españoles a su arribo al valle le denominaron *Guardiana, Xauxa, Pari, Huaypacha, Oroya* y otros (Miguel de Astete, citado por Castro, 1992: 25). Pero el nombre de Mantaro lo lleva impropiamente, debido a que el padre franciscano Francisco Álvarez de Villanueva, cuando hizo un estudio geográfico de la zona centro-oriental, en 1782, el tramo de la provincia de Tayacaja que llevaba la denominación de Mantaro (palabra de origen *campa*, que significa "desembocadura"), usó para nominar toda la cuenca, imponiéndose posteriormente tal como conocemos ahora (Espinoza, 1970: 11 y 12). Por tanto, este valle que nos ocupa recibió tantos nombres en relación con el nombre del río, como: *valle del Mantaro, valle del Hatun Mayu, valle del Río Huanca, valle de Xauxa, valle del Río Grande*, etc.

El valle del Mantaro está considerado como una de las áreas productivas más importante de la sierra peruana. "Tiene una extensión de aproximadamente 524 km2, una longitud de 70 km, un ancho que varía entre 4 km en la parte más angosta y 21 en la más amplia" (Burga *et al*, 2014: 13). El valle en su franco Este halla la cadena central de la cordillera de los Andes, allí también se alza el majestuoso nevado del Huaytapallana (divinidad telúrica de los Huancas), y por el Oeste, la cadena occidental. La altitud oscila entre 3240 m s. n. m. (Huancayo) y Jauja 3380 m s. n. m. (Jauja), aunque también está rodeado de zonas mayores a los 3500 m s. n. m., de exceso frío, poco o nada productivo, solo aparente para la ganadería. El clima en general en el valle es

templado con tendencia al frío; Lluvioso en diciembre a abril (los pobladores llaman “invierno” a los meses de verano); y escampado de mayo a noviembre. La Temperatura máxima es de 20° C por las tardes, durante todo el año; y de 2° C bajo cero como mínima por las noches, entre los meses de mayo y julio (Castro, 2000: 20).

El río Mantaro nace en el lago de Junín, a 4080 m s. n. m., luego baja y cruza de norte a sur todo el valle (Fig. 1), dividiendo en dos partes: la margen derecha e izquierda, siendo la margen izquierda de mayor dimensión e importancia debido a que en la actualidad el 90% de toda la población del valle se asienta sobre este margen. Además, marca tres sectores bien definidas: Zona Norte, Central y Sur. Siendo la Zona Norte, área que no divide en dos márgenes el río Mantaro porque ingresa por un extremo. Está rodeado de muchas quebradas. Aquí se encuentra la ciudad de Jauja que no dispone de suficiente área llana y fértil, por lo que solo representa el 15% del territorio del valle, pero dispone de una conexión con Lima, Tarma y la selva (La Merced). La Zona Central, el río divide en dos márgenes, encontrándose en la margen izquierda la ciudad de Concepción, con área plana y fértil, ocupa el 38% del valle y permite una comunicación con la selva (Satipo). Mientras que la Zona Sur es la más baja y extensa del valle, ocupa el 47% de su área. Dispone del mayor área fértil y llana del valle (Fig. 2). Aquí se encuentra la ciudad de Huancayo en la margen izquierda y que tiene fluida conexión con los valles del sur: Huancavelica, Ayacucho y Cusco (Burga *et al*. 2014: 19-21).

El valle del Mantaro fue escenario de un proceso histórico importante, probablemente desde los inicios de los primeros pobladores hace nueve mil años atrás, dentro de un periodo que los arqueólogos denominan Precerámico Temprano (Perales, 2014: 36), Entre los años 7000 y 1500/1000 antes de Cristo, aproximadamente, los asentamientos humanos primigenios en el valle del Mantaro estuvieron constituidos por sitios como campamentos estacionales, talleres de producción de herramientas y lugares de caza (camélidos y cérvidos) y recolección de vegetales (Perales, 2014: 38). Luego, al comienzo del último milenio antes de nuestra era, había evidencias de pequeñas aldeas ocupadas en forma estacional por grupos de pastores trashumantes, dueños de rebaños de camélidos domésticos (llamas y alpacas), cuya economía se complementaba con horticultura y caza. Estas aldeas se localizaban por lo general en el fondo del valle o cerca de fuentes de agua, ya sea manantiales, lagunas o ríos (David Browman, citado por Perales, 2014:

38 y 39), o sea comprendido dentro de las influencias de Chavín de Huantar (Horizonte Temprano, 800 años a. C. a 50 d. C.). En el Horizonte Intermedio (600 a 1000 d. C.), el valle es sometido política y militarmente por la expansión de la cultura imperial Wari, quedando marcada su influencia en la parte sur del valle con la construcción de un edificio el santuario de Huarivilca[2]. Lo que da pie, a suponer que Huarivilca fue un centro religioso y ceremonial importante regional, hasta suprarregional, desde el Horizonte Medio hasta los tiempos de la invasión hispana (Perales, 2014: 48 y 49). Los Wari están presentes en varias subregiones, su desarrollo contribuye con una red de caminos (conocidas como *Qhapaq Ñan*), que permitió el logro del mestizaje cultural entre diversos grupos étnico y sobre todo amplió la redefinición de identidades políticas. Luego viene el Intermedio Tardío (1000 a 1450 d. C.), periodo vital para el valle, pues, la desintegración e influencia Wari, permitió el surgimiento e integración de grupos regionales, entre ellos los "Huancas"[3], que si bien en lo cultural mantuvieron cierta unidad, pero en lo político lo carecieron, no conocieron un jefe o un gobernante absoluto, tal es así, antes que fueran conquistado por los incas, "cada pueblo vivía sobre sí, sin obedecer a nadie… no había señor que tuviera señorío sobre muchos, sino cada pueblo y cada casa era sobre sí como comunidad" (Lavilier, citado por Castro, 1992: 71).

La expansión Inca llega al valle del Mantaro en el Horizonte Tardío (1450 a 1532), los sometió y los integró, reduciéndolos a tres sayas o parcialidades: *Hatun Xauxa* (norte del valle), *Lulin* o *Urin* Huanca (medio) y *Hanan Huanca* (sur). En lugar de los antiguos *sinches*, nombraron a los curacas, gente de la misma nobleza local, recibiendo grandes privilegios y grandes responsabilidades (Castro, 1992: 133). La llegada de los españoles al valle en 1533 mantiene estas tres divisiones establecidas y consolida, confirmando el curacazgo respectivo (en cada saya un curaca). La primera acción de los españoles es el saqueo para repartirse el oro y la plata, y el siguiente acto es el repartirse los territorios y sus habitantes, a los curacas y a los encomenderos –esta

[2] El Santuario de Huarivilca, fue la gran pacarina de los huancas, que la mayoría se le rendían culto. El topónimo de Huarivilca es lo siguiente: *Huari*, significa: entierro antiguo, primitivo, origen, gentil; y *Vilca*: sagrado, esplendoroso y admirable; es decir: Sagrado Antepasado (Castro, 1992: 67). El santuario se encuentra a pocos kilómetros al sur de Huancayo, construcción cuadrangular, levantado el muro con grandes bloques de piedras unidos por argamasa de barro, que contiene compartimientos en la parte interior en todo el perímetro (hay evidencias de subdivisiones internas y acueductos subterráneos).

[3] No tenía exactamente el nombre de Huanca. Según Aquilino CASTRO la denominación de HUANCA HUAMANI (provincia Huanca) al territorio del Hatun Mayu, se debe a Cápac Yupanqui, sobrino del Inca Túpac Yupanqui que bautizó como Huancas o rocas. Más tarde los españoles les denominarán NACIÓN HUANCA, hoy identificado como etnia o Nación Huanca (2000: 24).

información es relevante para nuestro estudio--. Puesto que, a cargo de los encomenderos quedó la designación de las órdenes religiosas para acompañar el adoctrinamiento de los indígenas. La orden de los dominicos permaneció y estableció su dominio desde 1533 abarcando la parte norte (Xauxa) y sur del valle (Hanan Huanca); mientras los franciscanos hacen lo mismo en el centro (*Lulin Huanca*), a partir de 1541 (Castro, 2005: 79 y 81; 1992: 232 y 233).

La primera tarea de las órdenes religiosas fue extirpar idolatrías, catequizar con el fin de cristianizar para contar con manos de obra para las mitas o pagar tributos, para el cual construyen las primeras iglesias en los centros poblados más importante del valle del Mantaro, bajo la advocación de algún santo que lo impusieron. De la misma forma, involucran en dicho proyecto el apoyo de los curacas --muchos de ellos ya convertidos en cristianos--, quienes apoyan decidida y económicamente, en acuerdos con los encomenderos y doctrineros.

Las primeras iglesias[4] (pre toledano) que se construyen son simples y modestas a base de piedras y adobes, generalmente de una sola torre, con una sola nave, con techo de dos aguas (Fig. 3); estas obras estaban dirigidos en muchos casos por los clérigos que tenían noción de construcción y de arte. La mano de obra fue obligado a los indígenas. En cambio, en la fase post toledano (fines del siglo XVI y XVII), se asentaron generalmente en nuevos pueblos en las partes: bajas y llanas, principalmente ubicado en el mismo valle, en el cual se priorizó construir iglesias de mayor prestancia, ampliar a lo que ya existía en muchos casos, orientado básicamente para lograr las reducciones de indios, con el objetivo de aglutinar y así controlar a los indígenas del lugar y disponer de manos de obra para las mitas: las "minas de la muerte" de Huancavelica, para extraer

[4] Las primeras iglesias que construyeron fueron la Iglesia Virgen del Rosario, Sausa, construido entre 1533 y 1535 (Burga *et al*. 2014: 149). La Santísima Trinidad de Huancayo, para 1542 Vaca de Castro envía a un religioso para vigilar la construcción del monasterio de Huancayo (Levilier. Gobernantes, t. I, p. 72) y en 1544 Rubén Berroa afirma que los dominicos habían erigido un pequeño convento en la plaza de Huamanmarca de Huancayo (Monografía de la diócesis de Huánuco. En: Castro, 1992: 202). Capilla El Copón, del distrito de Chongos Bajo, construida sobre una huaca prehispánica, aproximadamente 1550 por doña Inés Muñoz (Patrimonio Histórico Inmueble en Junín, 2016: 60 – 64). La Iglesia Matriz Santa Fe de Jauja se empezó a construir en 1565 (Patrimonio Histórico Inmueble en Junín, 2016: 28 – 34). La Iglesia Matriz de Chongos Bajo, construida en 1565 (Jorge Burga *et a*l. 2014:182). La Iglesia Matriz Natividad de Cocharcas, Sicaya, erigido el siglo XVI (Burga *et al*. 2014: 174). Iglesia Matriz Señor de la Asunción, de Mito, construida en 1540 (Burga *et al*. 2014: 162). Iglesia Matriz de Santa Ana, Sincos, construida segunda mitad del siglo XVI y posterior a la reducción de indios en la época toledana (Burga *et al*. 2014: 156). Iglesia Matriz Natividad de Cocharcas, Apata, construido mediados del siglo XVI y ulterior reducción de indios en la época toledana (Burga *et al*. 2014: 104). Iglesia principal de San Jerónimo de Tunan, construido mediados del siglo XVI y ulterior reducción de indios en la época toledana (Burga *et al.* 2014: 124).

el mercurio[5]. Allí eran obligados a trabajar en las peores condiciones de esclavitud, acto que diezmó notablemente la población del valle durante décadas, hasta casi terminada la colonia. Ocasionando resistencia de los nativos y muchos actos de rebeldía, levantamiento y fugas. Los curacas que defendieron a sus pobladores con recursos políticos-legales para frenar el abuso de los encomenderos y corregidores fueron, unos encarcelados y otros destituidos.

Muchas de las iglesias que existen en los centros poblados (distritos y provincias) fundamentalmente son de esta etapa post visita del virrey Toledo (1570), iglesias construidas con materiales del lugar, implementados con retablos y acabados en muchos casos de una excelente manufactura, con imágenes de santos y de lienzos. Obras generalmente traídas de la escuela limeña, cusqueña y huamanguina –que se puede advertir--; por otra parte, en muchas iglesias se puede constatar en la actualidad, tienen obras que no pertenecen a ninguna de estas escuelas mencionadas, demostrándose que fueron elaborados por artistas indígenas y mestizos del lugar. Y esto tiene una explicación, pues donde se construyó iglesias y capillas, más de un trabajador salió aprendiendo algún oficio, dentro de ellos el arte del tallado, de "santero" o de pintor –como es el caso de la familia Gonzáles en la parte sur del valle--, posteriormente estos establecieron sus talleres para cubrir esa demanda y, debieron ser muchas decenas de talleres que operaron en su momento para cubrir: de imágenes de santos y vírgenes a las diferentes capillas e iglesias del valle.

Pero, a partir de 1821, el Perú será distinto para el arte del tallado, del "santero" o pintor y, para el arte en general, puesto que se iniciará el desmoronamiento del sistema virreinal, de los tiempos de la Iglesia y de la Corte, que monopolizaron la producción artística. Esa producción con sellos medievales había ingresado a ser parte del pasado; empiezan nuevos tiempos, nuevas etapas y son tiempos laicos (Stastny, 1967: 48). El arte tendrá más libertades para temas históricos, nacionales o literarios, habrá más libertades en la aplicación de una variedad de

[5] El virrey Toledo (1569-1581) emprende desde Lima su recorrido en dirección al sur el 22 de octubre de 1570 a una visita general de los dominios conquistados. Permanece en el valle del Mantaro (antiguo valle de Xauxa) del 14 al 27 de noviembre de 1570. Dicha visita tenía como propósito la organización del virreinato peruano en sus aspectos eclesiásticos, políticos y, sobre todo, económico. Este último vinculado al incremento de la producción de plata en clara dependencia de las minas de mercurio de Huancavelica y la exigencia de que los indios debían ser obligados a trabajar en ellas. (https://drive.google.com/…/1WFTy…/view…, consultado el 27 de diciembre del 2020).

técnicas[6]. Entonces, los talleres de los talladores, de los imagineros y de los pintores de lienzos que no se adaptaron a los cambios tuvieron que cerrar sus puertas, y muchos quebraron. Sin embargo, en cuanto se trata del sector rural, hay reparos, sobre todo de los talleres que se hallaron alejados de los centros urbanos –como es caso del taller de los Gonzales—, allí no se habrían percibido los cambios, por lo menos durante varias décadas después. Y sí tuvieron que enfrentar esta "crisis", lo superaron diversificando su producción artística, puesto que ya no solo elaboraron imágenes de santos, sino que se volcaron a producir las famosas "cruces de mayo" para el sector popular campesino, "*Tayta Shanti*" para las herranzas, figurines de "pastores" para nacimientos, bordados en alto relieve para los mantos religiosos, bordados y confecciones de disfraces para las diversas danzas, elaboración de máscaras para las danzas de la región, hacer servicios de "adornante" para las fiestas patronales, realizar servicios de restauraciones, etc., etc.

1.2.2 Pueblo de Aza

Santa Bárbara de Aza es el pueblo, cuna de la familia de los imagineros Gonzáles. Desde 1943, Aza es un anexo del distrito de El Tambo, provincia de Huancayo, dentro del ámbito sur del valle del Mantaro. Se encuentra a cinco kilómetros noreste de la ciudad de Huancayo. La plaza, se encuentra en el *tinkuy* (intersección) entre los caminos antiguos *(Qhapaq Ñan*) que proviene de la antigua hacienda La Mejorada y del pueblo (anexo) de Umuto y, por el otro lado, del camino de Urpaycancha y de Incho que viene del centro de la ciudad de Huancayo. Este camino prosigue al este, que permite la conexión al nevado de Huaytapallana, luego con Pariahuanca y Santo Domingo de Acobamba (ceja de selva). (Fig.4).

Aza es un pueblito rural al pie del cerro Achcamalca, con caminos zigzagueantes comprendido en la margen derecha del río Shullcas y margen izquierda del río Mantaro, con parcelas de cultivos de pan llevar, amurallados por plantones de eucaliptus que le da la fisonomía de un "bosque", pero en los últimos años está sufriendo como en todo el valle la vertiginosa amenaza de la "urbanización", con las construcciones masiva de viviendas (parte oeste).

[6] Esta influencia se puede percibir notoriamente en las artes populares de comienzo de la república, cuando los artistas experimentan con nuevos soportes sus artes, reabren e incorporan nuevas iconografías, no tienen inconveniente en colocar los símbolos del Perú republicano, definen con claridad la utilidad de su arte, entre otras. Stastny lo identifica este momento como el florecimiento de las artes populares en el siglo XIX.

Aza era la vía obligado para dirigirse a la ceja de selva (Pariahuanca y Santo Domingo de Acobamba), en consecuencia, era el tránsito de comerciantes, productores y de arrieros, hasta la cuarta década del siglo pasado. Su aislamiento se da cuando abren un tramo de la carretera por la otra margen del río Shullcas, haciendo una vía más fluida por los pueblos de Palian y Uñas.

La extensión del anexo de Aza ha variando con el correr del tiempo, reduciéndose inevitablemente. La única información oficial y legal que se dispone es el plano elaborada por las autoridades de Aza en los años 1982 y 1983 y que fue presentada al Ministerio de Agricultura, Región Agraria XVI, Oficina Regional de Castro Rural. Hojas Mantaro Nos. 99-100-112-113, Huancayo, Enero 1983, Nº XVI-IT 2493, donde hace constar que el anexo de Aza tiene una superficie de 280.5225 hectáreas, con un perímetro de 8,300.00 metros lineales (Fig. 5).

a. **Un poquito de historia.**

"Aza" es un término del idioma *Wanka* o *Wanka Limay* [7]que significa "hielo, helada" y, según las reglas de la escritura (RM N°1218-85-ED) se debe escribir: QASA, y se debe leer o pronunciar: AASA. El nombre de "helada" se habría denominado debido a que el lugar sufría el impacto (castigo) de este fenómeno, porque las brizas frías del nevado de Huaytallana llegaban directamente en las noches afectando los sembríos. Todavía está en la memoria de los antiguos pobladores que la plaza era una "pampa" destinado en las noches a realizar quemas de arbustos para contrarrestar la helada. Pero esta condición cambia a partir de 1872 cuando Aza se convierte en un tipo de "bosque" debido a la vertiginosa reforestación que se da alrededor de cada parcela

[7] En el valle del Mantaro se habla una lengua particular (Idioma *Wanka o Wanka Limay*), hasta hoy vigente, surgido del primer proceso de expansión del "quechua" y consolidado como idioma local hacia el siglo XI d. C. La conquista inca impuso como supralecto o "idioma general", que coexistió con el *Wanka*. A su vez, la conquista hispana impuso el castellano, cuya irradiación siguió la ruta de la propia expansión administrativa colonial. De esta manera, la región circundante a Jauja se configuró como dominantemente castellanizada, mientras que a medida que se avanza hacia el sur y en las zonas altas del valle, el *Wanka Limay* mantuvo su hegemonía. Por tanto, el "quechua" hablado en el valle del Mantaro no es el mismo que se utiliza en Huancavelica o Ayacucho, no se trata de simplemente de dos dialectos, inteligibles entre sí, sino de dos lenguas diferentes. Resultado y cristalización de la existencia de culturas diversas, surgidas de la matriz de nacionalidades distintas, cada una con un complejo cultural propio y autóctono (Alfredo TORERO, *Perú: ¿país bilingüismo?,* 1972, pp. 76 y ss.; *El quechua y la historia social andina*, 1974). A su vez el lingüista Rodolfo Cerrón Palomino (1976) confirma que el *Wanka Limay* tiene tres variedades o acentuaciones: *Shausha* (Jauja), *Huaycha* (Concepción) y *Huaylla* (Huancayo, Chupaca). Y, el lingüista Pedro Ricce Santos, agrega dos variedades más: *Halla Wanka* (Chongos Alto, Colca, Husicancha, Jarpa) y *Yunka Wanka* (Santo Domingo de Acobamba, Pariahuanca, Andamarca, Comas). (Información personal, 2016).

con plantones de eucaliptus[8] (traídos de Australia y que se distribuyó en Huancayo y otros lugares), permitiendo crear un microclima, que espanta el fantasma de la helada; aunque en las últimas décadas hay una tala indiscriminada y la amenaza está latente.

Existen evidencias que los primeros pobladores se asentaron en la parte Este del pueblo, en las faldas del cerro Achcamalca. Ellos habitaron formando un conjunto de pequeñas viviendas circulares construidos a base de piedra y barro, con una población suponemos estimable para encargarse de la producción de una amplia extensión de terreno plano y cultivable[9], donde cada parcela contaba y cuenta con riego favorable para la siembra, principalmente del maíz. Actualmente es lamentable decir, no quedan indicios de esas viviendas circulares, puesto que desde la década del 40 se comenzó a destruir para ampliar terreno agrícola, por la familia de la hacienda de los Alfaro-Bermúdez y otros propietarios menores. Todas estas piedras pasaron a conformar las murallas gruesas de las parcelas cercadas.

La única evidencia de restos arqueológicos de esos tiempos es: las *colcas* (depósito de granos, ropas y armas, etc.), encontrándose en estado ruinoso, puesto que sólo quedan los cimientos de estas construcciones. Estos cimientos se hallan en la colina del mismo cerro Achcamalca: que nos indican que fueron 28 habitaciones en hileras de las cuales 22 eran circulares y 6 entre rectangulares y cuadradas[10], más un espacio rectangular amurallado de regular dimensión que suponemos cumplió la función de corral.

[8] El valle del Mantaro fue pionera de la explotación de la madera del eucaliptus (*Eucaliptus glóbulus*), hoy común en toda la sierra peruana. Fue introducida en Huancayo en 1872, luego en Concepción. Para 1880 los frailes del convento de Ocopa ya tenían plantaciones en gran escala. Trajo beneficios, primero superar la escasez de madera que era un problema inmemorial, a la vez, consolidó un rubro productivo la economía de los campesinos y comunidades, pues encontraron un mercado seguro en la compra que realizaba la Cerro de Pasco Corporation para apuntalar los socavones de sus minas (Ráez, 1982 [1899]: 28; Espinoza, 1973: 338 y Manrique, 1987: 72)

[9] Según Registros Públicos de Huancayo, la extensión de los fundos agrícolas más grande del valle del Mantaro (post guerra con Chile) a inicio del siglo XX, el fundo de Aza ocupaba el sexto lugar (Manrique, 1987: 36).

[10] De estas 28 habitaciones que sirvieron posiblemente de colcas, solo quedan cimientos, puesto que los pobladores destruyeron para usar estas piedras labradas en la construcción de sus casas aledañas. Todavía se puede notar a través de los restos de los cimientos la separación de una habitación a otra varía, el más corto es de 1.20 m y la de mayor distancia es de 5.05 m. Existen 22 habitaciones circulares, siendo la más grande de 5.05 m de diámetro (el grosor de la pared es de 0.70 m), y la pequeña es de 3.38 m de diámetros. Mientras de las formas rectangulares son 5, siendo la más grande de 4.20 por 4 metros (la pared tiene 0.60 m de grosor) y, hay una de forma cuadrada de 3.80 por 3.80 metros. Un hecho curioso, existe una habitación circular que su cimiento es elaborada con piedras rojas, que no es común en el lugar. Además, existe un espacio amurallado de forma rectangular de

b. **La capilla de Santa Bárbara de Aza**

Existe una versión sobre la aparición de la imagen de Santa Bárbara en el pueblo de Aza que lo recogí en 1982 del señor Valerio Marticorena Ricse (1904-1998), que resume la versión guardada por generaciones y que brinda confianza y credibilidad puesto que don Valerio estuvo al frente del cargo como sindico, encargado de la administración en general de la iglesia con solvencia y eficiencia por un largo periodo, desde 1942 hasta 1961[11], para dicho cargo tuvo el apoyo decidida de su esposa Margarita Sierra Chuco. La versión es la siguiente: "La Mamacha Bárbara, que nos protege de las heladas, habría aparecido una mañana cerca a la toma del riego en los tiempos de los gentiles, en la falda del cerro Achcamalca. Los pobladores al enterarse corrieron a Huancayo para informar al tayta cura, el cual de inmediato llegó y se interesó; comprometiéndose a construir su iglesia, para el cual se dedicó buscar el lugar para levantar la construcción. Después de mucho buscar, escogió el *tinkuy* (encuentro) de los dos caminos que prosigue para el *Apu* Huaytapallana, exactamente en la *apachita*. Dice, el gasto de la construcción lo hizo doña Catalina Huanca".

Dicha versión requiere una breve interpretación: el relato tiene sentido, porque menciona que apareció cerca a la toma de riego, en las faldas del cerro de Achcamalca; pues, es ahí donde precisamente estuvieron asentados los primeros pobladores (tiempos de gentiles) con sus viviendas circulares (hoy esa zona está deshabitada). Este tipo de relato nos recuerda a tantas formas de apariciones de vírgenes, muy común en la memoria de los pobladores, como nos advierte Efraín Morote (1988 [1953]: 2 y 3). El siguiente paso: la comunicación al señor cura de Huancayo. Pues corresponde, porque Aza pertenecía a la doctrina de "La Trinidad de Guancayo", de la orden de los dominicos (cabe precisar actualmente todavía en la iglesia de Aza se guarda una imagen del Santo Domingo de gran calidad artística).

17.24 por 37.55 m, que posiblemente cumplió la función de corral y muy cerca, se halla dos pozos que suponemos sirvió como depósito de agua.

[11] Los datos se obtuvieron del cuaderno de informes e inventario de la iglesia de Aza, efectuado por Félix Paitamala, que ejercía el cargo de secretario y juez de paz, de fecha 25 de octubre de 1962 (cortesía de Enrique Paitamala).

El *tinkuy* de Aza, fue el lugar designado y planificado por los dominicos para levantar la construcción de la iglesia. Obviamente esta designación respondía a la finalidad del proceso de evangelización la de construir iglesias sobre "ruinas" del pasado religioso prehispánico, en "pueblos principales de indios" cumpliendo de esta manera a los "acuerdos" de los Concilios Limenses (fueron seis en total, de 1551 al 1772), que en el Primer Concilio dice "…c.2 Que se hagan iglesias en los pueblos de indio y el modo de tener en hacerlas: un templo grande para los pueblos principales, ermitas en los pequeños y por lo menos una cruz en los caseríos … [en el Segundo Concilio] c. 99 Que los adoratorios de los caminos o *apachetas* sean destruidas por los sacerdotes…" (Marzal, 1969).

El *tinkuy* de Aza cumplía con estos requisitos, puesto que allí había una *apachita* (ofrenda de piedras) que servía a los "viajeros". Además, en este *tinkuy* convergían dos caminos importantes: uno, de Huancayo y el otro de la hacienda La Mejorada (Fig. 6), camino que proseguía para el nevado de Huaytapallana, de ahí a la selva. Se advierte, antes que se construya la iglesia había en este sitio un espacio conocida como "pampa" (hoy plaza) que la población hacía uso para quemar arbustos cuando la helada azotaba al descender la temperatura. Por lo que, la iglesia se erigió exactamente en el *tinkuy*, sobre la *apachita*[12] al lado de la "pampa".

Por otro lado, la designación a Santa Bárbara como patrona y protectora, responde seguramente a la correlación con el nombre del pueblo: "aza" (en el Idioma *Wanka* es "helada"). En el entendido que Santa Bárbara siempre estaba relacionada a proteger de los fenómenos atmosféricos (rayo, trueno, tormentas, tempestades, etc.), lo que hicieron al designar es simplemente extender sus atributos como "patrona que protege de las heladas" (Fig. 7). De igual manera, se debe tener presente que a Santa Bárbara también se le atribuye la representación de la "*Illapa* (rayo) femenina", puesto que Santiago representa a *Illapa* (García, 2016: 245).

[12] *Apacheta* es un término en quechua y, *apachita* en *Wanka* Limay o Idioma Huanca. La *apachita* es un lugar "sagrado" (montículo de piedras) en el cual se ofrenda una pequeña piedra a ese lugar cuando se hace uso del camino, encomendándose al espíritu tutelar de los cerros para el buen viaje. En Aza hubo dos *apachitas*, la primera en la plaza sobre la cual se construyó la iglesia y el otro, en la intersección de los caminos de Urpaycancha con Incho, muy cerca al ingreso a la plaza, que se destruyó como consecuencia de la ampliación de la avenida Santa Bárbara en la década del ochenta.

Respecto al financiamiento, mencionan a la cacica Catalina Huanca (personaje de leyenda), quien en 1698 asumió el curacazgo –aunque ilegalmente—: del *Hanan Huanca* (sur del valle) y *Hatun Xauxa*. Y como curaca mostró junto con su familia los Apoalaya su apoyo decisivo a las construcciones de muchos templos de la doctrina a través del sistema de faenas comunales, por lo que es viable que hizo una contribución para la construcción de la capilla de Aza. Pero si esto fuera poco, existe un documento del 28 de mayo de 1712 suscrito por el notario de Jauja José Manuel Hercelles, quien transcribe un testamento de la hija de Catalina Huanca, donde hace donación de tierras, casas, animales y otros de sus bienes a sus indios y ayllus, entre los beneficiarios menciona a Aza (Castro, 1992: 173 – 178; 2005: 311), demostrando que existía un vínculo, porque el ayllu de Aza pertenecía al curacazgo del *Hanan Huanca.*

La capilla se edificó, como dijimos, sobre una *apachita*, en la parte Este de la plaza. Fue construida a base de piedras y adobes, techo de tejas de dos aguas, con una torre en la parte derecha de la capilla. En su interior, tenía al frente el retablo mayor tallado en madera de estilo barroco, cubierto en pan de oro, de igual manera había dos retablos pequeños en cada lateral, contaba sus paredes con lienzos de la escuela ayacuchana[13]. En la parte izquierda de la capilla funcionó el cementerio (exclusivo para los cristianos). En la parte derecha se levantó la torre, además en este lugar estaba situado el local del claustro de la obrería de la iglesia, donde funcionaban varios talleres (Fig. 8).

El claustro de la obrería era un local construido contiguo y tenía mayor dimensión que la propia iglesia[14]. Allí contenía habitaciones para brindar alojamiento a los visitantes[15], por lo que hace entender que allí funcionó un pequeño “tambo”, del mismo modo, contaba con un amplio

[13] La capilla Santa Barbara de Aza fue demolida en 1966, en su reemplazo se construyó en el mismo lugar: la parte frontal con ladrillos y cemento, y lo demás con adobes. Lo lamentable es que con este acto desapareció muchos vestigios de su arte colonial.

[14] Este local del claustro de la obrería, en un documento de donación de terreno del 20 de noviembre de 1916 que obra en el archivo de la agencia municipal de Aza, se le reconoce como “el patio del convento de la casa consistorial de la iglesia Santa Bárbara”.

[15] El Dr. Aquilino Castro (Chupaca, 1928 -) en una información verbal en su tierra natal el 5 de marzo del 2005 me contó: cuando era niño acompañó a un grupo de arrieros formado por sus familiares. Al retornar de Pariahuanca les cayó la noche, al ver el cansancio de las acémilas solicitaron alojamiento en Aza, allí les designaron la “obrería de la iglesia”; recuerda que ingresaron por un portón, dejaron a los animales en el patio y pernoctaron en una de las habitaciones.

corredor y patio. Por las informaciones recogidas[16] y por los indicios existentes, se sabe que este lugar sirvió para funcionar inicialmente los talleres, donde construían y realizaban las obras del acabado de la misma iglesia, como es el caso del taller de la herrería: destinado a elaborar principalmente herramientas a usar, hacer clavos, etc. De igual forma el taller de carpintería servía para elaborar: los dinteles, las vigas, las ventanas, puertas y el encofrado de los retablos; igualmente, el taller de tallados: para el acabado de los retablos, altares y otros; asimismo, el taller de imaginería: para elaborar imágenes de santos para la iglesia, entre otros.

Mi abuelo recuerda un hecho que nos liga a estos talleres coloniales. El tío de su padre Gregorio, don Berna Gonzáles (posiblemente nacido a mediados del siglo XIX y fallecido la primera o segunda década del siglo XX) mantuvo su taller de imaginería precisamente en el claustro de la obrería de la iglesia de Aza, ocupando el patio y los corredores para su taller[17]. (Acaso, ¿el taller implantado en la colonia seguía funcionando hasta los años de don Berna?). Además, a don Berna lo recuerdan, sobre todo los pobladores de antaño, porque ejerció el cargo de síndico de la iglesia, y como tal tenía la tarea de la administración, la de mantener arreglado y el cuidado de las imágenes de la iglesia, del mismo modo, atender a los feligreses. (Esto también permite preguntarnos: ¿los que ocupaban la obrería estaban obligados a ejercer el cargo de sindico?). Obviamente, a don Berna se le reconocía más por su arte, como maestro; mi abuelo, dijo que no lo conoció, y por referencias de sus familiares, dijo que: "en sus tiempos fue un gran pintor, reconocido por muchos pueblos, respetado por su arte, un artista completo: hacía santos, vírgenes, cruces, máscaras, bordados, adornos, entre otros" (González *et al*. 2012)[18]. Cuando falleció las autoridades y el pueblo en general acordaron enterrar con todos los honores en la

[16] Desde la década del ochenta recogí información referente a la historia local del pueblo de Aza, para ello conté con la colaboración de personalidades que amablemente me bridaron su saber, del cual estoy agradecido a: Valerio Marticorena Ricse (1904-1998), Juan Flores, Viterbo Canchumani, Julio Montoya, Abilio Gonzáles Flores (1912-2006), Margarita Sierra Chuco, Matide Alfaro (1912-1993), Julián Gonzáles (1934-2016), Felipe Gonzáles (1936-1995), Germán Gonzáles (1942-), Jorge Espíritu, Esther Paucar (1935-), Isabel Marticorena, Guillermo Guzmán Manzaneda (1912-1986), Vicenta Chuquillanqui, entre otros.

[17] Para don Berna tener un taller contiguo a la iglesia debió tener ventajas, aparte de la amplitud que brinda el ambiente, lo que buscaba posiblemente era lograr que los clientes de los pueblos vecinos pudieran localizarlo fácilmente, puesto que el taller de su casa se encontraba alejado, cerca de dos kilómetros al sur de la plaza.

[18] Pedro, Javier y Antonio González, *Las manos creadoras de Abilio Gonzáles Flores. Testimonio de vida de un artista popular tradicional andino*, Huancayo, 2012 (inédito).

iglesia (cementerio contiguo a la iglesia). Por ese tiempo el cementerio estaba copado, pero hicieron para él una excepción. Él fue el último en enterrase allí (González *et al*. 2012).

Mi abuelo, afirmaba muy convencido, que el arte de la imaginería que se practica se aprendió cuando alguien de la familia en tiempos de la colonia participó en la construcción de la iglesia del pueblo de Aza (Fig. 9). (¿Solamente en la construcción de la iglesia de Aza y no de otro lugar?). Para estos casos, se reclutaba y se obliga a la población a trabajar a través de faenas. Las obras eran dirigidas por doctrineros, que muchos de ellos eran constructores y aficionados al arte o para caso especiales, se contrataban maestros especialistas, dichas obras tenían un proceso de construcción de muchos años, tiempo suficiente para que los lugareños reclutados aprendan algún oficio, por ejemplo: de carpinteros, de herreros, de pintores, de estofadores, etc., y muchos de ellos posteriormente trabajaron independientemente, trasmitiendo ese saber a sus generaciones. En la imaginería no solo una familia aprendió el oficio, pues hasta la década del cuarenta hubo dos familias que ejercían el arte en Aza, la familia Gonzáles y la familia Ricse.

Apropósito, don Valerio Marticorena me alcanzó una información recibida de sus antepasados a tomar en cuenta, en la construcción de la iglesia en la colonia, dijo, no todos participaron, muchos de los pobladores se resistieron y "fugaron para el monte"; por tanto, estos desertores estaban impedidos asistir a la iglesia o poder ser enterrados en el cementerio, sí antes no se bautizaban. Por consiguiente, "el bautizo se hizo necesario para perdonar; además, el bautizo fue la ocasión para cambiar sus apellidos originarios por el español; porque el cambio de apellido traía prestigio; eso habría ocurrido con los Marticorena y los Gonzáles", me aseguró con un tono burlón.

1.3 Temporalidad

La producción de la imaginería del taller estuvo, de alguna forma marcado y condicionado por la temporalidad de la demanda ocasionado por festividades en el calendario anual religioso y agrícola que se repite cada año. Para su descripción hemos dividido en cuatro temporales:

1.3.1 Mayo, mes de las cruces

Mayo es mes de fiestas, mes de cruces. En el valle del Mantaro, no hay pueblo donde no se le rinda culto. Como dice Aquilino Castro "la devoción se hace extensa e intensa", donde todos los

días del mes de mayo algún pueblo está rendiendo homenaje, incluso algunos sobrepasan los días del mes, pudiendo celebrase en tiempos de carnavales, en Semana Santa, en agosto o en setiembre (Exaltación de la Cruz).

Es usual ver que una cruz de mayo se celebre con una misa, dentro de una reunión familiar, se puede incluso contratar una orquesta para animar el ambiente, otros hasta ofrecer una danza, pero si esta fiesta crece ya no es de una familia, sino se convierte de un barrio, de una calle, de un pueblo, es así como en el valle del Mantaro cada rincón, barrio, calle, puente, paraje, mercado, cementerio e instituciones tienen su cruz de mayo para celebrar.

Demás está decir, las cruces en sus advocaciones tienen nombres sumamente muy populares que dependen del soporte o del lugar de procedencia, como: Tayta Mayo, Cruz de Mayo, Cruz de Chonta, Cruz de Caña, Cruz de Chihuán, Cruz Samaritana y Exaltación, Cruz de Quishuar, Cruz de Espinas, Cruz del Mercado Mayorista, Cruz de Tayta Panteón, Cruz de Canchahuanca, Cruz de Chilca, etc.

Estas fiestas también reactivan otras ocupaciones dentro de la economía regional, como es el caso de los músicos, vivanderas, transportistas, feriantes, artesanos, alquiler de disfraces, etc., así mismo para los imagineros. Abril y mayo están destinados para atender los retoques y restauraciones. También se sabe, en cada pueblo siempre hay un aficionado anónimo que cumple ocasionalmente esta tarea, porque los Gonzáles atienden solo un ámbito pequeño frente al anchuroso valle del Mantaro.

1.3.2 Julio, mes del *Tayta Shanti*

Tayta Shanti es el patrón Santiago que llegó con los españoles como "mata indios", pero en el valle del Mantaro se convirtió en el santo protector de todos los animales domésticos; lo que no sucedió en Ayacucho, puesto que cada ganado tienes su santo benefactor[19]. La fiesta del *Tayta Shanti*, también es conocido como: *tinyachikuq*, fiesta de la herranza, fiesta de la marcación, *sintachikuq* o simplemente "Santiago". Se inicia el 25 de julio y prosigue todo agosto, de tal

[19] En los retablos ayacuchanos cada animal tiene su santo protector, así San Juan es de las ovejas, San Marcos de las vacas, Santa Inés de las cabras, Santiago de las llamas y alpacas, San Lucas de los toros, San Antonio de los arrieros, de los burros y mulas…

manera que el valle del Mantaro para esta fiesta esta sectorizado, unos inician la celebración el mismo 25 de julio, otros en la octava (primero de agosto), otros en octavilla, así sucesivamente. Por tanto, en toda celebración y marcación de ganados siempre está presente "en bulto" (escultura) el *Tayta* Santiago (Fig. 10).

La fiesta del *Tayta Shanti* o simplemente Santiago, moviliza la población dinamizando la religiosidad, la economía y el turismo. Promociona su "propio mercado" de flores, cintas, "regalos" (*walla*), vestimentas (sombreros, fajas, fustanes bordados, mantas, etc.), sección de músicos y otros. Nunca falta la sección de venta del *Tayta Shanti,* que tiene la figura de un santo a caballo, bellas esculturas en yeso, que se ofrecen por decenas y que deben estar presente en toda la festividad del Santiago. Este santo de yeso tiene buena presentación, hay de dos medidas y son elaborados con moldes. Obras introducidas al mercado por tres familias discípulos del gran maestro Gerardo Prado. Esta producción debe haberse dado tempranamente, porque para la década del cincuenta J. M. Arguedas pudo constatar que ya vendían en la feria de Huancayo entre otros centenares de tinyas, llungurs, cornetas de cacho y flores de la puna; a los famosos "´Santiagos´ de yeso policromado, para la fiesta de la herranza" (1984 [1957]: 50).

Por tanto, mes de junio y julio, los talleres de la familia están programados para elaborar los *Tayta Shanti*, claro está, pocos ejemplares y a previo pedido, puesto que es una obra de alta laboriosidad y calidad artística, destinado para un público conocedor. Asimismo, el taller estos meses recibe todos los tipos de Santiago para restaurar.

Cabe una anotación que, la familia Gonzáles nunca elaboró un Santiago pisando indios. He sido testigo que mi abuelo se molestaba cuando llegaban para restaurar obras del sur (Ayacucho o Cusco) con esas posturas, decía: "¡Cómo es posible hacer al patrón Santiago pisando indios, pisando a nuestros paisanos, eso no es posible! ¡El santo está para proteger y no para hacer daño!" (González *et al*. 2012).

1.3.3 Julio-diciembre, de fiestas de santos patronales

De julio a diciembre generalmente el valle del Mantaro se viste de festividad para celebrar las fiestas patronales de las diferentes provincias, distritos, anexos, pueblos, barrios, comunidades, asentamientos, instituciones, etc., que están bajo el amparo o advocación de alguna virgen o

santo. Esta proliferación de cultos sin duda es la muestra de la ardua difusión e imposición emprendida por los misioneros en el valle y que facilitó la multiplicación de estas imágenes.

Refiriéndonos sólo en este caso a las fiestas patronales enmarcado dentro del valle, aunque parezca exagerado decirlo es sumamente amplio, de tal manera que no se dispone un calendario festivo y patronal completo del valle del Mantaro, existen iniciativas de parte de los municipios, gobierno regional, instituciones, etc. pero sus informaciones son incompletas.

Como es de suponer, las imágenes de estas advocaciones se hallan en todas las iglesias y capillas del valle, la mayoría por no decir todos, no están catalogados y registrados, no se tiene información de su antigüedad, de su interés plástico, a qué escuela pertenece, qué soporte tienen, dimensiones, en qué estado de conservación se encuentran, descripción de detalles, en fin. Si existen, no está al alcance de todos y generalmente son incompletas, por lo que se hace urgente realizar dicha tarea (Por otro lado, se entiende que guarden hermetismo las instituciones responsables, como defensa por los robos y sustracciones constantes, y también frente a las nuevas medidas por la pandemia).

Se tiene conocimiento y esto es generalizado, en todos los centros poblados, anexos y distritos, siempre habrá un aficionado a la imaginería que actúan en forma anónima, y muchas veces en su condición de devoto o de contratado, es permitido intervenir con retoques o restauraciones a imágenes de santos, vírgenes y cruces. Nuestra preocupación es que, en muchos de los casos, seguramente sin proponérselo, están dañando la obra, con repintes y alteraciones. Nuestra preocupación es mayor cuando se hacen sobre piezas de antiquísimo valor. Nuestra sugerencia al respecto es, implementar acciones e instancias correspondientes para su salvaguardia.

Las fiestas patronales, van acompañados con ferias, muchos de ellos tienen connotación e importancia regional. Allí es frecuente encontrar que ofrecen esculturas de diversas danzas, de buena factura elaboradas totalmente de yeso, producido por el artesano Andrés Huayta Laura y su sobrino Ricardo Pariona Huayta, desde su taller en Ocopa (Concepción).

1.3.4 Diciembre, mes de nacimientos

Noviembre y diciembre están destinados en el taller para los "nacimientos", incluso todo enero con las restauraciones para las famosas "Bajada de Niño". Por tradición, la familia estos meses estaban y están dedicados para elaborar los conocidos "juegos de nacimiento" (José, María y el Niño, básicamente), y en algunos casos se aumentaba incorporando los Reyes Magos respectivos. Estas obras siempre se han realizado a pedido especial. La obra es totalmente hecha a mano, manteniendo la técnica tradicional, donde no falta el maguey como base de la estructura, respetando las características propias que cuidó y cuida la familia.[21] Su producción es sumamente limitada.

Pero paralelo a la producción de los "nacimientos", se elaboraba en el taller los llamados "adornos" que tenía mucha demanda como los pajaritos para colgar que eran tallados de maguey y pintado de diversos colores, también se hacían mariposas, picaflores, querubines, etc. Igualmente se consideraba dentro de los "adornos" a los "arbolitos" para decorar los nacimientos que eran ramas nativas secas de un arbusto espinoso llamado *ćhićhi,* el cual se colocaba sobre su base y se decoraba: frutos, flores, pajaritos, nidos, etc. y eran toda una atracción, donde toda la familia ponía su mano de ayuda, sobre todo los niños. Esta producción de ornamentos ya no se hace, a no ser que sea un pedido especial, porque no se puede competir con los productos industrializados.

Los "nacimientos" nunca van solos, los acompañan los animalitos y sobre todo los "pastores que adoran". Estos "pastores" se convirtieron con el tiempo en "figuras", que no son otra cosa que pequeñas esculturas elaboras con la estructura de maguey, que tocan un instrumento musical, hilan, danzan, etc. que se incorporan al "nacimiento" dándole vistosidad y presentación. Con el trascurrir del tiempo han cambiado su función, ahora estas "figuras" se han independizado y son solicitados individualmente para cumplir otro rol. Mas adelante ampliaremos y explicaremos su importancia dentro de la caracterización de la producción artística de los Gonzáles.

[21] En el 2017, uno de los integrantes de la familia obtuvo el primer puesto a nivel nacional con un Nacimiento Huanca, en el IV Concurso Premio Nacional "Tesoros Humanos Vivientes de la Nación".

Finalmente debemos indicar, coincidentemente en la temporada navideña, los mercados y tiendas es invadido por “nacimientos” de yeso de otros lugares, producidos masivamente, en su mayoría de baja calidad, muchos de ellos importados.

1.4 Características generales

1.4.1 Cruz de mayo

José Sabogal había percibido que, en los pueblos indígenas, ya sea en las viviendas más humildes era raro encontrar imágenes en bulto (imaginería), pinturas religiosa o estampas; “pero jamás faltaba una cruz”. Y advierte, que es la cruz y no el crucifijo (1956: 31 y 32).

Mi abuelo que tuvo una prolífica producción de obras religiosas, de toda la variedad de santos, vírgenes, nacimientos, arcángeles etc., se identificaba con las “cruces de mayo” y solía decir “es nuestra especialidad”. Las cruces del valle de Mantaro, en sí, tiene una peculiaridad que se diferencia notoriamente de las otras, como de las ayacuchanas, las cusqueñas, las huaracinas, etc., como se verá más adelante.

La cruz como obra artística es rígida, todo está establecido, el color, las formas, el orden de las pasiones etc., pero pese a eso, existen “espacios” para la creatividad, cada uno de los miembros de la familia que practica el arte de la imaginería ha logrado su estilo característico sin romper lo establecido dentro de las obras de las cruces (Fig. 11).

a. Cruz de mayo

La elaboración de las “cruces de mayo”, representa y los identifica el arte de la familia Gonzáles (Fig. 12). La cruz de mayo también es conocido como la “cruz de pasiones” o simplemente “tayta mayo”. Se suele decir que tiene 33 “pasiones”, pero si se enumera es mucho más (¿acaso tiene que ver con la edad de Cristo?). Esta cruz tiene como soporte la madera que puede ser de eucaliptos, aliso, *kinwal, kiswar*, de espina e incluso de chonta, pero las “pasiones” se hacen tallado en maguey.

La cruz de mayo de la familia Gonzáles con sus 33 pasiones es una obra de arte que se diferencia de las cruces que se elaboran en Ayacucho, Cusco, Cajamarca, Huaraz, etc. A primera vista, el

fondo del color es verde, aunque algunas cruces antiguas se encontró pintadas de marrón, los ayacuchanos, como se sabe pintan de rojo. Al respecto una información del pintor Hugo Orellana dice: "que el madero de la cruz *wanka* se pinta de verde porque es la "*pampa*" (planicie), representa el verdor y la fecundidad del anchuroso valle del Mantaro; en cambio el rojo de los ayacuchanos es la violencia, rebeldía y al mismo tiempo: vida" (información personal, 2005).

Cuando se hace una "cruz de mayo" por encargo, casi nunca se hace todo de nuevo, porque los devotos o feligreses llevan su madero que hizo un "milagro", alguna vez. Es común que lleven madero que tenga cruce natural (*kallapa*), y si el cruce es con tronco de espina maduro, se convierte en "cruz de espinas". La labor frente a estos casos es confeccionar todas las pasiones y distribuir proporcionalmente respetando el orden rígido que existe para confeccionar las cruces de mayo.

"Las pasiones" son cada pieza de arte que se coloca en la cruz (Fig. 13). Para don Abilio "cada 'pasión' explica el sufrimiento de nuestro *Tayta* Cristo. Por tanto, cada pasión tiene su 'estudio' y su lugar".

A continuación, se pasará a describir cada uno de las "pasiones" de la cruz y el lugar que ocupa según la explicación del patriarca de la familia don Abilio (González *et al*. 2012):

ROSTRO. Debe ser tallado o modelado y colocado sobre una tabla de color blanco. Es optativo colocar una urna de vidrio para proteger. Representa al milagro cuando estampa su rostro en un paño durante su camino al Calvario. Mi abuelo don Abilio dice al respecto: "El rostro del Señor, nunca se hace muerto, con los ojos cerrados, porque el Señor de la cruz es de aquí, del *kay pacha* (de este mundo)[22], está para acompañarnos, está para ver cómo nos comportamos, por eso yo nunca hago con los ojos cerrados. Eso me enseñó mi padre, así también hizo su primo Julián y su tío Berna Gonzáles. Solo se hacen ojos cerrados al Santo Sepulcro o al Señor Crucificado". El

[22] A raíz de la información que me brindo mi abuelo: la "pasión" del rostro de Cristo está en el *kay pacha* (de este mundo, del mundo presente), me atreví escribir un artículo ("Tayta Mayu". En: *Diaconía*, Annual Report, 1992, Lima). Allí describo las "pasiones" y divido el espacio de la "cruz de mayo" según la concepción andina, situando las pasiones como es el caso del sol, la luna, el espíritu santo y otros dentro del espacio del *hanan pacha* (mundo de arriba) coincidiendo de una manera precisa; de igual manera, el rostro vivo de Cristo en el medio, en el *kay pacha* (en el mundo de aquí), o sea en la intersección de los maderos y, finalmente, tenemos la calavera, las tibias y la capilla en el *ulay pacha* (mundo de adentro), en la parte inferior del pie de la cruz. Planteamiento que me parece forzado y que, en todo caso, requiere mayor profundidad dicho estudio.

cabello del rostro es pintado, pero generalmente solicitan que se elabore de tal forma que permita colocar una peluca ajustado por la corona de espinas. El rostro en la cruz es colocado en la unión de los maderos.

SOL, LUNA Y ESTRELLA. Estas pasiones se hacen por separado. El Sol representa al *Inti* (Sol), al dios del día, el rostro es de varón maduro, de pelo ondulado y con bigotes, los rayos del Sol se colocan alrededor del rostro pintado de dorado; se coloca en la parte del brazo derecho (superior) de la cruz. La Luna es la *Killa* (Luna), dios de la noche, es una dama con cabello abundante, la Luna se pinta de blanco y las puntas se degrada con el color celeste. Se coloca en la parte del brazo de la izquierda (superior) de la cruz. Las estrellas se colocan a los costados de la unión de los maderos, "son para orientar al mundo en el camino"; pero generalmente se obvia, porque dificulta para colocar el sudario y el paño, además son cubiertos y no se ven, solo si insisten se coloca.

ESCALERA. Se coloca en la parte de abajo para el lado del brazo derecho de la cruz, en la parte del "símbolo del poder". Debe ser hecho de buena madera para que resista muchas pasiones que se coloca sobre ella. Representa cuando lo bajan al *Tayta* Cristo de la cruz.

LANZA Y EL PALO CON ESPONJA. Ambos se usan en la cruz para colocar sobre ellos varias pasiones. La esponja sirvió para darle vinagre cuando pedía agua. La lanza es el arma con el cual se hincó el corazón del *Tayta* Cristo para comprobar si estaba vivo o muerto. La lanza y el palo con esponja deben tener la misma medida que la escalera, se coloca ambos paralelamente, contrario a la escalera, para el brazo izquierdo, en la parte del "símbolo de paz". La lanza se pinta de rojo, azul y blanco, decorado con color plata y no deben faltar algunas gotas de sangre en la punta. El palo de la esponja se pinta de amarillo y en la esponja se pinta el monograma de Jesús.

CORNETA O TROMPETA. Según don Abilio "cuando Jesús nació, los ángeles anunciaron su llegada tocando corneta", pero el verdadero símbolo sería el anuncio del juicio final. Se pinta de color dorado.

SAGRADO CORAZÓN. Es un corazón labrado, en la parte superior lleva una pequeña cruz que es la "salvación" con lengua de fuego a ambos lados. El corazón es atravesado por una espada y

además de eso, está coronada de espinas. En las cruces antiguas se hacía todavía el corazón atravesado por siete espadas. Representa a Cristo y todos los sufrimientos que soportó.

LÁTIGO. “Cuando Jesús cayó cargando la cruz, los “judas” castigaron, dicen, a punta de látigos para que levante la cruz. Representa la flagelación de Cristo antes de ser crucificado”. Se coloca en la parte del brazo derecha de la cruz.

COLUMNA Y GALLO. La columna es el elemento arquitectónico al cual Cristo fue atado y flagelado y, el gallo simboliza la negación de Pedro, antes que el gallo cante dos veces el apóstol niega tres veces a Cristo. Pero don Abilio tiene una interpretación especial: “Representa cuando el niño Dios nació, y en pleno ‘cabildo’, el gallo se subió a una columna (por eso se hace siempre encima de ella), se puso a cantar: ‘Jesús nació’. Entonces ‘Judas’ lo buscó día y noche averiguando y alumbrándose con una antorcha, decía este será o no será; así el Niño Dios estaba en un rinconcito, cuidado por nuestros ‘apóstoles’”. Se coloca ambos, el gallo cantando sobre la columna en la parte media del pie de la cruz.

ESCOBA. “Cuando hincaron el corazón y mancharon de sangre el piso, barrieron con escoba de mano para disimular el exceso de sangre. Por eso al pintar escoba hay que manchar con un poco de rojo que es la sangre”.

LUZ (ANTORCHA). “Sirvió para alumbrarse y buscar a nuestro Señor; seguro desde cuando era niño para matarlo y también cuando ya era un hombre para detenerlo”.

ÁNGELES. “Son dos ángeles que se colocan a cada lado del rostro, uno en el brazo derecho y el otro en el brazo izquierdo de la cruz. Se pinta el vestido de amarillo y sus alas de color blanco ‘matizado’ con celeste. Representa el anuncio de la venida de nuestro Señor y la resurrección también”.

DISCIPLINA (?). “Con eso han rascado el cuerpo de Cristo. Se coloca en el brazo izquierdo de la cruz. Es un mazo conteniendo púas de espinas, pintado de color azul con huellas de sangre”.

JARRA. “Contiene agua para lavar las heridas”.

CLAVOS Y MARTILLO**. "**Se usan 3 clavos, uno para cada mano y otro, para los dos pies. El martillo sirvió para clavar".

ALICATE (TENAZAS). "Sirvió para desclavar los clavos. Se coloca en el brazo izquierdo de la cruz".

DADOS. "Los soldados romanos jugaron a los dados para repartirse la 'ropa' de Cristo".

LETRERO. "Se coloca en la parte alta de la cruz, escrito en el tablero blanco: INRI, que es una burla al *Tayta* Cristo". INRI significa "Jesús Nazareno, rey de los judíos".

CORONA DE ESPINAS. "Se coloca en el rostro y cabeza del *Tayta* Cristo. Es una burla y humillación la coronación".

TÚNICA. "Es la ropa de Cristo".

ESPADA. "Arma de los soldados". Pedro con la espada le corta la oreja a Malco, siervo de Caifás, en el momento del arresto de Cristo en el Huerto de olivos.

CALAVERA Y LOS HUESOS DE TIBIAS. "Es la muerte y el triunfo de Cristo con la resurrección. A la calavera le acompaña dos huesos de tibias cruzadas. Se coloca al pie de la cruz".

CÁLIZ Y HOSTIA. "Contiene la sangre y cuerpo de Cristo, representa la Última Cena".

BOLSA. "Contiene las 30 monedas con el cual se vendió a Cristo. Se coloca en la parte alta de la escalera mostrando 3 monedas". Simboliza la traición de Judas.

GUANTE. "Usaron los soldados, se pinta de azul".

PALOMA BLANCA. "Es el Espíritu Santo, se coloca encima del rostro".

PALMA**. "**Es la rama del Domingo de Ramos", del ingreso triunfal".

CAPILLA. "Indica el lugar dónde murió nuestro *Tayta* y se prende una vela en su honor".

MANOS Y PIES. "Las manos de Cristo se encuentran a cada lado de la cruz clavadas y también los pies juntos, en la parte de abajo".

También se puede considerar al Sudario y al Manto como “pasión”. El sudario es una tela blanca que sirve para cubrir a la cruz, sobre él se coloca el manto, que no es otra cosa que el vestido, la mayoría son de colores completos, bordadas con hilos de color oro o plata y en alto relieve.

Cada “pasión” tiene un lugar establecido en la cruz y no se debe mover por simple capricho. En ese sentido la “cruz de mayo” es rígido. Solo está permitido diez pasiones como son: los dados, el guante, la antorcha, la palma, la jarra, la túnica, la capilla, la espada, la corneta y la escoba, para colocar indistintamente pero dentro del espacio enmarcado entre la escalera, la lanza y el palo de esponja. Mi abuelo nos advertía: “¡sí no se respeta el orden establecido de las ´pasiones´, deja de ser cruz de mayo!”.

Existen cruces que cumplen diversas funciones que la familia supo conservar (cruz de camino, cruz de mayo, cruz de ofrenda, cruz de techo, etc.), pero también reconocemos que algunos lamentablemente han ingresado a su etapa de extinción.

A continuación, describiremos resumidamente las diversas cruces que mi abuelo nos detalló (González *et al*. 2012):

b. Cruz de camino

Estas cruces suelen tener dos tamaños: grande y mediano. Se encuentran generalmente en los bordes de los caminos o pegados a las rocas, son para proteger a los caminantes y viajeros, también se colocan en los cerros para proteger al pueblo o colocados sobre alguna *apachita* (ofrenda de piedra). Algunos llevan pasiones. En cualquier día de mayo tienen fijado su fiesta, generalmente asumido por camioneros, trasportistas o simplemente devotos.

c. Cruz de calvario

Estas cruces son elaboradas para colocar al lado de la puerta de ingreso de las iglesias (Fig. 14). Son de gran dimensión y sumamente pesado que una sola persona no puede levantar. Sirve para que los fieles saluden al ingresar y se despidan al salir. Lleva “pasiones”, por lo general el rostro no es tallado o modelado, sino pintado en una tabla. En la mayoría, estas cruces del calvario están cubierto con un “sudario” de tela blanca y encima se coloca su “manto” de pana, bordado en alto relieve con hilos de oro y plata. En el pueblo de Aza, existió en la entrada al lado de la puerta de

la iglesia, pero desapareció cuando se derrumbó en 1966 para construir otra nueva, solo queda algunas piezas de sus "pasiones". Esta cruz de calvario de Aza, en su tiempo fue intervenida en su restauración por varias generaciones de la familia, desde el tatarabuelo don Berna, el bisabuelo Gregorio, el abuelo Abilio y el tío Felipe Gonzáles. Su celebración era el 17 de mayo.

d. Cruz de ofrenda

Son cruces medianos, justo para que una persona pueda llevar en los hombros. Son cruces de madera, solo el rostro está modelado, mientras que las "pasiones" son pintadas en el madero. Son cruces que sirven para amarrar los primeros frutos de la chacra: la caña de un choclito verde con su mazorca, una mata de papas, una rama de habas con sus frutos o un manojo de cebada con espigas. Después esta ofrenda se lleva en el hombro a la iglesia en Domingo de Ramos para hacer bendecir en agradecimiento a la *Pachamama* por brindar buenos frutos. Era común que cada familia disponga de este tipo de cruz, con el trascurrir del tiempo han dejado de usar, lo han reemplazado por una palma trenzada al cual algunos todavía amarran algunos frutos de sus chacras. Felizmente la familia dispone de una colección de cruces de ofrenda, recuperado de sus antecesores.

e. Cruz de altar

Son pequeñas cruces, igual como la cruz de mayo con todas las pasiones completas, pero que no llegan a pasar los 60 cm, cuentan con una peana o base que permita la cruz mantenerse erguida para ser colocada en altares, repisa, mesas o ventanas (hornacinas). Estas cruces son sumamente apreciadas por turistas, coleccionistas y amantes del arte popular.

f. Cruz de mesada

Estas cruces son pequeñas de 15 a 20 cm, pueden ser de madera o de hojalata. Algunos tienen pocas "pasiones". Los curanderos hacen uso de estos tipos de cruces al hacer su "mesada" (de allí el nombre), suelen colocar junto a sus remedios y *wakas* que usan. De igual manera se usa en la *pilwa* (troja o almacén) de papa, de maíz, de cebada, etc. cuando se saca los alimentos ordenadamente para el consumo, allí se deja plantado la cruz como "señal" para que no haya "daño" a los alimentos y alcance hasta la otra temporada de la cosecha. También, estos tipos de

cruces son usados por los hechiceros para protegerse cuando hacen el “daño” y no revierta en contra de ellos.

g. Cruz de tumba

Estas cruces ya no se usan, hasta la década del ochenta era común ver cruces en las tumbas de los cementerios, servían básicamente para colocar las famosas “coronas de flores”. Recuerdo, en el taller del abuelo en los meses de octubre se llenaba de “cruces de tumba” para ser reparado y pintado. Por mi abuelo sé que su padre Gregorio, a estas cruces lo llamaba “cruz de salvación” y su explicación era “cuando el alma deja el cementerio y se va al cielo a rendir cuenta al *Taytacha*, va acompañado de su cruz. La cruz sirve para identificarse, por eso la cruz no debe llevar ‘pasiones’, solo los nombres y apellidos del difunto, también la fecha de su nacimiento y de su muerte. Y no debe faltar las letras de QEPD”. Además “las cruces deben ser pintados de negro para los varones, marrón para las mujeres. Para los parvulitos deben ser cruces más pequeña, pintadas de blanco” (González *et al*. 2012).

h. Cruz de techo

Son cruces de metal con hojalata, sumamente policromadas, que se colocan en los techos de las casas, en una ceremonia conocida como “zafacasa” cuando se culmina la construcción. Es una fiesta donde participan los familiares y vecinos que ayudan. El padrino es el encargado de la colocación de la cruz al compás de una orquesta típica. En el valle se estila tener más de un padrino y cada padrino coloca una cruz, por eso no es extraño que una casa pueda tener hasta diez cruces.

La cruz de techo es conocido también como “*wasi taytacha*” (señor de la casa), cumple una función mágica-religiosa, sirve para alejar a los malos espíritus y proteger de las malas energías, de las invidias de los vecinos que nunca faltan, además sirve para señalar: allí vive una familia cristiana. Es común ver en estas cruces incorporar símbolos patrios como el escudo y la bandera, son simplemente para ratificar que son “peruanos de pura cepa”. Cada uno de los elementos de la cruz de techo tienen una explicación y razón de ser.

La familia, este arte de elaborar cruces de techo lo hace esporádicamente, quizá cuando un padrino comprometido u otro ordena hacer. Pero, la última generación de la familia se encargó de registrar un gran número de modelos de cruces de techos existentes en el valle del Mantaro y alrededores, preocupado porque se están dejando de producir y de usar; el cual posteriormente les ha permitido reelaborar otros tantos ejemplares, manteniendo la técnica tradicional del "remache" que accede unir las piezas obviando la soldadura. Logrando obtener cruces de techo con excelentes resultados[23]y buena aceptación en el sector amantes del arte popular tradicional (Fig. 15).

1.4.2 Imágenes de Santos y Vírgenes

Las esculturas de santos y vírgenes llegan al suelo americano con los españoles. Aquí encuentran un campo propicio de aceptación fuera de todo límite, incluso sobre la pintura misma, convirtiéndose rápidamente en un vehículo eficaz para los trabajos de evangelización, convirtiéndose en un material didáctico en mano de los doctrineros, el cual a poco tiempo permitiría la instauración a la iglesia católica como institución.

En América, por la demanda existente, prontamente se instalan talleres en Lima, Cusco, Quito, Ayacucho, etc., convirtiéndose luego en escuelas escultóricas que, si bien surgen de un tronco común, pero pronto adquieren características propias, un sello distinto. A la vez estos talleres incorporan a mestizos e indígenas por su mano de obra. Maestros que de inmediato revelaron su sensibilidad artística, brindando aportes (como la incorporación del maguey a la estructura de la escultura), elementos propios de su cultura, pero a la vez se preocuparon por tener conocimiento absoluto y profundo de la vida de Cristo, de Santa María, y de muchos otros santos; por tanto, no estamos refiriéndonos a artistas con escuela, sino a santeros populares que, por afición o por devoción hacían imágenes. Muchos de estos santeros también se preocuparon por la transmisión de sus conocimientos del oficio a sus generaciones.

En los talleres de la familia Gonzáles, nunca se han elaborado o se elaboran imágenes de santos y vírgenes para ofrecer al público: esa forma de trabajo no fue la convicción de la familia. La

[23] En el 2010, un miembro de la familia obtuvo el primer puesto en el Concurso de Artesanía a nivel nacional, organizado por *Inti Raymi*, presentando una "cruz de zafacasa".

modalidad acostumbrada por varias generaciones es que van al taller y proponen: que santo requieren, el tamaño, para qué lo van a destinar, dónde lo van a colocar, puede ser para colocar en una hornacina, en una vitrina, para una oficina, para una parroquia, etc.; en base a ese criterio se establece un precio y se procede a elaborar. El precio para determinar mucho dependerá del solicitante, si va con el "*yaykapakuy*", o sea con una "entrada", consistente en una botella de licor, con "las once" (canasta de frutas), o en algunos casos, con una olla de picante de cuy. No sé si esta costumbre provenga desde la colonia. Pero este acto comprometerá poner mayor esfuerzo al artista para hacer la obra, fijando la fecha de entrega. Y, en estos casos entre paisanos, nunca se firma un contrato, la palabra es y era suficiente.

Por otra parte, es necesario mostrar la otra cara de la moneda que pinta, otro caso: A don Abilio Gonzáles he visto muchas veces trabajar gratuitamente en restauraciones de vírgenes y santos, decía "nos debemos a la iglesia", como si fuera una obligación hacerlo, posiblemente se sentía comprometido por el oficio aprendido, asimismo tenía un concepto que repetía: La elaboración de los "santos, así como las cruces y los ´nacimientos´ no son para hacer negocio, para llenarnos de plata, para hacernos ricos […]. Yo muchas veces arreglo estos santos, aunque me digan *patanlayku* (solo gana para su barriga), los hago nomás. Con que me hagan comer y tomar en su fiesta estoy bien pagado, si a eso todavía el propietario me reconoce o me entrega un ´cumplimiento´, ¿qué más puedo pedir?" (González *et al*. 2012).

Por otro lado, las esculturas de santos y santas que son trabajadas en el taller por don Abilio Gonzáles y también sus hijos Julián, Felipe y Germán, lo hacían usando su prodigiosa memoria, que era su guía, puesto que nunca recurrieron a estampas, ilustraciones o fotografías; de memoria conocían todos los detalles, el tipo de rostro, los ojos, los cabellos, las barbas, la forma de los vestidos, los colores, que decoraciones deben tener, que llevar en la mano, etc. etc. Por tanto, en su memoria almacenaban o almacenan todo el repertorio de imágenes de todos los santos habidos, cosa que no ocurre con la nueva generación.

La elaboración de la escultura de los santos se continúa trabajando como en la colonia, es más, para el soporte se sigue usando el maguey, porque es muy liviano y permite labrar la obra; luego se incorpora pasta de yeso para los detalles, se aplica tela encolada para darle pliegues al vestido,

y en muchos de los casos se hacen con vestidos cortos, cuando la virgen o santo usará vestido con telas naturales. Para pintar se aplica óleo.

Un detalle, en la familia nunca se confeccionó o era parte de la especialidad hacer los "santos de candelero"[24] (imágenes de vestir), se cuidó desde siempre el prestigio ganado; no obstante, que así se podía ahorrar costos y trabajo.

Actualmente que soliciten elaborar una nueva imagen para el culto es muy raro, por decir muy extraño. Las veces que se trabajó fueron para instituciones. La última generación de los Gonzáles, conocen todo el proceso y las técnicas para elaborar un santo o una virgen; aunque la elaboración de una nueva obra es ocasional; pero donde mayor desenvolvimiento y dominio tienen es en las restauraciones, incluso algunos cuentan con formación académica al respecto, trabajan más en la prevención, que en la restauración.

1.4.3 Nacimientos

El "nacimiento", también conocido como "pesebre", "portal de Belén" o simplemente como "Niño Manuelito", está dentro de la producción de la familia como parte de la imaginería religiosa tradicional. Se hacen de diversos tamaños, algunos son elaborados a pedido expreso, los otros para ofrecer al público, coleccionistas o amantes del arte popular, o también para ferias especializadas (*Ruraq Maki*). "Los nacimientos" son elaborados cuidando la calidad artística, y en su fabricación se usa: el maguey para el soporte del cuerpo, pasta de yeso para modelar y, algunos detalles a base de tela encolada. De igual forma, se mantiene el estilo para marcar la diferencia de los connotados maestros ayacuchanos, pero en especial de los maestros cusqueños especialistas en "Niño Manuelito". Este arte es generacional en la familia, pero cada uno de los miembros hace el esfuerzo por mantener su estilo peculiar, es decir su sello personal (Fig. 16).

El "nacimiento" básico lo integra San José, la Virgen María y el Niño Jesús. Algunos piden incorporar los tres Reyes Magos. Después de todo, vale decir: que el "nacimiento" se arma levantando una escenografía según el gusto de sus propietarios, alzando cerros con papel

[24] Las esculturas llamadas "candelero" es una técnica que se reduce a la talla de la cabeza y las manos y, el resto es maniquí para ser vestido con telas naturales. Fue una técnica para ahorrar los costos, pero artísticamente fue negativa. Se difundieron desde finales del siglo XVI y se multiplicaron en los años barrocos. Con estos procedimientos suplía la falta de buenos escultores. Esta técnica se practicó en todos los lugares de América, sobre todo en Lima, el Cusco y Ayacucho.

pintado, incorporando musgos a su alrededor, “lagunas” para parecer un paisaje, colocando plantas naturales o artificiales, luces, etc.; como también la colocación de animalitos y no debe de faltar la “adoración de los pastores”.

Estos “pastores” en el “nacimiento”, en algún momento debieron ser reemplazados sutilmente por un danzarín o por un músico, o tal vez por una paisana; llamando la atención y despertando un interés especial en el público y, prontamente estas “figuras” –así los llamaba mi abuelo— se independizan del “nacimiento”, adquieren autonomía y son apreciados y solicitados por separados para cumplir una función eminentemente decorativo. No se sabe dónde se dio exactamente primero este fenómeno, en Lima, Cusco, Ayacucho o Huancayo, o tal vez se dio simultáneamente.

Estas “figuras” de maguey, en otros lugares se les llaman “bulto”, “figurillas”, etc. Actualmente estas “figuras” son parte inherente del arte de los Gonzáles y tienen como fuente de inspiración la misma vivencia del campesino del valle del Mantaro: danzas, músicos, vivanderas, juegos, artesanos, enamoramiento, matrimonio, procesión, muerte, al final se ha logrado la identificación del poblador con las obras.

1.4.4 Máscaras y caretas

Las máscaras y caretas son objetos preciados de gran demanda, debido a que son parte de la vestimenta de las diversas danzas y bailes que se hacen presentes en las celebraciones de fiestas patronales de los pueblos a lo largo y ancho del valle del Mantaro.

La confección de estas máscaras y caretas están en manos de especialistas. No necesariamente son obras elaboradas por imagineros, sino también de artesanos que dominan simultáneamente otras artes como la pintura, la escultura, el tallado en madera, alfareros, tejedores, restauradores, etc. También es frecuente encontrar en los danzantes y participantes de las festividades, donde la elaboración fue hecha para el consumo propio y en una escala menor de venta. Vale destacar y resaltar que esta “profesión” de mascarero, denota que hay “conocimientos exactos de los sistemas de manufactura para el género de su especialidad y sobre todo son instruidos en rigurosos esquemas formales que deben ser respetados para producir una máscara reconocible según los prototipos establecidos” (Stastny, 1981: 201).

Se debe aclarar: máscara y careta, comúnmente son usadas como sinónimas, sin embargo, para el danzante juntamente con el confeccionador, estas dos denominaciones tienen marcadas diferencias: la máscara cubre toda la cara y gran parte de la cabeza, mientras que la careta solo cubre el rostro, y lo más importante, el material utilizado en su confección es diferente al de las máscaras, generalmente son mallas de alambre fino (Orellana, 1982: 12; González *et al*. 2012)

A nivel nacional, podemos afirmar que hay tres departamentos o regiones que concentran la mayor producción de máscaras y caretas del Perú: Cusco, Puno y Junín, siendo esta última la que menor atención tuvo y tiene respecto a estudios y difusión. Por su parte, el valle del Mantaro concentra en sus habitantes el 80% de la producción de máscaras y caretas de los que existen en todo el departamento de Junín (Orellana, 1982: 14). Stastny, también reconoce que la "zona del Mantaro" es una de las más ricas en variedad de máscaras, además distingue claramente a los mascareros que trabajan en malla de alambre, de los que lo hacen en badana, y a su vez éstos de los talladores en madera (1981: 201)

Don Abilio Gonzáles (1912-2006) fue testigo: de la desaparición de cinco danzas pertenecientes a su tierra natal Aza en el transcurso de dos décadas del cuarenta al sesenta del siglo pasado, entre ellas: la danza del *Jananay*, la danza del *aukillo*, la Huanca Danza, la Danza del *Jaili* y la danza de los Romanceros. Donde cada danza tenía sus máscaras, uno diferente del otro. Este lamentable hecho se dio en gran parte por la pérdida de sus verdaderos cultores, quienes no han dejado sucesores. Sin duda, esta es una muestra que nos advierte lo que pueda estar ocurriendo en el valle.

A propósito, en el valle existen tantas danzas y bailes como casi de igual en máscaras y caretas. Su material o soporte es variado, se tiene desde hechos en: cerámica, cueros, felpa, cartones, yeso, malla de alambre, madera, telas, entre otros. La familia Gonzáles hace máscaras de contadas danzas, relacionados con la madera y el yeso. Siendo las máscaras de los *Shapish* el de mayor logro, puesto que lo hace tallado en maguey, permitiendo obtener máscaras más livianas que no ocasionan transpiración y es el preferido de los danzantes (Fig. 17).

1.4.5 Figurines

De la misma manera, las “figuras” llamados también “figurines” se desprenden rápidamente de los “nacimientos”, esto debe haber ocurrido casi después que se introdujo los nacimientos al Perú. Es más probable que ocurrió, primero en el Cusco, pero no es descabellado que puede haber ocurrido simultáneamente en los centros de producción de la imaginería.

Las “figuras” son esculturas pequeñas de 15 a 25 cm de altura, inspirados en el quehacer del hombre del ande, por eso es amplísimo su repertorio, puesto que se puede encontrar haciendo una de las tantas actividades agrícolas, pastoriles, ejerciendo alguna artesanía, ejecutando algún instrumento musical, danzando, etc., que individualmente de por sí es una belleza, pero en conjunto ya sea como una procesión, una danza completa, una “zafacasa”, un entierro, una faena comunal, etc. toma otra connotación expresiva. Estas piezas siguen en su elaboración cumpliendo con los pasos de la técnica tradicional que generalmente se guarda celosamente: los cuerpos incorporan el maguey tallado como soporte de la escultura, se complementa modelando las manos y cabeza con pasta de yeso, se aplica tela encolada para darle pliegues al vestido y finalmente, se reviste con una gama de colores para darle vida.

Por la información de la familia, don Gregorio, padre de don Abilio Gonzáles hacia fines del siglo XIX ya llevaba estas llamadas “figuras” para vender en la Feria Dominical de Huancayo, y para la segunda década del siglo XX don Abilio nos brinda su testimonio: de niño ayudaba a su padre a llevar “figuras” en las canastas, porque las obras no tenían peso, solo eran bulto. Los domingos bien temprano acudían en busca de un espacio adecuado, siendo una tarea difícil porque muchos comerciantes y productores se posicionaban un día antes. Este problema lo superaron, cuando años después el municipio reglamentó y distribuyó los espacios por “especialidades”. En un espacio de superficie tendía sobre el suelo una manta y sobre ella colocaban sus “figuras” para exponer y ofrecer. Además, don Abilio nos recuerda que por las décadas del cuarenta y cincuenta le adquirían todos su “figuras” los intermediarios para llevar a su vez a las ferias de Jauja, La Oroya, Cerro de Pasco y Lima. Estos testimonios nos hacen conocer que estas “figuras” de los Gonzáles ya se producían tempranamente en el valle y se ofrecían en la Feria Dominical de Huancayo (González *et al*. 2012).

A simple vista los figurines ya sea del Cusco, Ayacucho y Huancayo son semejantes, siendo la primera diferencia quizás los vestidos, el color, pero si hacen una observación detallada van encontrar marcadas diferencias en su técnica, en los soportes, en la aplicación del tipo de colores, en los acabados, etc. A raíz de la muestra de una foto (Fig. 18) las "figuras" de don Abilio Gonzáles (donde se exponen en mal estado de conservación siendo dos de don Abilio y los otros dos de su discípula Alejandrina Cabrera), el historiador del arte Francisco Stastny, autor del libro "Las Artes Populares del Perú", reconoce que la existencia de estas "figuras" en la Feria Dominical son creados por artistas huancas:

> "La Feria de Huancayo creó la demanda para toda clase de objetos artesanales y costumbristas. Entre ellos también surgieron pequeñas figurillas de pasta y maguey, trabajadas por manos populares con auténtica vena creativa y gran poder de observación. Usados como simples ornamentos o como comparsas de Nacimientos, los músicos indios, pastores y demás personajes creados por los artistas huancas son una sincera y directa expresión de las costumbres populares del lugar" (1981: 163).

1.4.6 Herramientas

Las herramientas que se usan son las básicas. A continuación, brindaremos en cada proceso las herramientas que se requieren:

En la selección, talado y sustracción del maguey. Se requiere: machete, para separar las hojas del agave. Corvina o serrucho según se requiera para talar el maguey, en caso sea dificultoso talar por lo abrupto del lugar, se usa el hacha trozador.

Descortezado y trozado del maguey. Se usa el serrucho y la azuela, este último para quitar la corteza.

Tallado o "raspado" del maguey. Se requiere de cuchillas, azuelas pequeñas y gubias de diferentes formas.

Instalación de la estructura del maguey con la peana. Para el cual se hace necesario: las alesnas, los taladros, los alicates y el martillo.

Modelado con pasta de yeso para complementar detalles. Se requiere: estecas, cuchillos, punzones, paletas y los dedos.

Drapeado con tela encolada. Tijeras, cuchillas y alfileres

Pintado, colocación del dorado y la aplicación de la protección del pintado. Se necesita brochas y pinceles.

Como se podrá apreciar, en todo el proceso lo que más interviene es la habilidad de las manos.

1.4.7 Pintura y color

Cada trabajo de escultura que se desarrolla (imágenes religiosas, "figuras", cruces de mayo, cruces de metal, máscaras, ornamentos, juguetes, etc.) se tiene establecido el tipo de pintura que se va a aplicar. Por ejemplo, para las "figuras" se tiene como regla establecido usar "pintura al temple", preparado a base de ocres, pigmentos, agua y pegamento, obteniéndose colores mate que le brindan a las "figuras" una presentación natural y especial. Estas pinturas son pintadas con pinceles finos elaborados personalmente.

Para las imágenes sagradas como son los santos, vírgenes, nacimientos, arcángeles se debe aplicar la pintura al óleo. Pero con una salvedad, si la imagen está repintada o es muy común y de baja calidad, simplemente se adquiere esmalte (venta en los mercados) y esa pintura se aplica.

Asimismo, para imágenes de calidad artística que hayan sido pintadas con técnica antigua, se debe tener sumo cuidado, puesto que cualquier pintura no se debe emplear. Para estos casos especiales, se debe hacer uso de pintura al óleo y deben ser elaborados por manos expertas. Por tanto, la elaboración (recetas que son secreto de familia) es una tarea que consiste: una preparación a base de ocres, pigmentos, aceite de linaza y "pistiavil"[25] (un tipo de resina). Estos tres o cuatro elementos en conjunto, según la receta de las proporciones se muelen en un

[25] Es conocido como "pez de Ávila" o "pist-avel", o también como "pis" o simplemente como "resina rubia". Es una resina obtenida residualmente de la destilación de la trementina que se pueden adquirir de los establecimientos de ferretería. Los violinistas conocen esta "resina" porque lo emplean para frotar las cuerdas de sus arcos.

mortero de piedra (tarea muy laboriosa) hasta obtener una finura de pintura especial para estar a la altura de la calidad. El resultado será sensacional.

También existe una técnica de pintar el rostro de las imágenes, técnica de mucha labor y ardua paciencia para obtener un resultado impresionante, rostros de santos y vírgenes que brillan lleno de vida como loza. Técnica que sin duda proviene desde la colonia practicado por grandes maestros de la imaginería. Se llama "pintura al sudor" el cual se aplica para el rostro de una imagen nueva o cuando se va a restaurar un rostro completo, con el cual se obtiene un color encarnado brilloso. La referencia de mi abuelo es que su padre don Gregorio Gonzáles la practicaba con mayor frecuencia, en cambio él solo trabajó esporádicamente en sus tiempos juveniles. Mi abuelo, aseguraba que es una actividad muy laboriosa y delicada, y que evadía trabajar con esta técnica porque no valoraban el trabajo invertido, –como decía él—"además se presta para malas interpretaciones".[26]

La técnica consiste básicamente en pintar con pintura al temple (pintura cargado de pegamento) el rostro, las manos y los pies, principalmente lo que va a mostrar parte del cuerpo, se repasa varias veces el color hasta dar una uniformidad, luego se detallan o pintan las pestañas, las cejas, los labios, las chapas de las caras, las uñas, etc. Una vez que se terminó se procede con una lonja de vejiga de carnero, cortado en cuadradito, a frotar suavemente en orden y con sumo cuidado para no destapar lo pintado, anulando con eso primeramente las huellas que dejó el pincel, luego… hasta lograr el rostro brilloso que parece porcelana.

[26] Esta técnica está dotada de hermetismo y misterio. Esta técnica, como nos hace entender, requiere de una ardua paciencia, delicadeza y dominio para obtener rostros que vislumbren lleno de vida y superrealista. Por lo mismo, la población rural, el consumidor de este arte lo atribuía a que solo se podría lograr este resultado "usando grasa humana". Motivo por el cual mi abuelo rehuía tratar este tema, porque se prestaba a burlas e insinuaciones que no podía responder.

Cabe aclarar, en el sector rural, referirse a la "grasa humana", de inmediato se relaciona con el *Pishtakuq*, con el personaje temido y sobrenatural al cual se le adjudica de ser el encargado de degollar personas. Este personaje mítico, que causa terror en la población, principalmente rural, nos acompaña en la historia del Perú incluso desde antes de la llegada de los españoles hasta nuestros días. Según Efraín Morote Best quién ha estudiado este personaje (dice posiblemente el vocablo *Pishtakuq* proviene del *quechua-wanka*), pertenece a la Mitología Andina, que en las noches en lugares escampados espera a los viajeros solitarios y los enlaza para degollarlo con un largo cuchillo y sacarle el "sebo", con el cual se usa para fundir campanas, para lubricar molinos, trenes, aviones, bombas atómicas, satélites artificiales, naves especiales, armas, curar ciertas enfermedades e incluso para "pagar la deuda externa"; pero también sirve para la imaginería: "para abrillantar la cara de los santos de yeso" (véase en: Efraín MOROTE BEST, *El Degollador,* Ediciones Capulí, Ayacucho, oct. 1998).

En cuanto al color mismo de las obras, se tiene en cuenta en su aplicación a los dos grandes grupos: los colores "cálidos" y los "frescos", por tanto, la correcta combinación de estos permitirá lograr la armonía esperada, siendo el negro y el blanco para estos casos, colores "neutros". Pero también existe excepciones, como es el caso cuando se pintan a los santos y vírgenes, aquí de poco sirve el conocimiento de armonía puesto que los colores ya están establecidos, solo se tienen que aplicar sin miramientos. Mientras para otras obras que no sea "sagradas" hay mayor libertad, los integrantes de la familia tienen mayor soltura para aplicar según sus gustos y conocimientos. Pero frente a las "figuras" se tiene presente la regla de don Abilio que practicaba y le daba buenos resultados, ahora la familia lo opta como suyo, aquí su planteamiento: El color que manda en estos casos es la que lleva en la mano (objeto o instrumento) y este determinará los colores a aplicar en su entorno. Me explico con un ejemplo: una "figura" de una paisana, lleva en sus manos una canasta donde sobresalen las naranjas, entonces el color amarillo manda para esta figura, por tanto, no se debe pintar con ese color las demás prendas del vestido (fustán, *lliklla*, faja y blusa), se debe buscar otros colores que armonicen y complementen al amarillo. Así se debe hacer para los músicos, danzantes, etc.

1.4.8 Técnicas

La imaginería es la aplicación mixta de varias técnicas en su elaboración. Cada una de las expresiones artísticas, que son amplias y variadas, como son entre ellos: imágenes de Cristo, santos y vírgenes, cruces de mayo, "figuras", cruces de metal para techos, "nacimientos", máscaras, ornamentos, juguetes, etc. tienen su proceso de trabajo definido, por ende sus técnicas específicas, que los artistas generalmente guardan celosamente.

En esta oportunidad solo nos avocaremos a describir las técnicas de la obra más popular y característica de los Gonzáles, como es, las "figuras" y sus fases relacionadas a la producción (Fig. 19). Las "figuras" son pequeñas esculturas policromadas de 20 cm de altura aproximadamente y conlleva una diversidad de técnicas en su elaboración (fabricación), para tener en cuenta:

SELECCIÓN Y TALADO. Se refiere a la búsqueda del maguey (*agave americana*) por sectores rurales en el cual cultivan estos agaves como cerco natural de sus terrenos de cultivo. Muchos campesinos saben que sirve para la imaginería, y almacenan para la oferta. El maguey es un

“madero” que brota de los agaves cuando cumple su ciclo de vida (entre 6 a 10 años). También crece en forma silvestre en los bordes de los cerros o barrancos. Se tala y se traslada al taller.

TRAZADO. Primera condición es que el “madero” del maguey debe estar seco al natural. Se inicia el primer trazado de la parte más ancha de madero de 24 cm de largo, se corta uno o dos piezas dependiendo el ancho, porque estos primeros cortes son destinados para elaborar máscaras. El trazado para las “figuras” es de 16 cm de largo.

DESCORTEZADO. Una vez trazado y cortado 16 cm de largo, se procede a cortar o sacar la corteza del maguey, con una azuela y sobre un banco de madera. La corteza es la parte más dura del maguey. Anteriormente esta corteza era aprovechada para usar como base o pedestal de la escultura. Una vez sustraída la corteza, se traza para sacar varios maderos destinados para tallar las “figuras”.

“RASPADO”. Con este nombre se le conoce a la técnica del tallado. Antes de proceder se expone al sol por varias horas para quitarle la humedad impregnada. El maguey es una “madera” liviana y suave para tallar, por lo que se hace con unas cuchillas, pero algunos son sumamente duros que se requiere usar gubias diversas. El tallado corresponde al cuerpo del soporte de la escultura ya sea para varón o dama, por tanto, corresponde tener conocimientos de la proporción para darle la forma, además dependerá qué actividad va a reflejar las “figuras”, de danzarín, de músico, etc., que para eso previamente ya se debe haber determinado.

INSTALACION. Es la unión del cuerpo tallado (soporte) con la base o peana de madera a través de unos tarugos de carrizo.

MODELADO DE ROSTRO. Cada rostro es modelado con pasta de yeso. El rostro se pega a la cabeza del maguey. Se hace uso en ocasiones de moldes básicos, pero se modifica según se requiera, para varones se hace la nariz más grande, los pómulos son sobresalientes, para los músicos se abre la boca, para la persona que está masticando coca se le hace una bola en la cara, para las mujeres el rostro debe ser redonda. El preparado de la pasta de yeso es toda una técnica especial. La preparación es la combinación entre el yeso cerámico, el engrudo preparado con harina, a eso se incorpora pegamento y miel para otorgarle una plasticidad para el modelado. Los de Cusco preparan engrudo con yeso, a veces incorporan harina de arroz; mientras los maestros de

Ayacucho hacen la combinación entre yeso y papa sancochada. Para el modelado del rostro el uso de los dedos es elemental, ayudado de: estecas, punzones, cuchillos etc., herramientas generalmente elaborado por el artista según su requerimiento.

MODELADO DE MANOS, PIES Y OTROS. El modelado de las manos es la más difícil, requiere de un manejo en las proporciones, manejar la forma de la mano que va a hacer uso, hacer los dedos según de lo que va a agarrar y, requiere tener práctica para hacerlo rápido, de lo contrario el modelado se seca y corta el proceso. Se trabaja con las manos limpias y suavizadas con alguna crema. El estado de la pasta de yeso es determinante, muy seco no te permite culminar el modelado, muy "flojo" se deforma y seca débil. Obtener el "punto" es lo máximo y solo se logra producto de la ardua práctica y constancia. Para darle resistencia se incorpora en su interior del brazo y las manos espinas o en su defecto alambres.

DRAPEADO. Es la aplicación de tela de algodón (usada es mucho mejor) con pegamento y "tiza americana". Se trazan la tela luego se empapa con el "blanqueo" para luego forrar como vestido a la escultura y con la ayuda de alfileres se aprovecha darle la forma y pliegues del vestido. Enriqueciendo notablemente a la forma de la "figura".

"BLANQUEADO". Es el pintado total de la escultura con el "blanqueo", básicamente para impermeabilizar y dejar expedito para iniciar con el proceso del pintado. Y el "banqueo" es una pintura preparado a base de tiza, agua y pegamento.

ENCARNADO. Es la aplicación del color del rostro. El color se obtiene producto de una combinación de colores y con esto se pinta las manos y los pies, para pintar el rostro se debe tener sumo cuidado, pues los ojos se dejan en blanco y el pintado debe ser uniforme.

PINTADO. Es la aplicación de pinturas de diversos colores a la escultura. Esta pintura es conocida como "pinturas al temple". Las pinturas son preparadas a base de ocres, pigmento, pegamento y agua. Son pintadas con pinceles finos (con pelos de gato) elaboradas por el artista que sabe qué tipo de pinceles necesita.

"CLARADA". Una vez pintada la escultura se procede con la técnica de la "clarada", o sea es hacer con pinceles sumamente finos los detalles de la "figura" como es pintar el pelo de la cabeza,

hacer rayas y ribete a los ponchos, hacer los “dibujitos” de una manta, pintar los zapatos, etc. También aquí se considera la técnica de “abrir los ojos” consistente en pintar los ojos, las cejas y los labios. Quizá esta última sea determinante debido a que lo primero que se ve de una “figura” es la cara del personaje y sus ojos.

“DORADO”. Es la aplicación de purpurina de oro y plata. Se hace uso para casos de imágenes de santos, vírgenes y cruces de medida pequeña. Para casos de las “figuras” se usa en los danzantes que usan disfraces vistosos llenos decoraciones en color oro y plata.

FIJADO DE PROTECCIÓN. Finalmente, esta técnica consiste en aplicar una laca especial, que se pulveriza o pinta para fijar los colores de la obra (esta técnica es reciente, de la última generación).

1.5 Formas de transmisión

En el arte de la imaginería, tradicionalmente, todos los conocimientos, saberes, técnicas y “secretos” eran transmitidos generacionalmente. Era usual que se realice esta transmisión directamente en un taller de padres a hijos o de maestro a sus ayudantes; ayudantes que luego se convertirían en maestros y discípulos. Se debe hacer constar que no existen centros de formación académica de estos menesteres en la región. Alguna vez funcionó con diversas líneas (mates burilados, platería, peletería, tejidos), pero nunca en imaginería.

Actualmente, la familia dispone de cinco talleres de imaginería en pleno funcionamiento.

A continuación, presentamos el caso de Pedro y Javier, connotados artistas, nietos de don Abilio Gonzáles (patriarca de la familia), que nos permitirá darnos una explicación del cómo fueron motivados y la forma cómo les trasmitieron ese saber, esos conocimientos y esos “secretos” que guardan la familia para formarlos en el arte de la imaginería:

El taller de don Abilio estaba situado en el pueblo rural de Aza (El Tambo), rodeado de plantones de eucaliptos y de parcelas cultivables de pan llevar, allí en medio de un jardín de plantas curativas se encontraba su centro de trabajo, una casita con techos de teja, con un amplio corredor, un patio y dos habitaciones destinado para el trabajo artístico (Fig. 20), allí disponían sus mesas de trabajo cada uno de sus hijos como es Felipe, Germán y Julián, este último, hijo

mayor que solo ocupaba esporádicamente el taller, porque laboraba como obrero textil en una fábrica de Huancayo. Pedro y Javier eran hijos de Julián. La casa de Julián se encontraba a unos pasos del taller. De niños Pedro y Javier, antes de ingresar a la escuela iban al taller solo "para mirar". El taller era un mundo para quedarse embobados por la variedad de latitas de colores con sus pinceles listo para pintar, la pasta de yeso con el cual se modelaban miles de figuras, las máscaras de danzas que te miraban directamente y que muchos de ellos daban miedo acercarse; pero los que más les llenaban los ojos eran los muñecos ("figuras") sobre la mesa, algunos en proceso, pero todos estaban ocupados, unos bailaban con pie en alto, otros estaban en el mercado ofreciendo algo, no faltaba un músico con su arpa al hombro que tocaba solo, o un campesino iniciando el arado con su yunta, la mamita que pasaba caminando rápido cargado a su *wawa* (bebé), hilando su *puchka* (huso) a la vez, de todo se encontraba en este mundo que alimentaba a la fantasía. Pero la advertencia del abuelo era: ¡prohibido tocar y menos jugar!, pero en un descuido, un dedo ya podía acariciar el rostro de la mamita, tocar las cuerdas del arpa a ver si suena algún sonido.[27]

En el taller, las primeras ordenes fue ayudar, iniciaron preparando pasta de yeso, allí metieron las manos en la masa para mezclar yeso y engrudo dentro de una batea, tarea que duraba horas, porque el abuelo decía "falta, siguen… ", allí amasaban hasta que les dolía las manos por el frío, luego en el fogón aprendieron hacer hervir la "cola de carpintero", para el cual uno debe estar atento, porque tan pronto hierbe se rebalsa, recibieron tantas amonestaciones por echar a perder tabletas de cola simplemente por no sacar en el minuto oportuno; luego aprendieron preparar engrudo, tarea que comprometía desde que se coloca la olla en el fogón, mover todo el santo cocimiento con un cucharon de madera, en fin, es así como en corto tiempo se convirtieron en "personas útiles" para los mandados en el taller. El siguiente gran paso fue cuando ya tuvieron permiso para ayudar a pintar las tablas, previa explicación qué pinceles usar y cómo, aquí el abuelo como hombre de experiencia les mostro paso a paso, primero cómo agarrar el pincel, cómo "cargar" la pintura en el pincel, cómo deslizar la pintura, incluso cómo corregir si te excedes. Aprobado este dominio, la siguiente fue pintar cosas más delicadas como

[27] Alguna vez este episodio conté al amigo de la familia: Hugo Zumbühl (suizo), quien posteriormente inspirado en este "mundo" escribió con Maruja Salas un artículo sobre el arte del abuelo Abilio con el título; "Juguetes para no jugar" (1977).

los instrumentos musicales, así y así hasta hacer las tareas más difíciles como pintar sombreros, ponchos, etc.

Pero la tarea decisiva llegó cuando se enfrentaron al modelado, hacer el rostro con pasta de yeso era y sigue siendo una tarea muy difícil, el abuelo les dijo: miren a las personas a qué altura llevan los ojos, las orejas, como hacer cuando abren la boca, etc., etc., allí aprendieron que hay rostros de rápida elaboración, y otras en cambio de mayor exigencia, por tener facciones complejas. El siguiente paso, por cierto, era mucho más difícil. Cómo hacer las manos y los dedos. Ahí, demoraron semanas y semanas, porque el principio de la tarea era repetir una y otra y otra, hasta lograrlo. Al inicio, el tiempo empleado en la repetición, parecía una eternidad, y los "jovencitos", hasta tenían pesadillas, la imagen de las manos y dedos les aturdía hasta en sus sueños. Lograr pasar esta meta fue un salto como ya estar dispuesto para atreverte a algo mayor: hacer una "figura", hacer que brote de sus manos una obra independiente, pero algo que sean suyo. Es así como el día llegó, toda la familia estuvo a la expectativa. Tallar el maguey no les fue un impedimento, colocar sus vestidos con tela encolada tampoco, así cada paso lograron pasar… satisfactoriamente. No sé sabe cuántos días tardaron en hacer, debieron ser muchas semanas de eternidad. El abuelo siempre los espero, solo atinaba a recordarles que lo primero para un artista es tener: "paciencia…paciencia y paciencia" (concentración). Los tíos también apoyaron bastante en cada proceso, les hacía hincapié en no perder los detalles, algún consejo aquí, por más mínimo, era importante a tomarse en cuenta. Pero el abuelo fue el decisivo, incluso en la parte final, ayudando en "abrir los ojos" de las obras, sin duda, esa técnica es la parte más difícil dentro de los pintados. Finalmente, una vez culminado las obras de "graduación", en una tarde frente a toda la familia, donde no faltaba las apreciaciones de los grandes maestros como son los tíos Felipe y Germán, el abuelo como para cortar las críticas que podría desanimarlos en este largo camino de la imaginería, tomo la palabra, a la vez que les dio una palmada a cada uno de los futuros imagineros, inició diciendo: "… hoy nacen dos ´pintores´(artistas) en la familia, llevan mi ´mano´ [técnica], pronto me superaran", palabras suficientes de consagración, estímulo y de premonición.

Ahora ambos, Javier y Pedro llevan en la actividad de la imaginería más de cuarenta años y diario siguen aprendiendo y creando.

En realidad, la imaginería es todo un proceso de aprendizaje, dominar varias técnicas, es todo un reto que no se adquiere en un año, y generalmente son pocos los que conocen y dominan todas las técnicas para logar una obra artística. En el taller a lo largo del tiempo se recibieron aprendices, se conoció a jóvenes ansiosos que en dos o tres meses ya querían ser maestros, u otros se apegaron a una sola técnica y con ese dominio se independizaron, tal es el caso de un joven de Jauja que le interesó la pintura, desde el comienzo y solo a eso se abocó, hoy se dedica a la pintura comercial y propagandística. Otro, aprendió a tallar, hoy se dedica a ofrecer máscaras talladas para los danzantes, otro se interesó en la hojalatería, hoy ofrece objetos artísticos en metal, etc.

Como advertimos, don Abilio, el patriarca de la familia sostiene que el oficio de la imaginería de los Gonzales lo aprendieron cuando algún miembro de la familia fue sometido a trabajar en la construcción de la capilla de Aza en los tiempos de la colonia (post toledano). Desde allí por generaciones se conservaron hasta la actualidad. Confirmación que nosotros también compartimos. Pero, esta hipótesis para ser demostrado carece de pruebas escritas, no hay referencias o documentos escritos concerniente concretamente y, las posibilidades de hallarlos son sumamente remotas. Solo se dispone de indicios para afirmar esta posibilidad, por lo que a continuación pasamos a mencionarlos muy sucintamente (aunque algo se alcanzó en el capítulo anterior):

-- La familia Gonzáles, es oriundo de un pueblo antiguo llamado Aza, pueblo que tiene vestigios arqueológicos de un asentamiento proveniente dentro del intermedio tardío.

-- El pueblo de Aza cuenta con una capilla construida en la colonia de influencia toledana y posterior a su llegada al valle (actualmente reconstruida). Que correspondió a la orden de los dominicos y a la saya del curacazgo del Hanan Huanca.

-- La construcción de la capilla de Aza se hizo con materiales del medio y con la participación de mano de obra de los pobladores nativos, como se acostumbraba en esa época.

-- Para la implementación de la capilla de Aza, se creó al lado: el claustro de la obrería, con talleres para lograr básicamente el acabado artístico de la iglesia. Allí se formaron muchos oficios que se

desplegaron en carpinteros, “escultores”, herreros, bordadores, adornantes, etc., que los pobladores mantienen en la memoria.

-- Los Gonzáles demuestran que mantienen siete generaciones ininterrumpidamente dedicadas al arte de la imaginería (desde mediados del siglo XIX). Las generaciones anteriores a los mencionados no se pueden ostentar por carencia de documentos o archivos al respecto.

-- Los Gonzáles mantienen en su arte los conocimientos y las técnicas de la imaginería que fueron generadas, cultivadas y usadas en la colonia.

-- El taller de los Gonzáles siempre estaba al servicio de Aza y pueblos de alrededor (parte noreste de Huancayo). Esto los certifican los pobladores.

-- Los Gonzáles mantuvieron fielmente como soporte de sus esculturas: el “madero” del maguey. Elemento incorporado tempranamente en la colonia y de uso generalizado para toda elaboración de santos y vírgenes en la sierra del virreinato. Ellos nunca se desprendieron de este primordial material, aun cuando fuera para hacer arte profano.

-- Las diferentes generaciones antes del presente estaban convencidos que el oficio de la “escultura” lo aprendieron al construir la iglesia de Aza, motivo por el cual mantenían un tipo de compromiso y deuda con ella. Por eso era entendible el actuar del abuelo Abilio, que siempre estaba dispuesto a “servir” a la iglesia.

-- Es comprobable, muchas de las obras religiosas que posee la iglesia de Aza, han sido restaurados por las diferentes generaciones de los Gonzáles. Todavía es posible ver en las obras restauradas las firmas respectivas que confirman este hecho.

1.6 Relación con otras expresiones

Los conventos, iglesias, capillas y casas parroquiales situados a lo largo y ancho de valle del Mantaro son humildes y de modestas construcciones a base de piedras, adobes, carrizos, quingual, maguey y paja (salvo el Convento de Ocopa, que es un caso especial y debe ser estudiado aparte). Esto se habría dado, según Espinoza, debido a que los conquistadores no fundaron en el valle del Mantaro ninguna ciudad ni villa para españoles. Tampoco implantaron

latifundios, consecuentemente no hubo ricos ni poderosos que pudieran favorecer en la construcción de iglesias y el desarrollo de las artes, como sí ocurrió en el Cusco, Arequipa, Huamanga, Trujillo y Arequipa (1973:350).

Por lo tanto, no fue la arquitectura de las iglesias lo más importante entre los Huancas, sino lo que contenía en su interior y algunas todavía albergan como: altares barrocos, diversos lienzos, obras escultóricas de cristos, santos, vírgenes y cruces, que muchos provienen de la Escuela limeña, cusqueña y huamanguina (incluso traído directo desde la Sevilla como es el caso de la Virgen del Rosario de Jauja). Siendo los curacas, o sea la élite indígena de las sayas Hatun Xauxa, Lulin Huanca y Hanan Huanca, los que incentivaron y contribuyeron con los costos para elaborar y comprar todas estas artes. Convirtiéndose de esta manera los curacas en auténticos promotores y benefactores del arte. Como puede comprobarse, bajo el amparo y protección del curaca Limaylla del Lulin Huanca se financió, tal como puede verse en una inscripción de la iglesia de San Jerónimo de Tunán: "Este retablo[28] se acabó siendo vicario de este pueblo el padre Fray Cristóbal Bela"; y a la izquierda esta otra: "Siendo Gobernador con Gerónimo Limaylla. Año de 1609" (Espinoza, 1973: 360).

De las diversas escuelas estilísticas que se formaron y se expandieron en el virreinato, la que tuvo mayor predominio y arraigo en el valle fue la de Huamanga, debido a la cercanía. La cusqueña y la limeña se advirtió su presencia hasta el siglo XVII. En cambio, las escuelas orureña, cajamarquina y quiteña fueron totalmente desconocidas en el valle del Mantaro durante la colonia (Espinoza, 1973: 350).

También se pude advertir que, en los interiores de las iglesias y capillas, muchas obras de esculturas, retablos e incluso pinturas no pertenecen a ninguna de las escuelas mencionadas, lo que nos demostraría que no todo fue traído de afuera, sino que fueron artistas indios y mestizos del valle del Mantaro que desarrollaron las artes, en gran parte incentivados por los curacas.

[28] La construcción de un retablo en la colonia era la participación de distintos oficios: ensambladores, arquitectos, escultores, entalladores, carpinteros, canteros, herreros, pintores, doradores, etc. En la obra culminada, a veces solo el artista reconocido firmaba, pero la gran mayoría pasaba de anónimo. Las obras eran a base de lo colectivo con resultados de una enorme complejidad técnica y decorativa (Ramírez, 2016: 26).

Espinoza advierte que en los siglos XVII y XVIII en el valle del Mantaro "aparecieron muchos artesanos y mestizos que, solicitados por los sacerdotes y pagados por los caciques o curacas, pintaron numerosas y valiosas telas…" (Espinoza, 1973: 351). La pregunta es: ¿acaso no sucedió lo mismo con la elaboración de imágenes y santos? Sin duda, es un vacío que falta desplegar mayores estudios[29]. Insistimos en el estudio de las imágenes religiosas, porque estamos convencidos que son fuentes de información irremplazable acerca del pasado de un pueblo.

A continuación, analicemos las características de estas escuelas estilísticas y su relación con el valle del Mantaro y sus influencias.

1.6.1 Escuela limeña

Durante los años de la conquista no hubo ambiente propicio para instalar talleres artísticos, por lo que se tuvo que esperar mejores condiciones, y es de suponer, que la mayoría de las esculturas que proceden de esos años son de origen peninsular o flamenco, en especial las vinculadas a los conquistadores y órdenes religiosas en las fundaciones de templos y conventos. Pocas esculturas quedan de esos tiempos, aunque a varias se le atribuyen esas antigüedades (Bernales, 1991: 25). Por lo tanto, es posible incluso que las primeras obras también fueron realizadas por aficionados militantes de las huestes de Pizarro.

La ciudad de Lima, los primeros años se dedicó a recibir obras de España y distribuir a todos los rincones. Desde el siglo XVI la península de Sevilla centralizó el monopolio comercial, fundamentalmente, porque allí se hallaban los talleres dedicados a la escultura. Desde Sevilla se enviaron a Lima. Muchos artistas no conforme por la forma de venta y contrato viajaron a América y ellos desde el comienzo son los portadores de las formas y estilos artísticos (Bernales, 1991: 25).

[29] No existen estudios sobre los tallados, sobre la imaginería en el valle del Mantaro. Del mismo modo, se carece del registro de bienes, entre ellas de esculturas (incluyendo retablos) de las iglesias y capillas. Recientemente se publicó un artículo importante referente a la iglesia de Sauxa, considerada una de las más antiguas del valle del Mantaro (declarado monumento histórico en 1980, INC), pero allí no menciona nada de las imágenes existentes, tal vez no es relevante para un estudio desde el punto arquitectónico que realizan, pero es frustrante no hallar información (Máximo Orellana y otros, "Iglesia San Francisco de Asís de Sauxa, una joya escondida y olvidada". En: José Luís Alvares, Carlos H. Ames y Dygna Miranda (editores), *Jauja en el Bicentenario, identidad, memoria, utopía y posibilidad*, Univ. Continental, noviembre 2020, pp. 65-88).

Entre los primeros en activar un taller en Lima fue Cristóbal de Ojeda, escultor, entallador e imaginero natural de Sevilla. En 1555 con 29 años llega al Perú acompañado de su criado que era entallador de oficio (Bernales, 1991: 30). Posteriormente, comienzo del siglo XVII llegan Gaspar de la Cueva, Luis Ortiz de Vargas, Luis de Epíndola, Pedro de Noriega, Gaspar Ginés, etc., dentro de una plástica que evolucionan sobre el estilo de Juan Martínez Montañés[30], artistas que paulatinamente se fueron alejando del manierismo (Bernales, 1991: 77). Para la segunda mitad del siglo XVII la escultura es de poco interés, desaparece el buen arte de la escultura, a partir de esa fecha solo se hace esculturas tipo "candelero", tela encolada y pintadas, "las movidas", con ojos de vidrio, pestañas o con aplicaciones de pelo natural, son piezas efectistas, fueron realizados por artistas secundarios, o por ensambladores, salvo algunas excepciones (Bernales, 1991: 124).

Para 1650 en adelante, en Lima se produce doble movimiento artístico. Época triunfante del barroco de portadas, arquitecturas, de retablos y decoraciones de los interiores. Esplendor para la arquitectura limeña (pese a los terremotos). Pero para las artes plásticas puras (escultura y la pintura) no evolucionaron al mismo ritmo, se quedaron anclados en anteriores etapas. Se inicia la decadencia, con los años su desaparición, por lo menos, de la escuela de escultura. La abundancia de maestros ensambladores hacia 1660 estancó a los escasos escultores puros. Además, ya no llegaban esculturas de España porque había talleres en Lima y no necesitaban encargos. Esto privó a Lima de conocer la brillante escultura dinámica del mejor Barroco de Sevilla (Bernales, 1991: 118).

La producción de la escuela limeña[31] abasteció de obras de artes a vastas regiones de virreinato, posiblemente muchos llegaron al valle del Mantaro destinados para iglesias, capillas y conventos,

[30] Juan Martínez Montañés (1568-1649), fue un escultor español de basta producción y de calidad reconocida. Fue el mejor exponente de la escuela sevillana de imaginería, en su tiempo fue conocido como el "dios de la madera" por su facilidad y maestría que tenía al trabajar en dicho material. Su obra conservaba la sobriedad clásica propia del renacimiento. Desde su taller en Sevilla, donde se estableció para el resto de su vida, envió sus esculturas a América, con los cuales le permitió "la de haber influido en sus creaciones y lograr, a través de sus obras, discípulos activos en el Perú [incluido su hijo Francisco que llegó a Lima], que casi todo el continente Sur se expresase plásticamente en las inconfundibles características de su arte" (Bernales, 1991: 54). "Su arte se inspiró en lo natural y su producción tiene unas características más clasicistas y manieristas que propiamente barrocas, aunque al final de su carrera apuntó al realismo barroquizante" (https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Mart%C3%ADnez_Monta%C3%B1%C3%A9s, del 18/01/2021).

[31] Una escuela artística es, en una ciudad o comarca, una forma de ver y sentir el arte, de modo que posee unos caracteres específicos transmisibles de generación en generación, a través de sucesivos estilos y con apreciables evoluciones. "Según estos

si hacemos una inspección seguramente se podrá reconocer algunos y, esto debió ocurrir porque la mayoría de estas piezas por sus dimensiones y ligero peso fueron fácilmente transportados por arrieros que se desplazaban desde el siglo XVI por los caminos de herradura, pero vale aclarar, en Lima no se hicieron obras en maguey, pero sí en pasta.

1.6.2 Escuela cusqueña

"La escultura más significativa del siglo XVI, existente en el Cusco, es el Señor de los Temblores, de la Catedral, que según la tradición fue obsequio de Carlos V, aunque el estudio técnico realizado sobre la imagen indica que es obra local" (Gisbert y Meza, 1991: 191). Y esta técnica fue: hecha con tela (la imagen) que debió ser puesta sobre un maniquí de paja que después se quitó, por dentro se reforzó con varillas de madera con pasta. Después se debieron unir las diversas partes del cuerpo. Los brazos tienen una espiga interna de madera. Sobre el bulto general, fue realizado el modelo con madera de maguey cortadas en plaquitas y parcialmente talladas, sobre los cuales se modeló con pasta de yeso (Gisbert y Meza, 1991: 192 y 193).

Se tiene información temprana que hacia 1545 trabajaba en Cusco el escultor y pintor Francisco de Torres. Pero a partir de la llegada del virrey Francisco Toledo (1569-1580), se inicia el periodo de florecimiento de las artes en el virreinato del Perú. A fines del siglo XVI, motivadas por la evangelización, ya habían llegado a los Andes las más importantes órdenes religiosas. Se construirán templos y se los llenaba de lienzos, esculturas, muebles, retablos. Es así, sin proponérselo nace una Escuela Cusqueña de arte colonial, primero con aporte de artistas extranjeros, y luego nativos y mestizos. Que hoy todavía podemos admirar ese patrimonio del Cusco (Kuon y Flores, 2008: 186).

De esta Escuela Cusqueña han salido centenares de obras maestras de todo tipo para todas partes. Para el siglo XVII es admirable la ardua producción que los artistas cusqueños trabajaban en grandes talleres artesanales una producción masiva o "industrial" para un creciente mercado local e internacional (Mujica, 2008: 21). Muchas obras cusqueñas de artistas tradicionales, ya sea pinturas y esculturas fueron a parar en la decoración de iglesias, capillas y conventos como es el

conceptos y en el caso americano pueden reconocerse las escuelas: mexicana, guatemalteca, quiteña, limeña, cusqueña, etc., todas vinculadas, inicialmente a las escuelas andaluzas" (Bernales, 1991: 5).

caso del valle del Mantaro. Y un aspecto para tener en cuenta y que viene desde la colonia: no se hacía las imágenes sin previo "mandado hacer" (Lira, 2008: 183).

Todo el proceso del arte escultórico en el virreinato peruano está jaloneado por intercambios de influjos artísticos entre las distintas escuelas que se formaron desde fines del siglo XVI, por las relaciones que existieran entre Lima, Cusco y Sucre, las ciudades más importantes, y la estrecha vinculación de estas con Sevilla (sobre todo Lima). La rápida incorporación del indígena a las tareas escultóricas favoreció, en los años Barroco y en el interior del país, el desarrollo de una imaginería de indudables valores iconográficos y de singulares técnicas para el relieve decorativo principalmente en las arquitectónicas (Bernales, 1991: 18). Las manos indígenas incorporaron en sus materiales el maguey (agave americana), convirtiéndose en un buen sustituto barato y liviano de la madera cedro, logrando reemplazarlo y dando peculiaridades efectos visuales a toda la imaginería de la zona (Kuon, 2013: 31-32). Es así como los indígenas unen sus experiencias a las experiencias nuevas. La técnica del maguey y la tela encolada, la que no solo dura casi tres siglos, sino que artistas europeos como el jesuita Bernardo Bitti[32] la adoptan. "Así nace un arte mestizo, más evidente en la pintura que en la escultura" (Gisbert, 2008: 159).

Para fines del siglo XVII, los artistas indios de la Escuela Cusqueña se separan del gremio formado por pintores españoles y mestizos para formar un grupo independiente. Rompen así la corriente oficialista que les imponía sujetarse a exámenes, seguir reglas del gremio, acatamiento a los principios occidentales del arte y estar bajo la vigilancia de los "veedores". Este grupo de artistas indios ("variante popular") se mantuvieron activo frente al "arte culto" y oficial, se volcaron a producir con una espontaneidad singular la representación, como reacción contra los principios y estilos oficiales regidos por pautas académicas. Esta situación duró hasta fines del siglo XVIII, es decir hasta fines de la colonia. Luego vendría los movimientos y rebeliones indígenas y los sucesos

[32] Bernardo Bitti (Camerino, Italia 1548 - Lima, 1610). Fue un hermano coadjutor jesuita y pintor italiano. Llega a Lima en 1575, en esta primera instancia permanece hasta 1582, luego prosigue estableciéndose temporalmente en el Cusco, Juli, La Paz, Arequipa, Chuquisaca, Potosí, Sucre, Ayacucho y otros, produciendo obras pictóricas; pero destacando fundamentalmente por sus obras escultóricas y de retablista la que efectuó con su compañero Pedro de Vargas. El mayor aporte del maestro Bitti es porque introdujo en el Cusco una de las corrientes en boga en Europa de entonces: el manierismo. Y destaca como escultor, porque sus obras tienen un gran formato y calidad, lo obtiene incorporando la técnica del maguey aprendida de los indios en donde "el alma de la escultura es el atado o "tauca" de maguey, que produce el bulto inicial, todos los relieves del Cuzco están realizados en la misma técnica" (José de Mesa y Teresa Gisbert. "Hermano Bernardo Bitti-escultor", pp. 411-427. En: file:///C:/Users/Pedro/Downloads/16JIITII.pdf, del 17 de enero del 2021).

de la independencia, esta última marcaría una nueva etapa en la producción artística nacional (Kuon y Flores, 2008: 187).

El comienzo del periodo republicano está marcado por la "muerte" de la producción de santos y la pintura religiosa colonial. Son otros tiempos, donde la todopoderosa iglesia ya no respalda esta producción. Es cierto que no se trataba de una oposición de culturas antagónicas como en tiempos de la llegada de los españoles, sino de cambio del sistema político, pero para muchos talleres, se les vino la noche, cerraron sus puertas y los poco que sobrevivieron estuvieron marcados por la decadencia. La pintura colonial desapareció. La producción de los imagineros abruptamente se redujo a la práctica de pocos maestros que cultivaron y mantuvieron vigentes las técnicas coloniales. Aunque para Ramón Mujica, tras la independencia del Perú, la imaginería popular se revitaliza con a la llegada del nuevo orden político, debido a que se instaura un calendario festivo de cuño patriótico que se yuxtapone al año litúrgico católico y a las celebraciones andinas a los santos patronales (2013: 12).

A comienzo del siglo XX, el capitalismo y la producción industrial masiva de objetos amenazan su extinción de algunas artes que sobrevivieron a los embates de los primeros años de la república. El artista e intelectual cusqueño, Julio Gutiérrez nos indica, los años finales del siglo XIX y primeras del XX aparece el movimiento indigenista, propugnado por intelectuales como Clorinda Mattos de Turner (grupo "Centro Científico" e intelectuales de la Reforma universitaria de 1909), alentando el cultivo de la artesanía y el arte popular. Se realizaron varias tesis universitarias sobre el arte peruano y cusqueño (J. Uriel García, Ángel Vega E., Francisco González G. y Luís Valcárcel). En 1919, el pintor José Sabogal que volvía de Europa pasa una temporada en el Cusco y advirtió la necesidad de conservar, proteger y desarrollar el arte popular, incitando a los intelectuales a interesarse en el tema. En 1924 se dan apoyo a las iniciativas al ver que la feria popular navideña del "*Santuranticuy*" (compra de santos) ingresaba a su decadencia. Pero, fue en 1937, cuando el Dr. J. Uriel García funda el Instituto Americano de Arte con el objetivo de revalorar la cultura y las artes populares en todas sus manifestaciones, instaurando premiación de los mejores trabajos del "*Santuranticuy*" y creando el Museo de Arte, para su conservación y difusión. Como consecuencia de esa labor fueron descubiertos artistas populares y artesanos más importantes del siglo XX (2004: 17-18).

Creemos, en el siglo XX y en adelante, la imaginería cusqueña no tuvo contacto ni influencia alguna con la imaginería Huanca. Pero existe un dato curioso, en la década del sesenta la clientela solicitaba que se realicen "estampas" de cusqueños como se puede apreciar en la colección que expone el Museo Internacional de *Folk Art* de EE. UU. (Fig. 21).

Actualmente, sin caer en la exageración podemos afirmar que Cusco, tiene representantes de familias de imagineros que siguen manteniendo el respeto a la tradición virreinal de la talla, el modelado y el estilo, producto de la mezcla del manierista del cuño de Bernardo Bitti, la influencia del barroco sevillano Montañés (Juan Martínez Montañés) y el gran componente mata creativa andina. Obras que expresan profunda fe y devoción religiosa popular y, del costumbrismo cusqueño.

1.6.3 Escuela huamanguina

Es importante advertir que estos dos grandes centros del arte tradicional, Cusco y Ayacucho, poseían desde épocas precolombinas una larga tradición de arte figurativo, y un alto dominio de las técnicas artísticas, factores ambos, que hicieron posible la aceptación y adaptación de la pintura y de la imaginería de los santeros europeos a los patrones estéticos del mundo andino, originando la creación de nuevas formas de arte (Mendizábal, 2003: 22).

Huamanga fue ampliamente detallada por José María Arguedas (1951), su creación en 1539 fue de carácter militar y no se debió a razones exclusivamente estratégicas, tuvo los caracteres de una fundación acertada y tan importante como las de las otras ciudades principales de la colonia. Stastny, indica que fue fundada "con certera visión para dominar tan amplia zona cultural y como punto de enlace en el largo camino entre Lima y Cuzco, la ciudad tuvo desde sus orígenes rasgos hispánicos muy pronunciados. Hasta hoy es el único centro urbano peruano que conserva, entre un considerable número de iglesias y construcciones virreinales, varios templos del siglo XVI" (1981: 77).

Prontamente se implantaron el desarrollo de la ciudad construyendo y amoblando residencias de la aristocracia provincial y sobre todo para construir y equipar las más de treinta iglesias huamanguinas. Para eso fueron necesario abrir talleres de carpinteros, herreros, tapiceros, adornantes, entre muchos especialistas en artes manuales. Por otro lado, la elaboración de

púlpitos, imágenes, cuadros y adornos litúrgicos se requirieron *maestros* y *oficiales* especializados, se supone que estos llegaron de España a Huamanga y que debieron trabajar luego con los aprendices indígenas y mestizos, que a su vez estos posteriormente se convertirían en *oficiales* y *maestros* para satisfacer esa gran demanda. También se debe anotar, a más de las técnicas llegadas de la península, se emplearon la técnica indígena por la existencia de la *piedra de Huamanga* (González y Vallenas, 2016: 52; Mendizábal, 2003: 129).

Es así como Huamanga prosperó rápidamente durante el virreinato dada su ubicación ideal y por sus riquezas que manaban hacia ella de los alrededores. De este modo, se crearon las condiciones adecuadas para el florecimiento de las artes *mayores*, vinculados a la iglesia, y de toda suerte de artesanías (Stastny, 1081: 77). Por lo que Pío Max Medina –historiador que investigó el arte ayacuchano—"considera que existió una escuela de Huamanga, que no alcanzó la perfección ni mucho menos la importancia de la del Cuzco" (Arguedas, 1981 [1951]: 154).

En la colonia, la imaginería de santos y vírgenes de Huamanga adquiere cierto prestigio, "si bien no quedan nombres de esos artistas y por consiguiente se carecen de datos sobre el equipo cultural y estatus de los mismos" (Mendizábal, 2003: 35), pero su producción fue grande, suficiente para satisfacer demanda de otros sitios. De las diversas escuelas estilísticas que se formaron y se extendieron por el virreinato, la que tuvo mayor arraigo y predominio en el valle de Mantaro fue la de Huamanga, debido posiblemente a su cercanía y a la facilidad de poder transportar por los caminos de herradura. En la colonia, el valle del Mantaro recibió posiblemente de Huamanga grandes "cargamentos" de esculturas y lienzos que aún todavía se pueden apreciar en los conventos, iglesias y capillas que pertenecen a ese estilo. En el convento de Ocopa, en la provincia de Concepción, a 25 kilómetros de la ciudad de Huancayo, se conservan un buen número de obras de la escuela Huamanguina, conjuntamente con las de la limeña y cusqueña.

Con la independencia (1821), los artistas y artesanos que estaban acostumbrados a servir a la nobleza y a la iglesia, al perder ese público, debieron de adecuarse a las nuevas formas laicas o atender una clientela más modesta, a este proceso Stastny lo denomina la "primitivización" del arte, donde "el maestro se adoptó a las nuevas modalidades, los ayudantes y discípulos menos seguros de sí se mantuvieron apegados a las antiguas formulas" (1981: 74-75). Es entonces

cuando los “pintores y escultores, mucho más que los otros artesanos de otras especialidades tuvieron que adaptarse a las diferentes clases de clientela. Hubo y aún queda el reflujo de esta diferenciación, tres clases de clientela: los españoles, los mestizos y los indios” (Arguedas, 1981: 154). Es ahí cuando aparece el rol importante de los dos barrios íntegros de arrieros (San Juan y *K´armenk´a*) que viajaban por rutas. Precisamente cuando declina la clientela urbana para el arte religioso, los arrieros sirvieron de enlace entre el artista de la ciudad y una clientela rural dispersa al cual llegaba a parar las cruces y la imaginería producida en los talleres de los artistas huamanguinos (Stastny, 1981: 78). En la segunda década del siglo XX se abren carreteras, la actividad del arrieraje decae, son desplazados por los camiones, y con su desaparición quedó cortado el vínculo entre los artistas y la cliente andina, envolviendo en una crisis a los imagineros huamanguinos. Para esa fecha la producción de la imaginería se había reducido a “cajas de sanmarcos”, “santolinos” y cruces; para las imágenes de mayor tamaño no habían pedidos.

Hacia 1940 el movimiento indigenista limeño interviene sobre la imaginería tradicional peruana, en este caso y en especial en Ayacucho, sugiriendo la idea de empezar a utilizar los objetos que solían tener función mágico-religiosa y/o utilitaria para representar temas costumbristas, este hecho permitió al imaginero tomar conciencia de su propia etnia y el valor cultural de sus tradiciones. Cuando Alicia Bustamante las descubrió, las “cajas de sanmarcos” eran un género virtualmente extinguido, a ella se debe que sugirió que hicieran nuevas modalidades de caja, que reemplacen el lugar de los animales y santos en las cajas, posiblemente cuyo significado mágico no los apreció, les recomendó hacer escenas de la vida cotidiana. Así nacen los “retablos” con temas banal y pintoresca: bailes, corridas de toros, pelea de gallos, nacimientos, sombrereros, etc. (Mendizábal, 1966: 23; Stastny, 1981: 156; Mujica, 2008: 27).

Pero, dentro la crisis que atravesaba Ayacucho, también algunos artistas de diferentes especialidades vieron como alternativa trasladarse a Huancayo para ofrecer en la Feria Dominical. Huancayo en se momento era una ciudad creciente, cuyo vigor y prosperidad se debía a dos aspectos: al servicio del ferrocarril central desde 1908 que mantiene contacto con Lima y otras provincias y, por otro lado, al desarrollo de la gran Feria Dominical que reunía semanalmente miles de personas de los alrededores de Huancayo, incluyendo a turistas nacionales y extranjeros. Feria que propició para la disposición de artesanías de todas las líneas

y toda clase de productos regionales. Entre las líneas de arte que llegaron fueron: los mates burilados, tejidos de frazadas y tapices, platería y un representante de la imaginería huamanguina.

En 1930 se instala en Huancayo el imaginero don Gerardo Prado Mendoza que nació en el paraje Santa Bárbara, Ayacucho, entre Tambillo y Huamanga. Imaginero connotado de reconocida trayectoria en Ayacucho, según dicen, vino atraído por la próspera Feria Dominical. Instaló su taller en plena ciudad, en la calle Moquegua, produciendo "figurines" de alta calidad con escenas propias de su tierra (carnaval ayacuchano, pastoriles, músicos, guitarristas) de gran aceptación y demanda, intercalando su tiempo de profesor de escultura y pintura en el colegio secundario mixto en la Calle Real (centro educativo que permitió en adelante la partida de nacimiento del colegio Túpac Amaru). Con mi abuelo Abilio Gonzáles mantuvieron una estrecha amistad, respeto mutuo, se visitaron indistintamente e intercambiaron frecuentemente pareceres y conocimientos técnicos que sin duda fueron importantes e influyentes. Además, ambos tuvieron sus puestos de venta juntos una a otro en la Feria Dominical, por tanto, cada domingo tenían la ocasión de compartir por décadas, también con el pintor popular Julio Sosa que al otro lado disponía su puesto. La presencia de este imaginero ayacuchano trajo confusión a muchos estudiosos que se apresuraron a afirmar o suponer que la imaginería Huanca proviene de Ayacucho. Don Gerardo laboró hasta fines de la década del cincuenta, fecha que abandona su "arte fino", según mi abuelo: "por su avanzada edad" y se vuelca a producir "alcancías de yeso", para el cual se rodea de muchos aprendices, como la familia Maldonado, que hasta hoy sigue ofreciendo en las ferias y mercados. Además, a ellos se debe que los mercados en el mes de julio de cada año se llenen de "*Tayta Shanti*" de yeso destinados para celebrar la herranza del Santiago (González *et al*. 2012; Diario Correo, Huancayo, 22 de marzo 2008: 13).

Se debe resaltar que la crisis de la artesanía y la imaginería de los cusqueños ocasionado en las primeras décadas del siglo XX, superaron con el apoyo decisivo e intervención del movimiento indigenista cusqueño que se hicieron cargo de defender, revalorar la cultura y las artes populares en todas sus manifestaciones, realizando estudios, promoviendo concursos, creando un museo, etc. Lo mismo ocurrió con la crisis de los artesanos e imagineros de Ayacucho en la cuarta década del siglo XX, cuando fueron "salvados" por el grupo indigenista limeño que los reorientó su

producción y su mercado, brindando una nueva y gran oportunidad. Mientras que los imagineros de Huancayo no tuvieron ningún movimiento que salga a apoyar, solo se aferraron a la Feria Dominical, el principal motivador de su creación, donde asistían los grandes consumidores del arte popular: los turistas nacionales y extranjeros, traídos y atraídos por el Ferrocarril Central (una maravilla de la ingeniería ferroviaria y en su momento la más alta del mundo). Pero lo paradójico, desde 1999 el ferrocarril no brinda servicios de pasajeros (como parte de la ola entreguista fujimorista al servicio exclusivo de la gran minería). Ocasionando que la Feria Dominical languidezca, perdiendo rápidamente la categoría de: "Huancayo Capital Ferial del Perú". Muchos artesanos y artistas populares a raíz de este "atentado" cerraron sus talleres, otros decidieron trasladarse a Lima, al Cusco, a Arequipa, también a EE. UU.; otro bloque, simplemente reorientaron su producción para otro tipo de mercado.

2 Valor identitario

En primer lugar, somos artistas que provenimos del estrato rural campesino, donde nuestras obras reflejan eso. Nuestra inspiración está basada en expresar todas las vivencias del campo rural andino, digamos en su sentido más amplio. Desde hacer y refaccionar sus dioses, hasta mostrar toda es actividad cultural, de su universo andino; como representar a los hombres que labran la tierra, a los que celebran sus fiestas con procesiones, con músicos y música del valle, con vivanderas, con danzas diversas y donde no faltan artesanos produciendo arte utilitario. En fin, representando a este mundo andino interminable.

El arte de la imaginería en el valle del Mantaro nació en el anonimato, creció y se alimentó de la vicisitud de su tiempo, hasta hacerse visible y personificado. En el Perú hasta hace poco, hablar de imaginería era solo hablar de los dos grandes centros de producción como es del Cusco y Ayacucho, ahora no se puede pasar por alto (ya sea por promotor, funcionario, estudioso del arte) la tradición de la imaginería huanca, que, si bien no tuvo la trascendencia del Cusco y Ayacucho en los tiempos de la colonia, existe una familia que supo mantenerlo y expresarlo en ese largo camino hasta arribar a la actualidad con un brillo *suigéneris*. Muchos de los artistas de esta familia obtuvieron reconocimientos de diferente índole, porque supieron mantener un arte que marca la diferencia; arte que ha encontrado sus propias vetas para expresarse, y su soporte

lo vincula con el pasado, con sus colores propios de la tierra, en una palabra: arte que lo identifica al Huanca.

Pero a la vez, tenemos otros elementos que contribuyen a mantener el valor identitario como es el maguey.

2.1 Preservación del maguey

El maguey es el "madero" que utilizamos como soporte básico para elaborar nuestras esculturas de la imaginería (Fig. 22). Seco es liviano y suave para tallar desprendiendo la corteza. El maguey (*agave americano*) en el valle del Mantaro se conoce con varios nombres dentro del *Wanka Limay* o idioma *Wanka*: c*hawal, piita, paqpa, lawla,* la más usada es simplemente *aala*, pero para designar directamente al "madero" es: *aala iilo (qala qilu)*. Crece en tierra fértil o árida, los campesinos lo plantan generalmente al borde de sus chacras para que sirva de cerco. También crece en forma silvestre en los barrancos o zonas poco accesible. En tiempo de estiaje, como es julio y agosto, donde las plantas pierden su verdor, el maguey se mantiene desafiante y fresco. Nosotros cortamos el maguey cuando la corteza se halla completamente seca, cuando cumplió su ciclo de vida (de 5 a 10 años). La parte más ancha se destina para elaborar máscaras.

Una de las características de nuestras obras es la utilización del maguey en el soporte de la estructura de la escultura. Hubo un momento en que los hermanos Pedro y Javier dijeron al abuelo Abilio: "¿por qué usar maguey habiendo tanta madera que viene de la selva central?" La respuesta simple y clara fue: "experimenten… para saber a quién le damos el valor y la razón". Fue un reto que se asumió. Después de más de un año de experimentación se retornó convencidos de la gran valía del maguey, porque en el trajín se hallaron muchas razones justificables como: en el Perú antiguo (prehispánico) fue sumamente útil, de múltiples usos, usándose en la construcción como palizadas de techos de las viviendas, como rejas de sus linderos, como pieza elemental en la herramienta de la *kallwa* (telar de cintura), para elaborar máscaras (danzantes y funerarias) y confeccionar instrumentos musicales (cornetas y tambores). Su fibra se usó, en la confección de tejidos (telas, bolsas y trenzados); también se usó en la alimentación y la medicina (jarabes y mieles), entre otros. Debido a su basta utilidad el jesuita José de Acosta lo calificó de "árbol de las maravillas". Pero existe todavía otra razón más

relevante y poderosa: según información de Lorenzo Huertas (1981:82), el maguey fue un "árbol sagrado", se le rendía culto, por eso ahora se entiende, al construir una imagen religiosa con "madero" del maguey se da el sincretismo de dos dioses en una escultura, la española en la exterior y la andina en el interior. De esta manera, se considera la incorporación del maguey como el primer aporte andino a la imaginería española, según lo menciona Teresa Gisbert (1972:74), esto se dio tempranamente hacia 1584 al elaborar una efigie de la Virgen María[33] (González, 2015: 6).

De forma concluyente podemos decir: el uso del maguey es un elemento que ayuda fortalecer nuestra identidad y a la vez, es el material que nos vincula con nuestra cultura desde la antigüedad. Es por eso y muchas razones más, en la actualidad no nos desprendemos del maguey, hacemos que el maguey en nuestras obras resalte, salga de lo oculto, salga del interior al exterior y se muestre con toda su naturalidad, además buscamos que sea parte de la armonía con la textura de la tela encolada, con el yeso en pasta y la pintura; todo esto entendimos cuando comprendimos el valor del maguey y ratificamos la razón a don Abilio, nuestro abuelo y maestro. También, al no desprendernos del maguey y mantenerlo en nuestras obras con nuevas propuestas, nos da la oportunidad para ser calificado por entendidos como un logro de innovación[34], reiterando nuestro propio sello.

3 Los portadores

3.1 Pedro Abilio Gonzáles Flores

Tenemos que indicar que don Pedro Abilio Gonzáles Flores, es el patriarca de la familia, como solía decir "soy el tronco Gonzáles" (Fig. 23). Nació en el pueblito rural de Aza, distrito de El Tambo, Huancayo, el 22 de febrero de 1912 y falleció en el mismo lugar en el año del 2006. No tuvo instrucción educativa, solo llegó a primero de primaria, pero por esfuerzo propio había

[33] Luis Enrique TORD, nos asegura que halló una de las piezas escultóricas más antiguas del Perú con esa técnica haciendo uso del maguey. En su pedestal tiene una data que fue realizada en 1566 o 1588. Se trata de San Antonio de Padua, patrón del templo de Callalli (Arequipa-Colca). La imagen tiene 1.21 m de altura, elaborada a base de maguey, pasta y tela encolada, exornadas sus vestiduras con fino esgrafiado (1991:305).

[34] En el 2014, la imaginería de la familia Gonzáles, obtiene el reconocimiento Premio de Excelencia UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) para la Artesanía, Región Andina, por cumplir con solvencia las exigencias de: excelencia, innovación, autenticidad y comercializable.

aprendido a leer. Recuerda que de niño acompañó tantas veces a su padre Gregorio a llevar "figuras" a la Feria Dominical de Huancayo y también acompañó a visitar pueblos vecinos cuando ejercía la tarea de restaurador de "*taytachas*" (González, *et al*. 2012).

A inicios de la década de los treinta, se casa con doña Matilde Alfaro, construye su casa rústica de adobes y tejas de techo, que más adelante amplia construyendo un corredor, un patio y dos habitaciones destinado a su taller. De allí surgen luego las obras que serán ofrecido en la Feria Dominical de Huancayo, pero también su tiempo lo comparte recibiendo composturas para refaccionar, santos, vírgenes y cruces y, trabaja rodeado, con la ayuda de sus hijos Julián (1934-2016), Felipe (1936-1995) y Germán (1942-).

El arte de la imaginería que producía don Abilio Gonzáles era anónimo, hasta que participa en Lima en la galería de EPPA-Perú en 1977 y se hace visible, poniendo en evidencia la imaginería tradicional del valle del Mantaro, hasta ese momento desconocida[35]. A partir de eso su arte y su producción fueron en ascenso y no paró hasta obtener el reconocimiento nacional en 1996 de "Gran Maestro de la Artesanía Peruana".

Hasta mediados del ochenta sus "figuras" los ofrecía en la Feria Dominical de Huancayo, a partir de esa fecha abandona porque se integra (fundador) a la asociación de artesanos "*Kamaq Maki*"[36] y es la asociación que se encarga de promocionar sus obras, muchos de ellos exportando a Europa y EE. UU.; pero nunca deja su servicio de restaurar imágenes y cruces o de crear si la ocasión se daba un nuevo santo o virgen, tanto para el pueblo de Aza y sus alrededores. A partir de los noventa son los nietos los que se encargan de promocionar sus obras.

Don Abilio compartió su arte en el pueblo de Aza con sus primos. Así tenemos a Silvio Gonzáles Blancas, extraordinario pintor, escultor, bordador, imaginero, músico y torero. En la década de los sesenta trabajó en el taller de don Abilio demostrando su arte hasta su fallecimiento. Luego

[35] Unos años antes de la exposición en Lima (1977), el reconocido pintor del valle de Mantaro Josué Sánchez escribió un interesante artículo referente a don Abilio y su arte, en un suplemento cultural de mayor difusión: "Síntesis" del diario La voz de Huancayo, dirigido por Manuel J Baquerizo.

[36] La Asociación de Artesanos "*Kamaq Maki*" (1978-1994), integró a más de 300 familias de artesanos de las regiones de Junín, Huancavelica y Lima (Yauyos), con 19 grupos de las diversas líneas artesanales. De autogestión, apoyado inicialmente por SEPAS y Misión Basilea de Suiza. Obtuvo extraordinarios avances organizativos, mejoramiento de ingresos económicos, alcances y desarrollo tecnológico, recuperación de técnicas ancestrales, promociones culturales y amplias publicaciones.

tenemos a Juvenal Gonzáles Blancas (1914-1962), un maestro en el bordado, dibujante, adornante y escultor. Juvenal se traslada a vivir y operar con su taller de bordado en Umuto, pueblo cercano, abandonando el taller de Aza. Se especializa en bordados sacros y de danzas, fallece relativamente joven, sus hijos Rubén, Vidal y Javier siguen la línea del bordado y adornantes, siendo su ámbito de producción para Huancavelica y Ayacucho, también están incursionando en Lima.

3.2 Pre - Abilio Gonzáles

Aquí consideramos su padre Gregorio Gonzáles (Fig. 24), nacido posiblemente en 1862 (no existe en el archivo de partidas de nacimiento). En la inscripción del nacimiento de don Abilio, su padre tenía 50 años. Según don Abilio su padre producía muy poco y su participación en la Feria Dominical era más para recibir composturas para restaurar. Don Gregorio habría aprendido el arte de su madre María Angelina y de su tío don Berna. Doña María Angelina habría nacido en 1845 y por lo que se sabe de ella, habría sido la única mujer de la familia que conocía todo el proceso del arte de la imaginería, posiblemente su producción se reducía a confeccionar santos y vírgenes, también restauraciones. Por su parte don “Berna” (Bernardo) Gonzáles, posiblemente nacido en 1854, la familia guarda buen recuerdo, pues indican que era un artista completo y su centro de producción habría sido el local contiguo de la iglesia, que antaño habría funcionado el claustro de la obrería para implementar las obras artísticas al construir la capilla de Santa Bárbara de Aza durante el tiempo de la colonia. Don Berna tuvo un hijo llamado Julián Gonzáles Samaniego, nacido posiblemente en 1883, por lo que se sabe fue un reconocido artista en sus tiempos, en un documento de contrato (privado) del 30 de junio 1912, que obra en poder de la familia, manifiesta que tiene 29 años y, exige que pongan de profesión “escultor”, por lo que deducimos era orgulloso del arte que ejercía.

3.3 Post - Abilio Gonzáles

Están sus hijos Julián, Felipe y Germán (Fig. 25). Actualmente el único que vive es Germán con 79 años y sigue produciendo “figuras” (los últimos cinco años está produciendo exclusivamente para incrementar la colección destinado para el museo de la familia). Don Germán aparte de ser imaginero, incursionó con gran éxito en la música, en el tallado y en la pintura, realizaba maniquís

para sastres, pintaba paisajes, murales en restaurantes y locales; por su parte Felipe, también destacó como maestro de la práctica de todas las danzas de Aza y de los pueblos aledaños, creando pasos y corografías nuevas y especiales, siendo por ello reconocido y aprobado por la población; de igual manera, a Felipe se debe que restauró casi la totalidad de imágenes de la iglesia de Aza por voluntad propia. En cambio, a Julián, nadie les ganaba en la capacidad de producción. Julián tiene cinco hijos de los cuales Pedro, Javier y Antonio tienen sus propios talleres de arte y están en pleno ejercicio, con grandes logros, premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional. En cambio, Felipe, de sus seis hijos solo dos mantuvieron el arte, Silvio que esporádicamente se dedica y Edgardo, que falleció sumamente joven en 1992. Y de Germán, ninguno de sus hijos prosigue con el arte.

4 Riesgos a la continuidad

Las artes populares siempre están lidiando con la amenaza de la discontinuidad. En los últimos 40 años, los hermanos Pedro y Javier Gonzáles son testigos de la desaparición de talleres y líneas artesanales en el valle del Mantaro, muchos de ellos, son una gran pérdida para la cultura andina de la región central del país. Asimismo, con esta desaparición se extingue un conjunto de conocimientos, saberes, técnicas y artes; muere un pedazo de historia que nunca se podrá recuperar. En consecuencia, hay varios factores que ocasionaron el punto de inflexión de la actividad, entre ellas, los más visibles: no poder competir con productos industrializados, falta de clientela, carencia de materia prima, falta de una política de apoyo a este sector olvidado, falta del apoyo crediticio, la pérdida de sus verdaderos cultores que no dejaron sucesores, incluso simplemente, por carencia de insumos en el medio, etc.

Me pregunto ¿quién consume el arte del pueblo? Una parte está destinada para el uso y el autoconsumo, pero la mayor parte está orientada básicamente para los turistas extranjeros (con mayor nivel cultural y poder adquisitivo), otro tanto va para coleccionistas y amantes del arte popular. Sumando a todos los consumidores del arte del pueblo vienen a ser una pequeñísima parte de nuestra población. La pregunta siguiente es ¿a qué se debe?, la respuesta inmediata, quizás sea muy subjetiva, pero se menciona, es porque el grueso de la población “no puede

querer algo que no conoce". Esto se debe, a que existe una ausencia de una educación adecuada con respecto a los valores culturales, porque no nos enseñan en nuestra educación básica, porque no nos forman para tener una conciencia del valor que tienen los objetos artísticos y culturales. Debido a eso, nuestras artes, a estas alturas del siglo XXI, todavía son vistas despectivamente como "cosas de indios" u "objetos raros", por tanto, nuestra ciudadanía no está preparada ni tiene una consciencia clara para valorar, apreciar y, por ende, adquirir.

A comienzo del 2019 y del 2020, con integrantes de la Dirección Desconcentrada de Cultura-Junín se realizó visitas a los diversos talleres de las diferentes líneas artesanales del valle, con los cuales se mantenía y se mantiene relación desde la década de los 80 y 90 a través de *Kamaq Maki* (asociación de artesano que integró a 300 familias). Asociación en que laboré como asesor del área cultural en la década de los ochenta, responsable del museo de arte popular y del control de calidad de las obras de arte. Es así, manteniendo este vínculo se visitó a los talleres de: Chupaca, Sicaya, Aco, Mito, Huancani, Jauja, Molinos, San Jerónimo de Tunán, Quilcas, Hualhuas, Saño, Cajas, Cochas Chico y Grande, Azapampa, Huari, Huancán, Huayucachi, Viques, Huacrapuquio (La Breña), Chongos Alto, Huasicancha y otros. Comprobando una realidad desalentadora: Algunos fallecieron, otros abandonaron el arte; pero de los artistas activos que entrevistamos todos pasan los 65 años. De los entrevistados, casi todos trabajan dependientes de los intermediarios de Lima, Cusco y para exportaciones. Muchos de estos artistas reciben ayuda de sus hijos –que saben el oficio--- pero se dedican a otras actividades más rentables (la mayoría son profesionales), por lo que hay una amenaza seria en la continuidad generacional. No tienen dónde ofrecer su producción directamente; la Feria Dominical, otrora medio de promoción, hoy languidece, está invadido de productos chinos. Han bajado la calidad de sus obras debido a los bajos precios que pagan. Trabajan en series, están desactualizados con los precios reales, trabajan en condiciones de pobreza, no reciben apoyo de ningún tipo de los organismos del estado… Bajo esta condición, es posible que estemos asistiendo a la última generación de artistas populares con tradición en el valle si no se revierte con una política a favor y de inmediato. Y… pensar, que, para fines de la década del cincuenta, estábamos considerados dentro de las cuatro zonas de mayor producción de arte popular en el Perú: el valle del Mantaro, Huamanga, Cusco y Puno, en ese orden (Arguedas, *Obra antropológica*, 2012, t. 4: 191).

A propósito, en el párrafo anterior nos referimos que la Feria Dominical de Huancayo languidece, esta afirmación merece una breve explicación. La Feria Dominical desde fines del XIX y todo el siglo XX ha sido el eje del desarrollo económico de la región central, dinamizaba la producción y la comercialización. A partir de la llegada del Ferrocarril Central en 1908, la feria se potencializo, permitió la apertura de productos importados y contacto con la cultura moderna, por lo que pronto fue reconocida y adquiere el título de "Huancayo Capital Ferial del Perú". Para la década del treinta y cuarenta los productores de artesanía y arte popular ven a la feria como el mejor promotor de su "arte" y, para la década del cincuenta y sesenta lo que más se ofrecía en la feria era arte del pueblo. La explicación está en que las obras artísticas eran adquiridos por turistas que llegaban masivamente, en la gran parte conformado por turistas europeos (con poder adquisitivo y nivel cultural) que acudían al valle del Mantaro en su mayoría fundamentalmente por dos aspectos: Primero por el ferrocarril que era y es una maravilla considerada como una de las obras de ingeniería ferrocarrilera, a la vez, en ese tiempo reconocida como: "la más alta del mundo", por añadidura, el ferrocarril les permitía vivenciar en un solo día de viaje los diferentes pisos ecológicos de los Andes, desde el nivel del mar (Lima) hasta las cumbres más altas (Ticlio, 4,818 m s. n. m.), conocer en el trayecto centros poblados y mineros para luego arribar a un valle anchuroso y la más grande del Perú.

En segundo lugar, la Feria Dominical, ha sido un mercado completo, particularmente en la venta de objetos artesanales y artísticos del valle, considerada desde la década del cincuenta como el lugar de mayor oferta de la producción de arte popular del Perú[37]. Pero, la decadencia de la Feria Dominical se inicia con el cierre del Ferrocarril Central para pasajeros en 1999 (como parte de la ola entreguista del gobierno de Fujimori al servicio exclusivo de la gran minería). Con el cual los turistas dejaron de asistir, y muchos artistas que dependían casi exclusivamente de la feria se vieron obligados abandonar y establecerse en la capital, otros se fueron al Cusco, incluso muchos se fueron al extranjero. Este cierre, nos arrebató el derecho del servicio como pasajeros; pero también interrumpió el circuito turístico, el más importante centro sur del Perú: Lima, Huancayo, Huamanga, Cusco, Puno, La Paz, Arequipa y Lima. Como lo dijimos y lo repetimos, la feria

[37] Información personal, en julio del 2011 en la exposición "Folk Art of the Andes" del Museum of International Folk Art de EEUU, la curadora Bárbara Mauldin de dicho evento, me comentó que había visitado la Feria Dominical de Huancayo en la década del setenta y todo lo que vio fueron objetos de la más amplia producción, variedad y muy originales, todos dignos de ser "museables".

languidece, ya no es representativo de la producción artística del valle, es simple remedo de la otrora feria, sin que alguna autoridad haga algo por mejorar y también, reponer el servicio del ferrocarril patrimonio de todos los peruanos (González, 2015: 6).

La imaginería de la familia Gonzáles no escapa a esta amenaza de la discontinuidad, puesto que, si bien existen cinco talleres en pleno funcionamiento, pero para un futuro próximo no está garantizado su continuidad. De los dos talleres activos de regular producción, como es el caso de Javier y de Pedro, sus hijos que deberían seguir los pasos según la tradición, pues han optado por otras profesiones más estables. Los hijos, si bien han aprendido todo el proceso del arte de la imaginería, pero también, al mismo tiempo son testigos, de la confrontación entre el arte y el mercado liberal; donde los artistas son sometidos a una sobrevivencia. Esto no es alentador para nadie. En ese sentido, es entendible que hayan optado a dedicarse a otras profesiones que brinden mejor estabilidad, menos riesgos y mejores ingresos.

En cuanto se refiere a los aprendices del taller, tenemos experiencia que desnuda un hecho, acuden porque quieren un oficio, la necesidad los agobia, no están para tener el tiempo y la paciencia para formarse, tan pronto adquieren un dominio sobre una técnica (pintado, tallado principalmente) se van para desenvolverse independientemente, sin lograr dominar todas las técnicas para ser un buen imaginero.

5 Plan de salvaguardia

A través del trabajo que estamos desarrollando se ha ido identificando las diferentes amenazas al que se está expuesto el arte de la imaginería de la familia Gonzáles. Sobre todo, se tiene presente la amenaza de la discontinuidad (pese a contar con cinco talleres de producción), en ese sentido, los portadores de este arte, previa discusión interna se ha visto en la necesidad de plantear varias medidas como parte del Plan de Salvaguardia, pero dos son los fundamentales y de carácter urgente:

5.1 Escuela – taller

Los inmediatos sucesores del arte de imaginería de la familia Gonzáles, en este caso en cada taller son los hijos, tal como se vino dando por muchas generaciones; pero cuando se resisten los hijos a proseguir cual sean sus razones, es que estamos frente a una amenaza de continuidad.

Para superar esta amenaza, sin duda, es formar una nueva generación que puedan seguir los pasos ya marcados por la tradición (no precisamente formado por los hijos). Para eso se debe crear todas las condiciones para que puedan recibir una formación con todos los saberes, técnicas y demás "secretos" para desenvolverse.

Pensando en eso, se tiene planeado la apertura de una Escuela-taller de imaginería que funcionará con enseñanza gratuita para jóvenes (si es posible niños), para el cual se contará con profesores-maestros (Pedro, Javier y Antonio Gonzáles), con amplia trayectoria e interesados para que prosigan su arte. Se espera gestionar para contar con el apoyo de un local en el centro de Huancayo (en condición de prestado) y si es posible también la implementación respectiva, si esta gestión no prospera (puesto que en nuestra región para iniciativas de esa orden no se toma en cuenta) se habilitará en el museo que estamos implementando en el pueblo rural de Aza.

Sugerimos y preferimos formar a niños en vez de adultos, porque los adultos, por la experiencia que hemos tenido en el taller, por muchos factores y entre ellas por la necesidad que les apremia, no tienen la paciencia para lograr dominar todas las técnicas (cinco) que se requieren para ser un imaginero, con tan solo dominar una técnica se conforman y les parece suficiente para independizarse, o de lo contrario en un solo mes ya quieren ser maestro, cosa que es imposible. Estoy convencido que los niños son más creativos y aptos para la recepción de saberes y secretos. Creo la mejor muestra somos nosotros los imagineros que nuestras primeras lecciones lo recibimos de niño.

Por otro lado, me apena informar, Huancayo ciudad que ostenta ser moderna e importante en la región central no cuenta con centro en formación de arte de cualquier índole (artes plásticas), tampoco existe una galería de arte donde puedan exponer sus obras los artistas y menos aún se ha considerado construir un museo de arte popular, pese a que contamos todavía con 23 líneas artesanales que nos demuestran que el valle del Mantaro es rico en estas expresiones.

Refiriéndonos a la formación, en Huancayo se tiene una grata experiencia que alguna vez se repita. Por la década del sesenta se apertura un Centro Artesanal que funcionó casi por una década con éxito, pero que cerró sus puertas por decisiones políticas. Se inicia en 1962 con enseñanza gratuita, estuvo a cargo del Ministerio de Educación Pública, para 1965 contaba con más de 100 estudiantes, el curso duraba dos años y se formaba en la especialidad de: tejidos, talabartería, platería y mates burilados (Spahni, 1969: 117-118).

5.2 Casa - Museo "Abilio Gonzáles Flores"

Creemos que el mejor homenaje que se pueda rendir a un Maestro y patriarca es convertir su casa-taller en casa-museo. Así lo ha considerado y decidido la familia. Los herederos directos, además se han comprometido --aparte de donar legalmente el predio del inmueble para este fin--, contribuir para hacer realidad este proyecto. Me es grato informar, bajo el principio de "*uyay*", que es una práctica ancestral que se practica todavía en nuestra comunidad, más conocido como del apoyo reciproco, cuyo lema es "hoy por ti y mañana para mí", se han iniciado las tareas con la restauración y consolidación de las paredes, cambio total de las tejas del techo y la habilitación de sus habitaciones de la casa-taller (Fig. 26), para convertirlo en casa-museo que llevará el nombre de "Abilio Gonzáles Flores".

El museo se convertirá en un centro de difusión del arte de la imaginería de los Gonzáles, para el cual se solicitará el asesoramiento de profesionales en el ramo para hacer de la mejor presentación, aparte de mostrar su taller de trabajo directo.

Habrá un espacio para mostrar lo que la familia dispone: una colección de imaginería muy representativa, recopilada en los últimos 40 años de don Abilio y también de sus antecesores como son de su padre Gregorio, de su tío Berna, de sus primos Juvenal y Silvio, así como de sus hijos Julián, Felipe y Germán y, de sus nietos Pedro, Javier y Antonio. Se cuenta también con la promesa de donación de una colección de Hugo Zumbühl (suizo) para la casa-museo.

Finalmente, este informe-estudio, también está siendo orientado para ser presentado y expuesto para que el arte de la familia Gonzáles sea declarado Patrimonio Cultural de la Nación. Sin duda este logro significaría un respaldo al arte conservado por generaciones, al mismo tiempo, permitiría ser una ventana importante de difusión y promoción para el arte de la familia, por

ende, un orgullo y reconocimiento; pero a la vez, somos consciente que nos recae y estamos dispuestos asumir, la responsabilidad del sostenimiento y garantizar la viabilidad de esta manifestación.

6 Referencias bibliográficas

ARGUEDAS, José María. 1981 [1951]. “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”. En: Ángel RAMA, *Formación de una cultura nacional Indoamericana*, siglo veintiuno editores, 3ra. edición, México, pp. 148-172.

----------. 1984 [1957 y 1956]. *DOS ESTUDIOS SOBRE HUANCAYO. Evolución de las comunidades. Estudio etnográfico de la feria de Huancayo*. Cuadernos universitarios de la UNCP, Huancayo.

BALARÍN BENAVIDES, Claudia. 2013. “El arte de usar las manos: Santiago Rojas y el arte popular”. En: *Cusco Herencia y Creación*, Libro-catálogo, URP-ICPNA, Lima, pp. 193-198.

BALVÍN LAZO, Nora B. 2005. “El poder simbólico de las imágenes religiosas. El caso de la Virgen del Rosario de Jauja”. En: Carlos H. HURTADO y Julio C. DÁVILA-Mendiola W. (editores), *La Fiesta del Rosario. El culto a la Virgen del Rosario Patrona de Jauja*, Halckon editores, Jauja, pp. 95-96.

BERNALES BALLESTERO, Jorge. 1991. “La escultura en Lima siglos XVI-XVIII”. En: *Escultura en el Perú*, BCP. Lima, pp. 1-132.

BURGA, Jorge, César MONCLOA, Manuel PERALES, Josué SÁNCHEZ y Juan TOKESHI. 2014. *Tradición y Modernidad en la Arquitectura del Mantaro*, Unv. Continental, Huancayo.

CASTRO VÁSQUEZ, Aquilino. 1992. *Hanan Huanca*, Ed. Stella, Chupaca.

----------. 2000. *¡Kayanchiclami! ¡Existimos todavía!,* Chupaca.

CUADROS CHÁVEZ, Hebner. 2016. *Guancayo. Plazas, iglesias y solares*. Glosa histórica I, Fondo Editorial-Biblioteca Municipal Alejandro O´Deustua, Municipalidad Provincial de Huancayo.

ESCULTURA EN EL PERÚ. 1991. Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoro del Perú, creada por José Antonio de Lavalle, Lima, 409 pp.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar. 1973. *Enciclopedia Departamental de Junín I. Historia*, Ed. San Fernando, Huancayo.

GISBERT, Teresa. 1980. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, La paz.

----------. 2008. “La difícil inserción de las culturas: el arte”, En: Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular, URP-ICPNA, Libro-catálogo, Lima, pp. 155-161.

GISBERT, Teresa y José de MEZA. 1991. “La escultura en Cusco”. En: Escultura en El Perú”, BCP, pp. 191-249.

GONZALES PAUCAR, Marcelino Javier. 1988. “Don Abilio Gonzales: escultor andino”. En: *Kamaq Maki*, Expresión cultural del mundo andino, N° 1, Huancayo, enero-marzo, pp. 16.

GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique/Alain VALLENAS CHACÓN (comp.). 2016. *Arte Popular de Huamanga. Homenaje a Joaquín López Antay*, Lluvia editores, PUCP, Lima, setiembre.

GONZÁLEZ PAUCAR, B. Pedro. 2015. “La imaginería Wanka de los González”. En: *El Antunecino*, Año 09, N° 4, Huancayo, diciembre, pp. 4-6.

GONZÁLEZ, Pedro, Javier y Antonio. 2012. *Las manos creadoras de Abilio Gonzales Flores. Testimonio de vida de un artista popular tradicional andino* (inédito), Huancayo.

GUTIÉRREZ SAMANEZ, Julio A. 2004. “El arte popular cusqueño”. En: *Artesanías de América*, Revista del CIDAP, N° 57, Cuenca, Ecuador, diciembre, pp. 15-24.

HUERTAS VALLEJOS, Lorenzo. 1981. *La religión en una sociedad rural Andina (siglo XVII),* Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

HURTADO AMES, Carlos H./JC. DÁVILA-MENDIOLA W. (editores). 2005. *LA FIESTA DEL ROSARIO. El culto a la Virgen del Rosario Patrona de Jauja*, Halckon Editores, Jauja.

KUON ARCE, Elizabeth/Jorge A. FLORES OCHOA. 2008. “Santiago en las artes populares andinas”. En: *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Libro-catálogo, URP-ICPNA, Lima, pp. 185-189.

KUON ARCE, Elizabeth. 2013. “Sensibilidad de altura”. En: *Cusco, Herencia y Creación*, URP-ICPNA.

LIRA, Jorge A. 2008 “De arte popular”. En: *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Libro-catálogo, URP-ICPNA, Lima, pp. 183-184.

MANRIQUE, Nelson. 1987. Mercado interno y región. La sierra central 1820-1930, Desco, Lima.

MENDIZÁBAL LOSACK, Emilio. 1966. “Las Artes Tradicionales Peruanas”. En: *Revista Peruana de Cultura*, N° 9-10, Lima, diciembre, pp. 5-26.

----------. 2003. *Del Sanmarcos al retablo ayacuchano, dos ensayos pioneros sobre el arte tradicional peruano*, URP-ICPNA, Lima.

----------. 2003 [1957]. “Una contribución al estudio del arte popular tradicional peruano”. En: *Del Sanmarcos al retablo ayacuchano, dos ensayos pioneros sobre el arte tradicional peruano*, URP-ICPNA, Lima, pp. 18-44.

MUJICA PINILLA, Ramón. 2008. “Sobre imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas”. En: *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Libro-catálogo, URP-ICPNA, Lima, pp. 14-31.

----------. 2008 (a). “Semiótica de la imagen sagrada: la teúrgia del signo en clave americana”. En: *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular*, Libro-catálogo, URP-ICPNA, Lima, pp. 163-177.

----------. 2013. “El objeto utilitario con belleza superior: la artesanía tradicional en la Colección Liébana”. En: *Del Cielo y la Tierra,* Univ. San Martín de Porres, 2da. Ed., noviembre, pp. 9-19.

ORELLANA V., Simeón. 1983. “Las Máscaras en el Valle del Mantaro”. En: *CENTROMIN*, N° 45, Año IX, abril-junio, pp. 12-15.

PATRIMONIO HISTÓRICO INMUEBLE EN JUNÍN. 2016. Dirección Desconcentrada de Cultura de Junín, Huancayo.

PERALES M. Manuel. 2014. “Orígenes y evolución”. En: Jorge BURGA et al, *Tradición y la Modernidad en la Arquitectura del Mantaro,* Univ. Continental, Huancayo, pp. 34-89.

RAMÍREZ AGÜERO, Alonzo Costa. 2016. “La ruta del retablo, origen europeo y su traslado a América”. En: GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique/Alain VALLENAS CHACÓN (comp.). *Arte Popular de Huamanga. Homenaje a Joaquín López Antay*, Lluvia editores, PUCP, Lima, setiembre, pp. 25-45.

RAMÍREZ, LUIS/Milagros SALDARRIAGA. 2008. *OBRAS MAESTRAS en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana,* INC, Lima.

SABOGAL, José. 1956. *El desván de la imaginería peruana*, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva editores, Lima.

SÁNCHEZ CERRÓN, Josué. 1983. “Don Pedro Abilio González: escultor popular”. En: *Kamaq Maki*, Boletín Especial, N° 1, Huancayo, pp. 6-8.

STASTNY, Francisco. 1981. *Las artes populares del Perú*, Ediciones Edubanco, Madrid.

TORD R. Luis Enrique. 1991. “La escultura virreinal en Arequipa”. En: *Escultura en el Perú*, BCP. Lima, pp. 275-323.

ZUMBÜHL, Hugo/María Angélica SALAS. 1979 [1977]. “Juguetes para no jugar”. En: *Machu Picchu*, Revista de Turismo Nacional, Lima, octubre.

7 Anexos

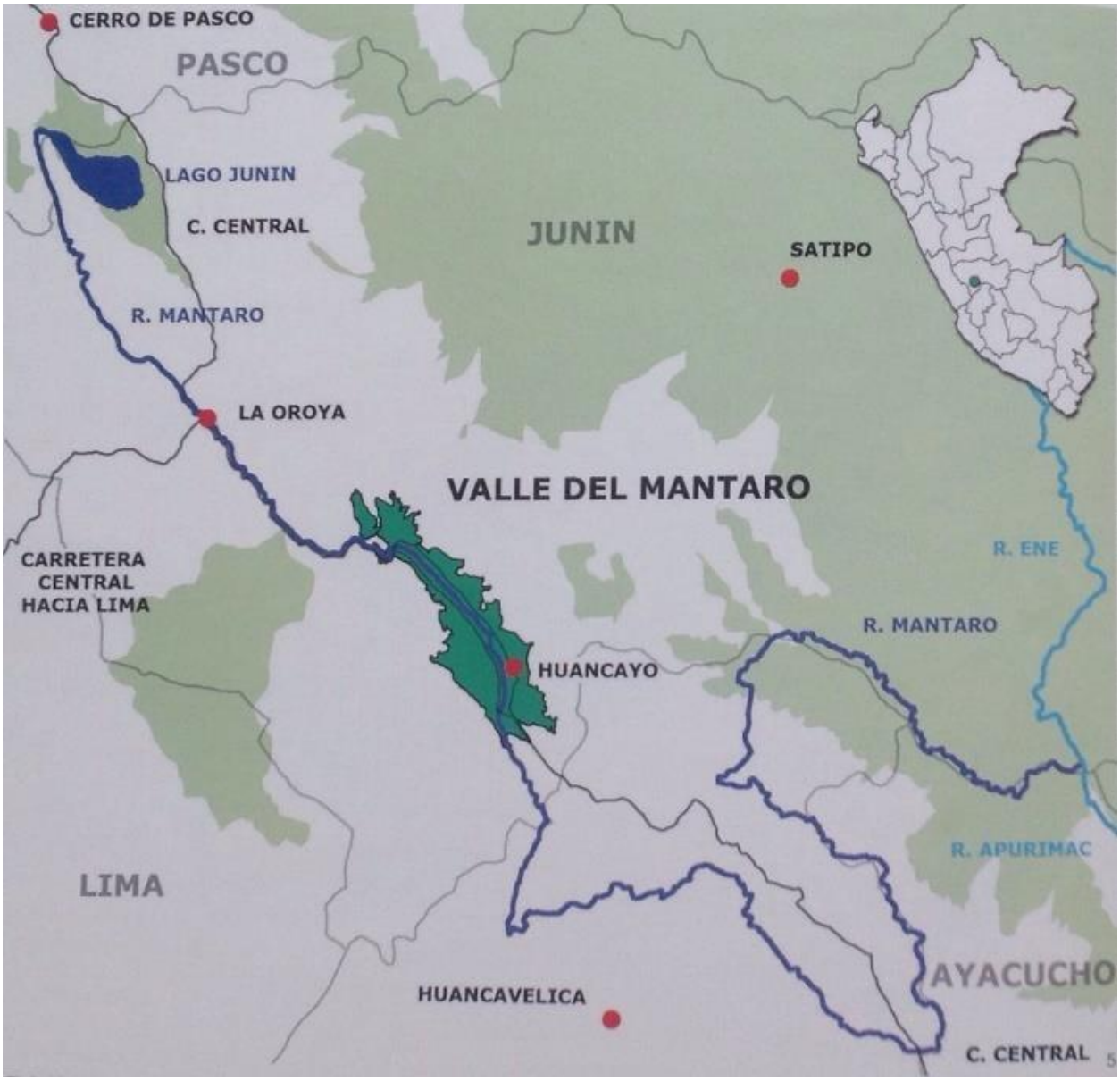


Fig. 1. Plano de ubicación del valle del Mantaro, dentro del departamento de Junín y el territorio del Perú. El origen del río Mantaro, que baja y cruza todo el valle y su recorrido caprichoso después. Tomado de: Burga *et al*, 2014: 16.

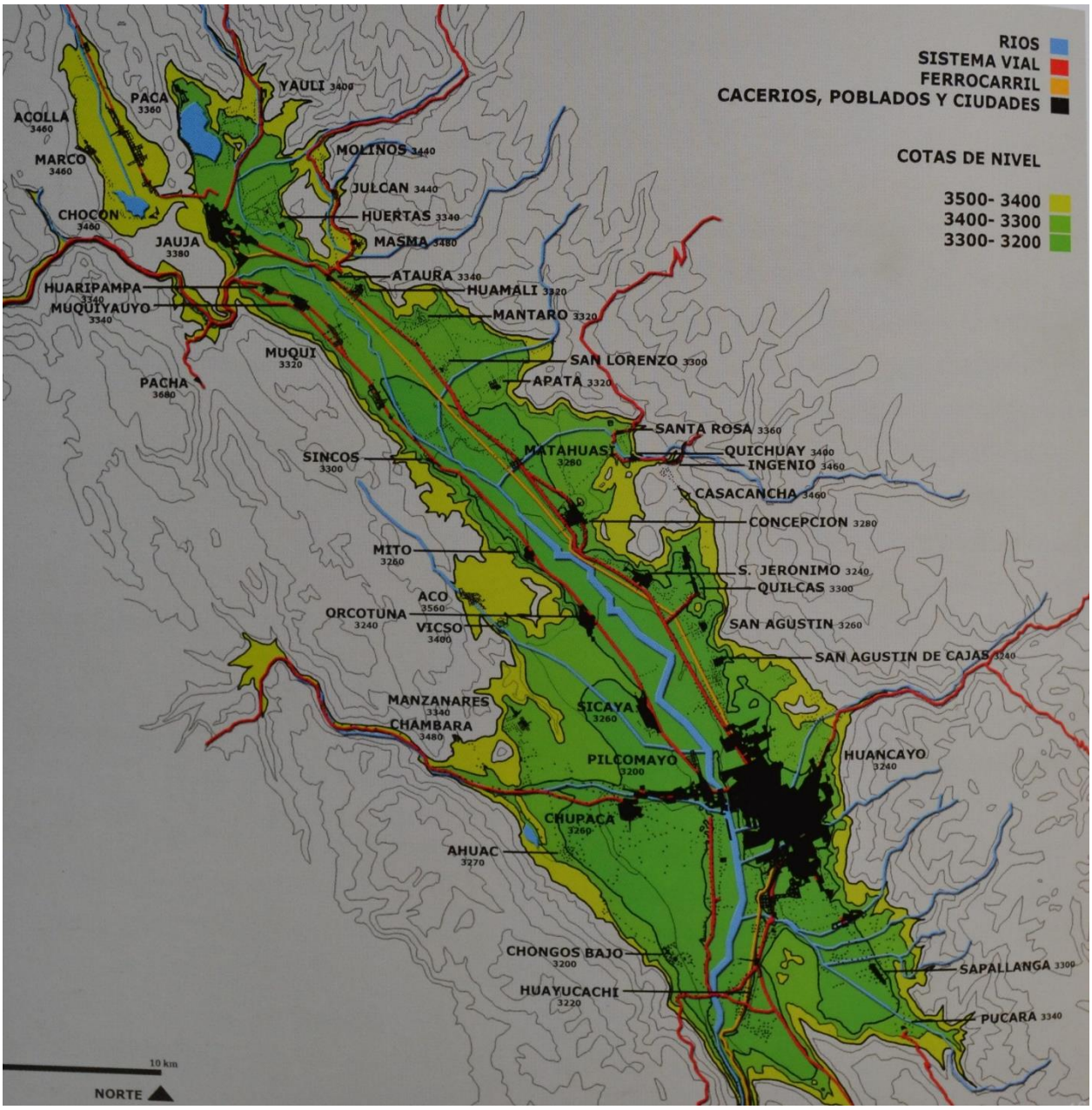


Fig. 2. Valle del Mantaro, con detalles de altitud, poblacional, entre otros. Tomado de: Burga *et al,* 2014: 32.



Fig. 3. La iglesia antigua de Huancayo aparece en las crónicas indistintamente como “Convento de Santo Domingo de Huancayo”, “Convento de la Santísima Trinidad” o simplemente como “Convento de Huancayo”. Se alzaba en la Plaza Huamanmarca, en el lugar donde hoy se encuentra el Hotel de Turistas. Se vino abajo durante el terremoto de 1876 (Espinoza, 1973: 353). Dibujo del francés Leonce Angrand, 1838.



Fig. 4. Camino antiguo de Huancayo a Pariahuanca que pasa por el pueblo de Aza. Vista después de la plaza de oeste a este. (Fotografía de Pedro González).

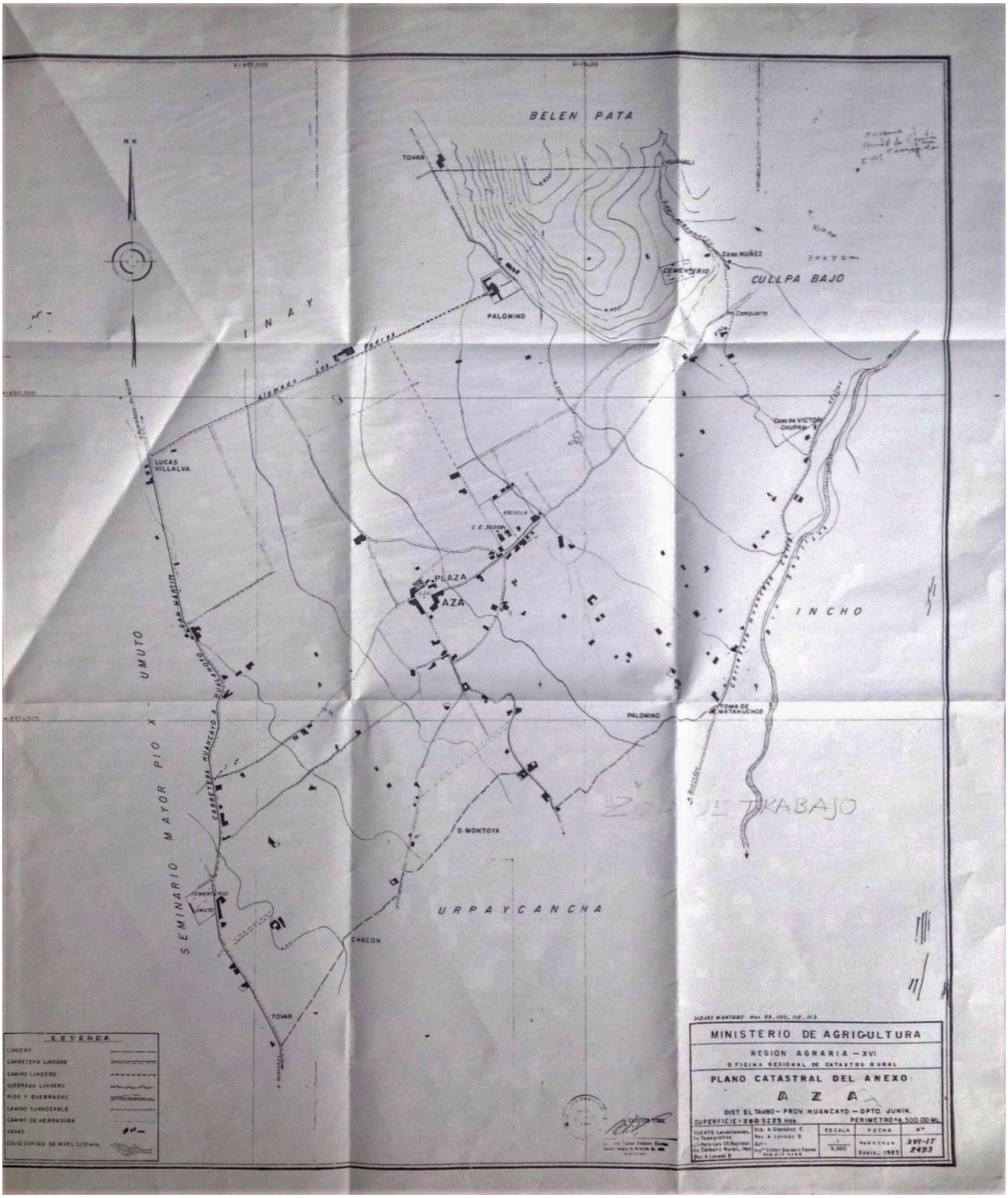


Fig. 5. Plano catastral del anexo de Aza, distrito de El Tambo, provincia de Huancayo, departamento de Junín, 1983.

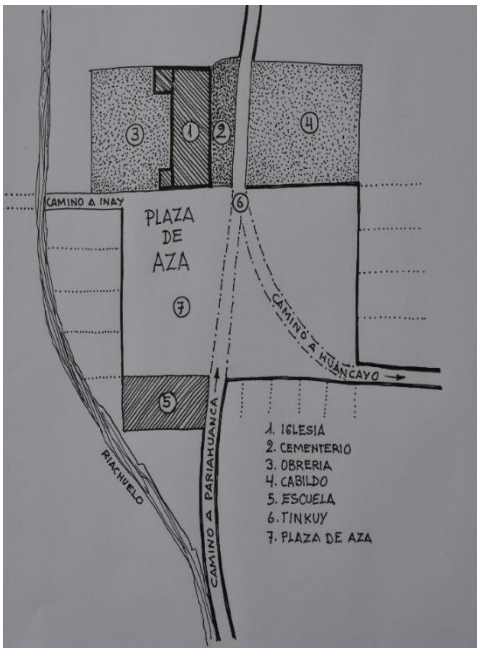


Fig. 6. Plano esquemático de la posible distribución de los espacios al construir la iglesia (encuentro de dos caminos) y la plaza de Aza, durante el tiempo de la colonia. (Dib. Pedro González)**.**



Fig. 7. Santa Bárbara, patrona "protectora de la helada" del anexo de Aza. Escultura elaborada en la colonia con estructura de maguey, pasta de yeso y tela encolada. Elaborada para ser vestida. (Fotografía: Pedro González).

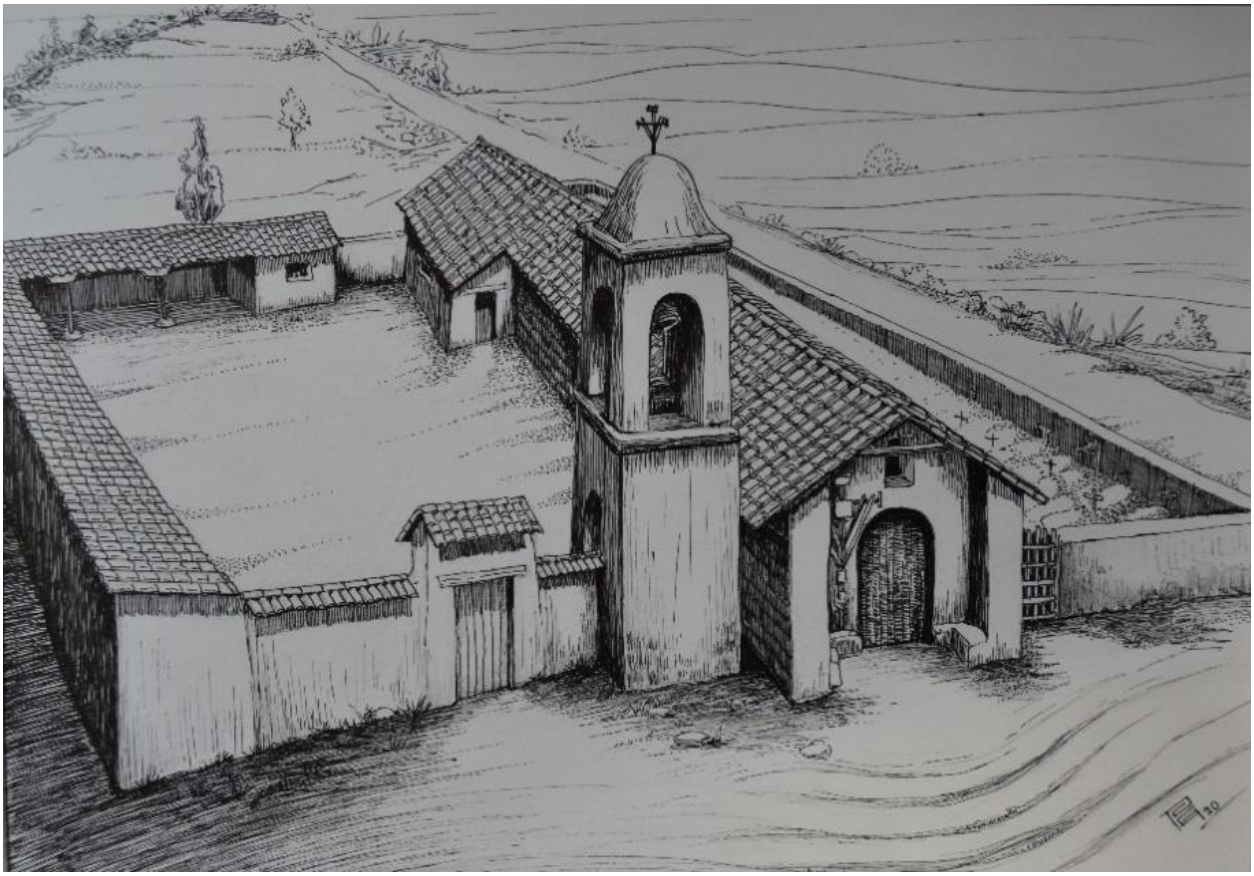


Fig. 8. Reconstrucción hipotética de la capilla de Aza en la colonia, a un costado el cementerio y al otro lado el claustro de la obrería. (Dib. Pedro González, 2020).



A



B



C

Fig. 9. A, la fotografía nos alcanza la vista frontal de la capilla de Aza, construida en la colonia (la foto tiene defectos de la mala conservación), cuyo objetivo era retratar a los integrantes del grupo de danzantes del Huaylarsh de Aza, posiblemente en 1954. (Fotografía del archivo familiar). B, pieza de madera, de 1.24 m por 0.49 m, tallada que muestra el monograma. Era parte del retablo principal de la capilla de Aza. Este tallado soportó repintes, puesto que originalmente fue cubierto en pan de oro. (Fotografía: Pedro González). C, la capilla de Aza actual, reconstruida a partir de 1966 a base de adobes y ladrillos. (Fotografía: Hugo Zumbühl, 4 de diciembre de 1977).



Fig. 10. Tayta Shanti (Patrón Santiago). Escultura de maguey, tela encolada y pasta de yeso policromada. Lleva un madero debajo del cuerpo del caballo, que sirve para darle resistencia a la escultura, además sirve para agarrar y transportar mientras se danza. Obra de Abilio Gonzáles. (Fotografía: Pedro González).



Fig. 11. Cuatro tipos de cruces: cruz de pared, cruz de altar, cruz de mayo y cruz de techo.



Fig. 12. Don Abilio Gonzáles Flores (1912-2006), con una Cruz de Mayo. (Fotografía: Pedro González)



Fig. 13. Pedro González, nieto mayor de don Abilio Gonzáles, muestra en su taller una Cruz de Mayo de 33 “pasiones”. (Fotografía: Gabriel Gonzáles)



Fig. 14. Detrás de los danzantes de huaylarsh (Alejandro Paucar, Esther Paucar, Cerferina Canchumuni y Julián Gonzáles, 1954) está la “Cruz del Calvario” de la capilla de Aza, que sirvía para saludar al ingresar y para despedirse al salir. (Fotografía parte del archivo de la familia).



A



B



C



D



E

Fig. 15. A y B, modelos de cruces de techo. C, detalle de una cruz de techo elaborado con plancha y platino de metal, unido con la tradicional técnica de "remache" que sustituye a la soldadura. D, cada cruz en el techo muestra la cantidad de padrinos que tuvo la "zafacasa". E, notas de campo: obtenido al registrar cruces de techos en el valle del Mantaro. (Fotografias: Pedro González).



Fig. 16. “Nacimiento” en una sola pieza de Pedro González. Maguey, tela encolada y pasta policromada, 70 x 55 x 35 cm. (Fotografía: Pedro González, 2012).



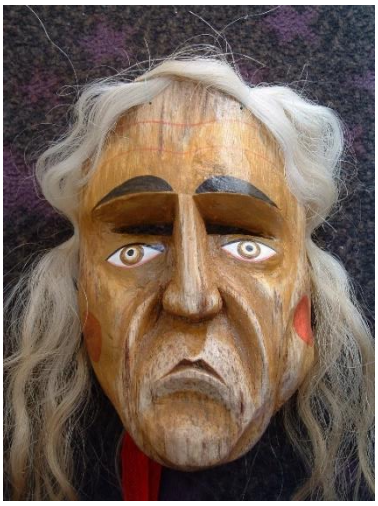
A



B



C



D

Fig. 17. A, danza de Shapish de Chupaca. B, máscara de Shapish, tallada de maguey y policromada. C, máscara de “negro”. D, máscara de *Chakuaśh*, se muestra la naturalidad del maguey (Colección del Museo Internacional de *Folk Art* de Santa Fe, N. M., EE. UU., fotografía: Pedro González, 2006).



Fig. 18. “Pequeñas figurillas de pasta y maguey”, de los cuales dos son de Abilio Gonzáles Flores y los otros dos son de su discípula Alejandrina Cabrera (en formación), obras en mala conservación. (Tomado de: Francisco Stastny. *Las Artes Populares del Perú*, 1981: 163).

FASES DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LA IMAGÍNERIA			
FASE	MATERIALES	INSTRUMENTOS	PROCESOS / TÉCNICAS
1	Maguey	Serrucho, machete, hacha y cuchillo	Selección, talado y extracción.
2	Maguey	Serrucho, azuela.	Descortezado y trazado.
	Maguey	Gubias, cuchillas	"Raspado" (tallado), lijado.
3	Maguey, tabla (peana), carrizos (tarugo) y pegamento.	Manos, lesna, alicate y martillo.	Instalación.
4	Pasta de yeso, maguey y tarugos.	Dedos, estecas, cuchillos, punzones y paletas.	Modelado de rostros.
	Pasta de yeso, maguey, tarugos, alambre y cartones.	Dedos, estecas, cuchillos, punzones y paletas.	Modelado de manos, pies y otros.
5	Tela de algodón (usado), tiza americana y pegamento.	Dedos, tijeras, espinas y alfileres.	Drapeado (aplicación de tela encolada).
6	Tiza, agua y pegamento ("blanqueo").	Pinceles.	Aplicación de impermeabilizante.
7	Pintura para el encarnado.		
	I Ocres, agua y pegamento.	Pinceles.	Encarnado de rostros, pies, manos y otros.
	II Óleo, trementina y aceite de linaza.	Pinceles.	Encarnado de rostros, pies, manos y otros.
	III Ocres, agua, pegamento y lonjas de vísceras.	Dedos.	Frotación para el encarnado ("pintura del sudor")
	Pinturas		
	I Ocres, pigmentos, agua y pegamento.	Pinceles.	Pintado.
	II Óleo, trementina y aceite de linaza.	Pinceles.	Pintado.
	III Acrílico y agua.	Pinceles.	Pintado.
	Pinturas	Pinceles finos.	"Clarada", detalles con pinceles.
	Pinturas	Pinceles finos.	"Apertura de ojos", labios y otros detalles del rostro.
8	Pegamento.	Dedos, estecas y alfileres.	Colocación de accesorios, instrumentos y otros.
9	Purpurina	Pinceles.	Aplicación del dorado.
10	Laca y barnices.	Pinceles y pulverizadores.	Laqueado, protección del pintado.

Fig. 19. Tabla de las fases del proceso productivo artístico de la imaginería, sus materiales, uso de los instrumentos y procesos / técnicas.



A



B

Fig. 20. A y B, casa y taller de don Pedro Abilio Gonzáles Flores (1912-2006), en el anexo de Aza, distrito de El Tambo, Huancayo. (Fotografía: Pedro González).





A B

Fig. 21. A, una “figura” de una campesina huanca. Dos figurines con instrumentos musicales que son parte de la “estampa” cusqueña elaborada por don Abilio Gonzáles Flores. Obras que son parte de la colección del Museo Internacional *Folk Art* de Santa Fe, N. M. de EE. UU. (Tomado de: Bárbara Mauldin, *Folk Art of the Andes*, 2011: 209). B, detalle de “figuras” de la danza del Huaylarsh, obra de Pedro González.



Fig. 22. El “madero” del maguey (*agave americana*). En *Wanka Limay* o Idioma *Wanka* se le denomina: *Aala qilo, chawal, paqpa, lawla,* o simplemente *aala*. Este “madero” se usa como soporte de las esculturas de la imaginería. (Fotografía: Jorge Jaime).





B

Fig. 23. Don Pedro Abilio Gonzáles Flores (1912-2006), patriarca de la familia (Fotografía: Pedro González). B, conjunto de la danza del "Cortamonte", obra de don Abilio Gonzáles que se exhibe en el Museo Internacional Folk Art de Santa Fe, N. M., EE. UU. (Tomado de: Pedro González, "the art of image marking". En: *El Palacio*, vol. 110, N° 2, New México, 2005: 23).



Fig. 24. Detalle del rostro de la “cruz de ofrenda”, obra que se adjudica a don Gregorio Gonzáles, padre de don Abilio Gonzáles Flores. Es parte de la colección de la familia. (fotografía: Pedro González).



A



B

Fig. 25. Hijos de don Abilio Gonzáles Flores: A, Felipe Gonzáles Alfaro (1936-1995), en pleno proceso del “drapeado”, aplicación de la tela encolada (Fotografía: Pedro González). B, Germán Gonzáles Alfaro (1942-), culminación de la obra “zafacasa”, parte de la colección de la familia. (Fotografía: Antonio Gonzáles Paucar).



A



B



C



D

Fig. 26. Restauración y consolidación de la vivienda de don Abilio Gonzáles Flores, en proceso para convertir en casa-museo. A, se muestra la condición de conservación descuidada. B, se mantuvo una “urna” del dormitorio. C, vista frontal de la casa. D, vista parcial del cambio de tejas del techado. Al frente, los cinco hermanos hijos de Julián Gonzáles: Pedro, Guillermo, Antonio, Javier, Lourdes Gonzáles y Rumi (nieto), 2020.