

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Crear y validar a un artista. Joaquín López Antay, su obra y
el Estado (1940-1977)

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Historia del
Arte y Curaduría que presenta:

Diego Alonso Ortiz Ortigas

Asesor:

Horacio Ramos Cerna

Lima 2024


Informe de Similitud

Yo, Horacio Ramos Cerna, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) "Crear y validar a un artista: Joaquín López Antay, su obra y el Estado (1940- 1977)", de el autor Diego Alongo Ortiz Ortigas deo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29 de abril de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: 30/04/2024

Lima, Perú, 29/04/2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Ramos Cerna, Horacio</u>	
DNI: 44353663 Número del documento de identidad	Firma
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1143-7585	



Dedicado al cielo violeta.

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer a mis padres, Jorge y Ada, quienes son fuentes de sabiduría y amor eterno. A mi hermana Majo, por estar presente sin importar la distancia. El proceso de investigación y redacción ha sido largo y tedioso, por ello, la guía de mi asesor, Horacio Ramos, ha sido indispensable. Sus observaciones siempre precisas me impulsaron a pesar el retablo ayacuchano de diversas maneras, para así lograr comprenderlo globalmente.

Agradezco a los diversos museos por abrirme las puertas de sus colecciones con confianza e interés. Al Museo Nacional de la Cultura Peruana y Rosa Culqui por brindarme, no solo acceso a los retablos y acuarelas, sino también a documentos y catálogos de la época. Del mismo modo, al Museo de Arte de San Marcos y a Karina Curillo por estar siempre atentos y dispuestos a compartir todo documento información sobre la obra de Joaquín López Antay. También, agradecer a don Alfredo López y a Patricia Mendoza por siempre recibirme tan cálidamente en Ayacucho, así como por compartir sus recuerdos sobre don Joaquín. Por último, agradecer a Claudio Mendoza, jefe del Museo de Artes y Tradiciones Populares “Luis Repetto Málaga”, quien fue el primero en recibirme y enseñarme parte de los retablos que custodia el museo.

Y para finalizar, darles las gracias todos mis profesores de la maestría, pero de manera especial a Cecile Michaud por sus consejos durante el Seminario de Tesis, a la profesora Ulla Holmquist por todas sus enseñanzas en el mundo de los museos, y al profesor Max Hernández por las recomendaciones dadas al momento de realizar el plan curatorial.

Resumen

La presente investigación analiza la obra del retablista ayacuchano Joaquín López Antay. Que este artista reciba el Premio Nacional de Cultura en 1975 provocó una polémica y un debate en torno a sus condición de artista. Sin perder de vista dicho debate, esta tesis realizó una vuelta al pasado para entender cómo la obra del artista se insertó en un espacio desconocido para él hasta que tuvo contacto con la pintora indigenista Alicia Bustamante.

Pretendo demostrar que los cambios realizados al cajón sanmarcos tradicional, sugeridos por la pintora, no solo permitieron la creación de una tipología artística moderna como el retablo ayacuchano, sino que, por, sobre todo, introdujo a López Antay al mercado artístico urbano. Es en este nuevo espacio que él mantuvo características específicas de sanmarcos tradicional en la tipología moderna del retablo, creando espacios de resistencias visibles en su obra, así como en su modo de producir, pues hizo respetar su tiempo y espacio de creación. Analizados en diversos contextos sociales, económicos y culturales, donde el rol estatal jugó un papel puntual en la difusión de su obra, permiten comprender que el creador determinó su propia condición de artista al saber aprovechar los nuevos espacio y poder responder de manera concreta ante las críticas cuando se cuestionó su arte.

Abstract

The present research analyzes the work of Ayacucho altarpiece-maker Joaquín López Antay. His winning the National Culture Prize in 1975 provoked controversy and debate about his status as an artist. Without losing sight of said debate, this thesis delves into the past to understand how the artist's work was situated in a space unfamiliar to him until he encountered the indigenista painter Alicia Bustamante. I aim to demonstrate that the changes suggested by the painter to the traditional Sanmarcos altar box not only facilitated the creation of a modern artistic typology like the Ayacucho altarpiece but, more importantly, introduced López Antay to the urban art market. It was within this new sphere that he retained specific characteristics of the traditional Sanmarcos in the modern altarpiece typology, creating visible acts of resistance in his work as well as in his

approach to production, where he insisted on respecting his own time and space. By analyzing various social, economic, and cultural contexts, wherein the role of the state played a pivotal part in the dissemination of his work, we can understand that the artist self-determined his status as an artist, adept at capitalizing on new opportunities, and capable of offering concrete responses to criticisms of his art.



Índice	
Introducción.....	1
Capítulo 1.....	16
Capítulo 2.....	17
Capítulo 3.....	18
Capítulo 1 Redefinición y representación del retablo en la década de 1940	20
1.1 Los antecedentes del retablo	22
1.2 La mano mestiza.....	25
1.3 Retablo: primeros pasos y acuarelas. 1942-1949	30
Capítulo 2 1950: año de la traducción de un mundo	38
2.1 Un ambiente para la consolidación del artista popular.....	38
2.2 Festividades religiosas y representaciones rurales.....	44
2.3 La danza de las tijeras	48
2.4 Religión y tierra	52
Capítulo 3: el sello del artista popular. 1960-1970	56
3.1 De arte popular a artesanía: el impulso económico de un objeto comercial	57
3.2 Retablos en medio del <i>boom</i> artesanal.....	61
3.3 Religión y campo.....	73
3.4 Retrato, premio y respuesta.....	80
Conclusiones.....	88
Fuentes Primarias	95
Bibliografía Secundaria	96
Anexos	102
Proyecto Curatorial.....	114
1. Título	114
2. Aspectos generales	114
3. Justificación	114
4. Objetivo	115
5. Público objetivo	115
6. Política y contexto	116
7. Periodo de duración	116
8. Localización del espacio expositivo	116
9. Recursos económicos y materiales disponibles	116
10. Requisitos específicos de seguridad.....	117

11. Conservación	117
12. Mantenimiento: Recursos disponibles y necesidades.	117
14. Procedimientos administrativos.....	118
15. Cronograma detallado.....	118
16. Presupuesto detallado.....	122
Anexo 1 Plano de ubicación	124
Anexo 2 Selección de objetos	125
Museo de Artes de San Marcos (MASMA).....	125
Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP).....	127
Museo Nacional de la Cultura Peruana.....	128

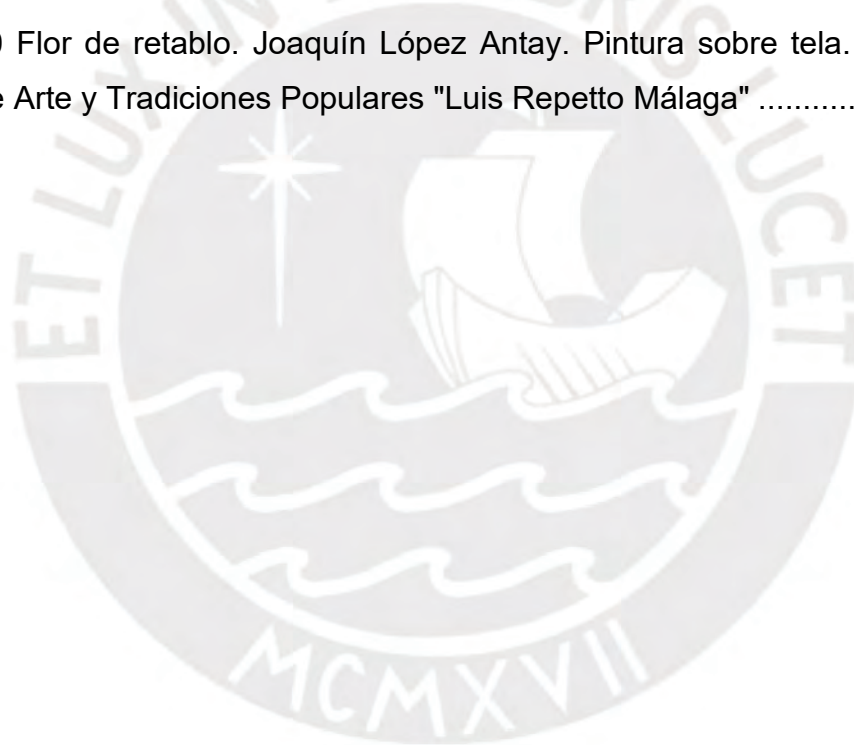
Índice de figuras

Figura 1 Cárcel de Huancavelica. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1941. 34.5x7.5x5.25cm. Museo Tradiciones y Artes Populares Luis Repetto Málaga-Colección Elvira Luza.....	111
Figura 2 Huida a Egipto. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1942. 38x34x9,5cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Alicia Bustamante.	111
Figura 3 Santiago. Joaquín López Antay. Madera y pasta. Ayacucho. 1945. 28x26,5x9cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Alicia Bustamante .	111
Figura 4 Acuarela con Retablo "San Marcos" con apóstol Santiago. Julia Codesido. Lima. Acuarela. 1948. 50,2x64,4cm	111
Figura 5 Nacimiento. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Barnizado. 1948. 28x36x9,20cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.....	112
Figura 6 Retablo Nacimiento. Julia Codesido. Acuarela. 1948. 57x83,20cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.....	112
Figura 7 La Crucifixión. Joaquín López Antay. Ayacucho. Madera y pasta policromada. Barnizado. 1948. 28x36,2x7,8cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.....	112
Figura 8 Retablo "San Marcos" con apóstol Santiago. Joaquín López Antay. Ayacucho. Madera y pasta policromada. Barnizado. 1946. 24,7x34,7x7,6cm, Museo Nacional de la Cultura Peruana.....	112

Figura 9 Escenas de la vida de campo. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Barnizado. Ayacucho. 1947. 25,8x30,8x8cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana	113
Figura 10 Marinera ayacuchana. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Barnizado. Ayacucho. 1946. 25,8x35,5x9,20cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana	113
Figura 11 Representando la trilla. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1946. 25,8 x 35,8 x 8,3 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.	113
Figura 12 Escenas de la trilla. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Barnizado. Ayacucho. 1946. 27,2 x 36,3 7,7 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.	113
Figura 13 Diploma del Certamen de Arte Popular Ayacuchano. 1949	114
Figura 14 Cagón de San Marcos. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 27 x 19 x 8 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.	114
Figura 15 Retablo. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Barnizado. Ayacucho. 1950s. 40x26,5x11cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Alicia Bustamante.....	114
Figura 16 Señor de la Caída. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950. 24,4 x 32,5 x 7,6 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.....	114
Figura 17 Retablo Pelea de gallos. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950. 35,7 X 27 X 9 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante	115
Figura 18 Nacimiento y Reunión. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 33 x 24 x 8,5 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.	115
Figura 19 Escena campesina con hilandera. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizada. 1950s. 26,9x18,7x11,2cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.....	115
Figura 20 Retablo Marinera. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950. 35,5 X 25,2 X 9,4 cm. 1950S. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.	115

Figura 21 Danzante de tijeras. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 31,5 x 24,5 x 11 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.....	116
Figura 22 Retablo Jarana. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho.1954. 37,1 x 25,5 x 10,5 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.....	116
Figura 23 San Isidro labrador. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada. Ayacucho. Siglo XX (1950s probablemente). 38,9x22,9x11,9cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante	116
Figura 24 Nacimiento reunión. Joaquín López Antay. Madera y pasta pintada. Ayacucho. 1950s. 32,2 x 24,5 x 8,2 cm. Museo de Arte de San Marcos- Colección Bustamante.	116
Figura 25 Nacimiento. Joaquín López Antay. Madera y pasta. 1950s. 36,6x27,1x9,4cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Macera.....	117
Figura 26 Nacimiento procesión. Joaquín López Antay. Madera y pasta. Ayacucho. 1950s. 55 x 40,5 x 10,6 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.	117
Figura 27 Diploma de honor entregado a Joaquín López Antay en la Primera Bienal de Artesanía. Lima. 1967. Casa Museo Joaquín López Antay, Ayacucho.	117
Figura 28 Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1963. 82.5 x 53.3 x 13 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.....	118
Figura 29 Catedral de Huamanga. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. 1966. 70x64x20cm.....	118
Figura 30 Campesino sacándose espina. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1960s. 31,2x24x9,5cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante	118
Figura 31 Retablo Santos Patronos 1. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1972. 50 x 31,5 x 9 cm.	118
Figura 32 Retablo Santos Patronos 2. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1963. 41,5x27,4x8cm	119
Figura 33 Retablo Santos Patronos 3. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 39 x 25 x 7 cm.....	119

Figura 34 Retablo Fiesta de la Cruz. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1975. 41x28x7,5cm.....	119
Figura 35 Nacimiento 1. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1975. 42 x 28 x 7 cm.	119
Figura 36 Nacimiento 2. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Siglo XX. 9,6x8x7,5cm	120
Figura 37 Nacimiento 3. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 83 x 53 x 8,5 cm.....	120
Figura 38 Retablo. Joaquín López Antay. Madera y pasta policromada. 1970-1980. 92.5x118x14cm. Museo de Arte de Lima	120
Figura 39 Joaquín López Antay. Enrique Camino Brent. Óleo sobre tela. 1959. 69.3x69.5cm. Museo de Arte de Lima.....	120
Figura 40 Flor de retablo. Joaquín López Antay. Pintura sobre tela. Ca 1970. Museo de Arte y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga"	121



Introducción

El golpe de Estado contra Fernando Belaunde, consumado en octubre de 1968, trajo consigo la instalación de una dictadura militar dividida en dos fases. La primera (1968-1975) estuvo dirigida por el general Juan Velasco Alvarado, quien inició una serie de reformas orientadas a desarticular estructuras sociales arcaicas con el objetivo de democratizar la sociedad, lo que generó una valorización de sectores tradicionalmente marginados, como el campesinado. El velascato buscó darles participación a los sectores populares, pero a partir de proyectos sociales y culturales guiados desde arriba, como lo hizo la agencia de promoción de la reforma agraria SINAMOS.

En este contexto, el año de 1975 fue un momento crucial en tanto marcó un punto de quiebre en cómo se entendía el arte popular desde los círculos intelectuales de élite. Ese año el Instituto Nacional de Cultura, liderado entonces por Martha Hildebrandt, otorgó el Premio Nacional de Arte a Joaquín López Antay, un artista ayacuchano dedicado a la creación de retablos. El premio generó la oposición de varios miembros de élite artística, como el pintor abstracto Fernando de Szyszlo, quienes no consideraron a López Antay un artista como ellos, sino un artesano. El debate constituyó un nuevo momento en la larga historia de la separación del campo del arte entre bellas artes o artes modernistas, por un lado, y el arte popular, por el otro.

Esta separación inició con la labor del Instituto de Arte Peruano, dirigido por José Sabogal, quien, en su visión de la evolución histórica del arte peruano, encontró en objetos como el mate y el retablo la síntesis mestiza que daba validez a su ideología. Esto permitió que aquellas creaciones entrasen en el mundo artístico, pero como objetos de estudio, de ahí su calificación como arte popular, pues eran estudiados por artistas académicos. Esta distinción cambió cuando en la década de 1960 el impulso dado a las artes populares, en su vertiente económica, las recategorizó junto a sus creadores como artesanías y artesanos, respectivamente. En este ambiente de completa distinción entre arte y artesanía, se produce un nuevo cambio de término hacia lo artístico con la entrega del premio a López Antay, siguiendo la política cultural del gobierno de

turno. De ahí, se genera la aparición de un debate que tuvo dos lados bien definidos. Por ello, entiendo que los ecos del debate de 1975 tienen ecos en la actualidad y se manifiestan en los discursos y colecciones generados desde los museos peruanos.

Argumento que López Antay fue un *escultor* transformado en *retablista*. Este proceso inició con su primer contacto con Alicia Bustamante en 1941. La relación establecida con la artista limeña implicó la creación de un nexo con el indigenismo pictórico, una vertiente del modernismo peruano de las décadas de 1920 y 1930, liderado por José Sabogal y que promovió una imagen mestiza de la nación peruana. El contacto con la élite pictórica del momento abrió un espacio de reconfiguración y reelaboración del cajón de San Marcos, lo que dio como resultado el hoy famoso *retablo ayacuchano*.

La conversión del cajón de San Marcos en tipología del arte popular de las élites limeñas, así como su posterior reconocimiento oficial desde el Estado, dieron pie a la elaboración de una línea historiográfica centrada en el logro y no en el artista, como los trabajos de Mendizábal (1963), Castañeda (1971), el Instituto de Estudios Peruanos (1992), Borea (2017), Carpio & Yllia (2017), Villegas (2013, 2020) y Sullivan (2023).

Esta tendencia historiográfica no ha enfatizado el proceso de catalogación y exhibición en las colecciones como un alargamiento del discurso sobre el arte popular. Es con este objetivo que la presente introducción elaborará un estado de la cuestión para poder comprender como se ha estudiado a la creación en cuestión y a su creador. Este ejercicio reflexivo me permitirá comprender a los agentes que influenciaron en la obra del retablista ayacuchano, pues de esta manera podré analizar como él inicio una negociación con diversos agentes culturales y como la inserción en el mercado urbano del arte le permitió ampliar su repertorio, pero sin sucumbir ante la presión mercantil; es decir, se mantuvo consciente de su condición como creador y no dejó que sus tiempos de creación se viesan alterados por pedidos de su nueva clientela. Además, supo mantener elementos del *sanmarcos* en el retablo, lo que hizo que su obra obtuviese un sello distintivo y de resistencia a las nuevas solicitudes.

Antes de iniciar con el estado de la cuestión, destaco a José Sabogal como un estudioso de arte popular como mestizo, pues esa fue la base de su análisis sobre la evolución histórica del arte peruano (véase Sabogal (1945, 1949, 1973, 1975, 1988, 2020)). Es durante la colonia que el arte precolombino y el español se juntaron para crear nuevos objetos que posteriormente serían las piezas estudiadas por los discípulos de Sabogal.

El primer estudio académico sobre el retablo fue el del antropólogo Arguedas (1958), artículo en el que presentó, desde un enfoque etnológico, los cambios ocurridos en la provincia ayacuchana a través del arte mestizo elaborado por los artesanos locales. El estudio es fundacional por el uso del término *mestizo* para referirse a la producción artística huamanguina, hecho que refuerza la posibilidad de entender y pensar al retablo como un objeto con doble carga mestiza: desde su adaptación al mundo andino y desde las manos de quien lo produce.

Además, el autor usa de ejemplo a López Antay para mostrar las consecuencias que tuvo, en su obra y en la vida de los artesanos, el fin del sistema de arrieros en la primera mitad del siglo XX, esto a causa de la modernización acelerada por el Gobierno de Leguía, el cual terminó por aislar a Ayacucho de los centros comerciales y económicos del país. Arguedas remarca la tarea del escultor ayacuchano por incluir los elementos de las culturas indígenas y mestizas, lo que amplió la vida útil de una obra de origen español como lo fue el retablo. Por otro lado, se menciona el nacimiento del mestizo, quien, al ser capaz de mediar entre los indios y los españoles, pudo aprender el oficio de los segundos al dedicarse a la pintura y a la escultura, denominándose escultor.

También en 1958, Mendizábal publicó “Una contribución al estudio del arte tradicional peruano”, trabajo que fue publicado nuevamente a inicios de la primera década del siglo XXI (véase Mendizábal (2003)). En este, se diferencia entre el “arte erudito” y el “arte tradicional” (este término es preferido por el autor al de “arte popular”), para luego caracterizar ambos tipos de arte. El primero, sostiene el autor, proviene de la cultura occidental renacentista y su tradición consagra la originalidad, además de contar con la aceptación de los grupo de

poder económico, lo cual le permite validarse en el mercado y crear un estándar de aceptación en la sociedad; asimismo, su función es la de dar prestigio y tener un uso decorativo. Mientras tanto, el “arte tradicional” es de origen campesino y artesanal, por lo que es conservador, formal y funcionalmente tradicional. La diferenciación tiene como objetivo analizar ambas formas como arte; entonces, el estudio consiste en la presentación del “arte popular”, sus valores estéticos intrínsecos.

Posteriormente, Mendizábal (1963) publicó “La difusión y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchano”, el primer repaso histórico de larga duración del retablo. El autor, en este trabajo, realiza una descripción que inicia en la Edad Media y muestra los cambios ocurridos en Perú desde el siglo XVI, y pone especial énfasis en el siglo XX.¹ Él identificó la producción del *sanmarcos* con la fiesta de la herranza, celebrada en los meses de junio, julio y agosto. Con respecto a su difusión, coincide con Arguedas al mencionar el rol indispensable de los arrieros, quienes transportaron las mercancías siguiendo el sistema de las ferias. Además, es Mendizábal quien establece, por primera vez, el año de 1941 como la fecha en que López Antay conoce a Alicia Bustamante a partir de una nota de la misma coleccionista². La pintora indigenista fue quien sugirió los cambios que dieron origen al retablo. Se debe tener presente que, para ese año, ella viajó por segunda vez a Ayacucho con la misión de encontrar objetos artísticos que representasen el verdadero arte peruano. Esto último fue teorizado por Sabogal y su círculo desde el Instituto de Arte Peruano (IAP)³.

A partir de esta intervención institucional, el autor diferencia las denominaciones de *sanmarcos*, referida a los objetos comisionado por clientes tradicionales, y *retablo*, producto de los pedidos de la clientela no tradicional, urbana y que los usa para fines ornamentales. De esta forma, se puede entender cómo desde la década de 1960 se está dando importancia a los factores como

¹ Este estudio se publicó 22 años después del “nacimiento formal” del retablo, luego del encuentro López-Bustamante.

² En esta investigación López Antay cumple con el rol de informante. Arguedas (1958, p. 148) especifica que fue en 1937 la primera vez que Alicia Bustamante viajó a Ayacucho, pero no pudo encontrar ejemplares de *sanmarcos*. Es recién en 1943 cuando recogió información en «Notas elementales sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga».

³ Otro claro ejemplo de esta misión artística fueron los permisos de viajes dados a la pintora Julia Codesido en 1955.

el mercado, el público y la función al momento de analizar los objetos artísticos mencionados previamente.

En ambas obras de Mendizábal, se parte desde una perspectiva en la que él alterna la historia del arte y la antropología. Por medio de una minuciosa y erudita investigación de fuentes, se recorren los orígenes occidentales de *retablo* y se identifica el aporte virreinal en su conformación e incorporación al culto religioso por las sociedades rurales sur andinas, así como su posterior transformación en un objeto artístico. La metodología aplicada por el autor contempla tanto los aspectos formales e iconográficos de los elementos, personajes y animales que componen el retablo, como los usos tradicionales de estos en contextos rituales. De esta forma y dialogando con estudios de Arguedas, Mendizábal identifica la circulación de este objeto y sus diferentes contextos y consumidores, ya sean mestizos, campesinos o turistas. Su propuesta, centrada en la historia del arte, hizo necesario entender a los retablistas dentro del contexto histórico socioeconómico ayacuchano entre fines del siglo XIX hasta mediados del siglo pasado, para comprender la evolución de sus obras.

Teniendo en cuenta lo poco que se ha escrito sobre la vida del artista en cuestión, es siempre necesario volver al centro de gravedad que fue el premio. Los dos textos de Castrillón (1997, 2014) son la fundamentación de su tesis sobre la diferencia entre arte popular y artesanía, de los cuales el segundo escrito es una relectura y sistematización en siete puntos de lo expuesto en el primero. Además, de añadir y examinar propuestas de otros estudiosos como Macera y Stastny, Castrillón concluye proponiendo la denominación de arte popular, una expresión con contenido social, fruto de un mestizaje mismo que evidencia su originalidad, por lo que se le considera como el resultado de manifestaciones materiales y valores propios de una cultura. Ahora, si bien el retablo calza en esta descripción, es bueno recordar que el autor fue parte del jurado que eligió ganador a JLA y, por lo tanto, su postura está condicionada al

momento que le tocó vivir y las coincidencias que pudo tener con el régimen velasquista⁴.

Este estudio marcó el camino para explorar las artes populares en Perú. Es así como a esta lógica se agrega lo expuesto por Stastny (1979), quien analiza la dependencia del arte popular en los antecedentes prehispánicos. Para él, resulta ingenuo creer que elementos paganos puedan aparecer abiertamente en el arte rural. Esta imposibilidad se debe al desarrollo de un sistema de creencias sincrético por parte del campesinado y por la disyunción cultural que desliga los contenidos de sus formas y preservándolas. Para él, el complejo ganadero y los *sanmarcos* son el ejemplo mejor estudiado del objeto disyuntivo, pues su iconografía cristiana se ha visto insertada en la configuración de la dualidad cosmológica andina de los mundos alto y bajo.

Siempre con interés en ese tipo de arte, el trabajo “Arte vernáculo en Huamanga (Testimonio de tres artesanos)”, de Sabogal (1979), recoge testimonio importantes y se hace un texto útil para poder comprender la situación decadente que atravesaba el *sanmarcos* antes de convertirse en *retablo*. Continuando con esta línea, los trabajos de Barrionuevo (1979) y Vivanco (1988) muestran, de un lado, una breve biografía de Joaquín López Antay y, de otro, las creencias religiosas asociadas a los retablos en la ganadería. También destaca el libro de Urbano y Macera (1992), cuyo primer capítulo expone la relación entre discípulo y maestro que tuvieron Urbano Rojas y López Antay. Es, así mismo, una fuente para conocer las diversas facetas de la vida del segundo.

En una línea similar, Macera (1981, 2009) mostró el impacto en la obra de los retablistas causado por la crisis que vivieron en la primera mitad del siglo XX, producto del fin del sistema de arrieros, y cómo se tuvieron que adaptar a raíz de estos cambios durante las décadas de 1930 y 1940. En “Los retablos andinos y don Joaquín López Antay”, el autor sostiene que el lugar de trabajo del artesano/artista (ambos términos usados sin distinción a lo largo del artículo) tiene su sede en los talleres y cuya forma principal de transmisión es oral y por imitación, dejando claro que no existe una metodología de enseñanza o una

⁴ El texto original fue publicado en 1977, en la revista *Historia y Cultura*, n° 10, a dos años de haber sido entregado el premio y a fines del debate que se dio en la prensa limeña.

institucionalidad como se podría entender desde la academia occidental. Es decir, no hay un programa o un manual que oriente al futuro artista, es todo desde un método rudimentario y bastante artesanal.

Por otro lado, se ha de tener claro que el mercado del arte estuvo siempre en constante evolución y crecimiento, pues, como expuso Stastny (1981), la venta y el intercambio fueron cambiados por los intermediarios, la clientela se diversificó y la producción artesanal dejó de lado la comisión para orientarse al mercado turístico. La primera parte del mencionado libro concentra una serie de aspecto teóricos sobre y para el estudio del arte popular, mientras que la segunda parte realiza una revisión del devenir de cada objeto artístico: cerámica, mates, retablos e imaginería, pintura popular, máscara y textiles.

De la primera parte de la obra, vale destacar el capítulo titulado “Los principales centros de arte popular peruano”, puesto que mencionan las tres regiones de donde proviene la mayoría de la producción englobada en dicha categoría. Con esta agrupación, Stastny analiza, en la costa norte, la sierra central y la sierra sur, la relación entre grupos campesinos y ciudades de origen virreinal, lo que dio lugar, durante los siglo XIX e inicios del XX, al surgimiento de una arte donde se establecieron relaciones entre tradiciones mágico-religiosas prehispánicas y el lenguaje formal junto a la iconografía hispana y cristiana. Además, Stastny precisa cómo, en función a estas relaciones decimonónicas, se desarrollaron centros artísticos como Ayacucho, Huancayo, Puno, Cusco, Catacaos y Monsefú.

Todo este contexto de creación y de influencia intelectual en la producción artística de López Antay fue validado indirectamente con el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura en 1975. Este evento se convirtió en un centro gravitacional para diversas publicaciones, cuyos enfoques se han basado en realizar entrevistas al mismo artista. En esta línea, resaltan el trabajo de Razzeto (1982) y el de Macera y Sabogal (1997), que consta de artículos basados en las entrevistas a Ignacio López. De esta manera, se puede observar al mismo artista quien presenta sus vivencias, las ideas de su trabajo y el impacto que generó el haber sido galardonado por el Estado.

Acha (1984) amplía la concepción de las influencias recibidas por el artista ayacuchano al poner de manifiesto el cambio ocurrido en la relación entre los temas que el imaginero escoge para representar y los eventos de su cotidianidad, lo que hace que el *retablo* sea usado como una representación plástica del propio mundo.

Para seguir dialogando con la línea que se viene estableciendo, el texto de Buntinx (1994) resulta fundamental. En este, se analiza el retablo más como una construcción ideológica que como un objeto plástico, ya que lo considera un instrumento a través del cual el artista representa plásticamente el mundo interior. Se observa que estos dos últimos autores apuntan a la visión personal del retablista, de modo que rescatan la voz y la mente que están detrás de estos objetos artísticos.

El texto de Majluf (1994) es clave para comprender este movimiento pictórico. Aquí se desarrolla el discurso indigenista en ambos países, de modo que se logra evidenciar la cercana relación iconográfica entre las pinturas indigenistas. Se destaca la figura de José Sabogal, sindicado por la autora como el introductor del regionalismo cusqueño en Lima. A este dato, Majluf añade la labor del círculo ligado a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), institución que dominó el panorama artístico peruano durante la primera mitad del siglo XX, desde la cual se fomentó el coleccionismo de arte popular. Vale la pena resaltar que la ENBA sirvió como un amplificador para el indigenismo pictórico cuando Sabogal se hizo director de la misma institución, aunque ciertamente su labor de difusor y promotor del arte que él considera mestizo encontró su máxima expresión cuando estuvo a cargo del IAP.

Siguiendo con la producción historiográfica, destaco el trabajo realizado por la revista ayacuchana *Guamangensis*. La publicación elaboró un número en homenaje al centenario del natalicio del retablista, a quien considera un artista popular. Se reunieron diversos trabajos para dar cuenta del otorgamiento del Premio Nacional de Cultura en 1975 y del posterior debate en torno a si López Antay era o no un artista, así como otros trabajos avocados al análisis del retablista y de cuestiones más culturales y materiales relacionadas al *retablo*.

El primer artículo de este número de homenaje es de Lee (1997)⁵, quien fue jurado del Premio y expone las razones de la elección de JLA como ganador. La publicación también incluyó otros escritos, entre ellos el ya citado de Castrillón sobre el arte popular, así como el de Repetto (1997), quien expone a Ayacucho como capital del arte popular peruano, afirmación que le permite hacer un pequeño recuento cronológico sobre las décadas más importantes para esta categoría de arte. Parte con la labor indigenista realizadas en los años cuarenta, pasando por la década de los sesenta, donde se destacan las primeras ferias artesanales, para llegar a 1975, año del premio y del debate. Por último, el autor menciona la discusión llevada a cabo en el Instituto Riva-Agüero y cómo a partir de ello se concretó la creación del actual Museo de Artes y Tradiciones Populares, además de que también hubo una pequeña reflexión sobre don Joaquín, el único cuadro que pintó y su taller, esbozando breve y sutilmente el carácter del retablista.

Jiménez (1997) discierne sobre los conceptos de *pueblo* y *arte*. Para ello, afirma que el primer término se caracteriza culturalmente y el segundo lo relaciona a la palabra latina *ars*, la cual implica cierta destreza y dominio técnico. Para justificar el término *artista popular*, procede a exponer que el artesano no es un creador debido a su producción estandarizada de objetos, caracterización que usa para establecer la diferencia con el artista popular, quien no está especializado en un solo objeto, poseedor de mucha más imaginación, pero que se encuentra atado a un cierto grado de repetición para no perder a su público. Continúa explicando que factores externos ligados al progreso, como la construcción de carreteras⁶, acercaron al artista popular a otros mercados, lo que generó cambios en ambos. Para el autor, la demanda ha transformado al arte popular, aproximándolo más a la artesanía, debido a la producción continua que se le exige desde el mercado de cualquier bien. Jiménez concluye que el arte

⁵ Fue Lee quien tuvo la idea de postular a López Antay, la cual fue apoyada por Alfonso Castrillón, quien en un principio pensó en postular al pintor Carlos Quizpez Asín. Según el historiador del arte, la propuesta del retablista contaba con argumentos contundentes: el largo ejercicio de una vida dedicada al arte de su pueblo, el enriquecimiento del lenguaje plástico del retablo, la pervivencia de las costumbres, ritos y cosmovisión andina. Para mayor detalle, véase Castrillón (2015, p. 14).

⁶ Esta es una idea ya mencionada por Arguedas.

popular es conservador, pues está dirigido a una minoría local, ya que le bastaba con mantener su calidad siguiendo viejos patrones.

Apuntando también al mercado, Rengifo (1997) menciona la ventaja que tuvo Joaquín López Antay de haber nacido en un mundo no globalizado, pues ello le permitió disponer libremente de su tiempo, no enajenar su personalidad y elaborar los *sanmarcos* que han trascendido su propia época y funcionalidad. Llama la atención que no se distinga entre *sanmarcos* y *retablo*; menciona sí las condiciones que tuvo el artista ayacuchano para desplegar su imaginación y el carácter necesario para resistir a las presiones del mercado, lo que le permitió no trabajar de manera seriada; de ahí, Rengifo especula cual sería el precio de un pedido numeroso de *sanmarcos*. Finaliza mencionando la falta de condiciones que permitieron al retablista crear su obra, y da a entender que estas fueron particularidades propias de ese momento, pues hay paciencia, tranquilidad, honradez y curiosidad.

Ossio (1997) explica la capacidad del hombre andino para acoger y adaptar lo nuevo, sacando provecho a las innovaciones europeas; por ello, se explica cómo los artesanos andinos supieron conservar los antiguos patrones estéticos bajo formas europeas, dominados bajo esquemas dualistas prehispánicos. Así, la tradición figurativa en los *retablos* es occidental, pero la distribución de motivos sigue siendo andina. Desde una perspectiva material, un último artículo que llama la atención es el de Clemente Laimaylla, quien explica el uso de colorantes sintéticos para el pintado de los objetos artísticos, para luego explicar lo relacionado a la confección de retablo mismo, la cual divide en dos: confección de las figuras y la construcción de la caja.

En este punto, resulta necesario hacer un paréntesis y hablar de la otra familia importante de retablistas ayacuchanos. El libro de la italiana Sebastianis (2002), se enfoca en la familia Jiménez. La autora recoge varias obras citadas previamente y, al igual que ellas, realiza un análisis de la historia y la producción de la obra artística desde que esta era la *capilla de santero*. Al igual que María Eugenia Ulfe, la autora dedica parte de su investigación a los Jiménez, para luego adentrarse en la historia del *retablo* desde la colonia, la composición formal

de este, además de analizar el impacto del indigenismo y del turismo como agentes de transformación.

Este proceso de transformación se vio modificado con el estudio de Ulfe (2004, 2009). Si bien la autora destaca la influencia de Alicia Bustamante y su propuesta, afirma que esta última consistió en realizar modificaciones al *cajón de San Marcos*, lo que dio lugar al nacimiento del *retablo*, motivo por el cual destacó que la coleccionista discrimina entre el arte perteneciente a las “bellas artes” y aquel considerado “popular”; es decir, realizó la labor de una *connoisseur*, en tanto fue ella quien decidió el mérito estético de las piezas.

Otro aporte al campo del arte popular proviene del artículo de Balarín (2010). Este trabajo parte desde un enfoque histórico y antropológico para abordar panorámicamente las manifestaciones plásticas peruanas, desde el llamado Antiguo Perú hasta el florecimiento de las artes populares. Sobre este último, la autora enfatiza el cambio radical sufrido en la producción artesanal a raíz del contacto con el indigenismo y el impulso de la industria, lo que generó la desacralización del entorno social y familiar donde circulaban los objetos en cuestión. Además, Balarín sustenta que el premio otorgado a JLA en 1975 solo demostró que el arte popular tiene la misma función estética que la pintura o la música. Por tal motivo, ella explica que el arte artesanal tradicional es sintomático, razón por la que no está divorciado de su cultura, ni se da espacios de ocio.

Retornando a la obra de Joaquín López Antay, el trabajo de Golte (2012) versa sobre sus cambios estilísticos, y estudia estos desde la comparación con la obra de Edilberto Jiménez Toma. Por tal motivo, se menciona la existencia de dos grandes escuelas de retablistas: la de López Antay y la de Florentino Jiménez. La primera con una mayor influencia hacia lo foráneo, hecho que afianzó la transformación de sus retablos a los gustos limeños, mientras que la segunda estuvo más ligada a sus tradiciones.

No se puede dejar de mencionar que el otorgamiento del Premio a JLA ha servido para entender como el arte ha sido usado desde y por el Estado. Así lo evidencia Villegas (2013). El rol estatal se puede exponer desde una perspectiva más amplia, como lo demuestran tres textos del mismo autor (véase Villegas

(2008, 2017, 2020)), que sirven para dar cuenta del importante rol cumplido por el Instituto de Arte Peruano (IAP), adscrito al Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), y que fue el *centro de operaciones* del indigenismo pictórico desde el cual la escuela de Sabogal, conformada por sus discípulos, se propuso analizar y rescatar todo aquello que consideraron como el *verdadero arte peruano*. El análisis de Villegas se enmarca en un tipo de estudio que analiza las instituciones del arte para dar cuenta de las relaciones sociales del campo del arte. Estos estudios muestran el proceso de institucionalización de diversas piezas adquiridas por indigenistas o por personas simpatizantes con dicho movimiento intelectual.

Hasta el momento, la producción académica se ha centrado en la figura de Joaquín López Antay más como una consecuencia de la expansión de la élite artística indigenista y la conformación de un mercado del arte para nuevos objetos artísticos, en lugar de haber analizado el impacto real de estas influencias en la obra del artista. Las instituciones y las personas que las conformaban han pesado más que el mismo creador, haciendo que su obra sea vista solo como un resultado del contacto entre intelectuales y el retablista. A esto se agrega que la discusión en torno al término *arte popular* obtuvo mayor importancia que el análisis formal de los retablos hechos por López Antay, lo que generó una historiografía centrada en términos, colecciones e instituciones; es decir, importó más el contexto de creación del objeto que el proceso por el que pasó el sujeto artístico para materializar dichas creaciones.

Davis (2014) también analiza la denominación *arte popular*, la cual pone en duda y le adjudica una tradición sin tiempo, y da a entender que los prototipos generados por la misma son inamovibles, sin creatividad ni evolución. Y si bien el autor apunta a desambiguar el término, su propuesta fluctúa entre artesanía y arte tradicional, sin poder aclararse.

Borea y Germaná (2014), en un breve artículo, plantean la forma como ha sido analizado el fenómeno de las artes desde una mirada social, y se centran en el análisis de la producción, distribución y consumo, es decir, los sistemas artísticos. El problema, según ellas, radica en haber pensado desde un análisis de clase y de exclusión, de modo que se dejaron de lado las formas de agencia

de los artistas, los micropoderes o las narrativas que generan las subalternidades.

Lo que queda claro es la imposibilidad de establecer características fijas para este tipo de arte, pues ello siempre implicará orientarla hacia un modelo más clásico relacionado a objetos que cumplen roles más decorativos y, por lo tanto, alejados de su contexto de creación. Este encasillamiento terminológico se ha reflejado en los procesos de adquisición de piezas y en la exposición de esta en los museos que hoy en día guardan las piezas de Joaquín López Antay. Se puede asegurar que ha existido un paso del *san marcos* al *retablo* para terminar en la vitrina.

Entonces, en este punto vemos una nueva afirmación sobre el peso que tuvo la intelectualidad limeña, representada por el indigenismo, en la gestación del *retablo* y, por lo tanto, se le puede considerar un condicionante o constante al momento de la creación artística. Lo tradicional se entiende y transforma desde un punto de vista capitalino, junto a un discurso preciso, a un mercado en formación y una nueva clientela.

Gonzáles y Vallena (2016) recogen una variedad de trabajos que abarcan los temas ya mencionados líneas arriba, desde la ruta histórica del retablo, pasando por los debates generados por el Premio del 75 hasta llegar a la discusión entre arte popular y artesanía. La obra es una representación de las características de la producción historiográfica, pues omite nuevamente a la figura, a pesar de ser un libro homenaje. En este caso, es el premio el que se torna el verdadero protagonista, de manera que resta importancia al premiado y resalta la labor cultural del Estado peruano de la década de 1970.

Un nuevo trabajo sobre las características del arte popular y los protagonistas que lo gestaron es el estudio de Borea (2017), quien resalta la relación vertical entre el retablista y la pintora Bustamante, pues la autora menciona la incidencia del indigenismo y cómo se creó un nuevo régimen de valor para estos objetos, y que se organizó desde la lógica del campo de lo artístico dominante. Independientemente de la postura de Borea, tengo en cuenta lo narrado por Alfredo López, nieto de Joaquín López Antay, quien, en la

entrevista para la tesis, mencionó una relación muy cercana entre su abuelo y Bustamante.

Este proceso, a su vez, daría espacio para la aparición de colecciones privadas y públicas de arte popular peruano, las cuales jugaron un rol fundamental en la institucionalización de los objetos artísticos y del encasillamiento del creador por parte de la política cultural de turno.

Un caso emblemático fue la colección de las hermanas Bustamante, analizado en la tesis de Chivilches (2020). La autora analiza sus objetos de estudio desde la metodología planteada por Michael Baxandall en *Modelos de intención*, la cual le permitió conocer el proceso social del coleccionismo de arte popular peruano, por medio de la sociología del arte. De esta manera, la historiadora del arte tomó el concepto de *troc*, en el marco del coleccionismo analizado en su trabajo, para así utilizar dicho modelo de intercambio para la relación del coleccionista con su cultura. Por este motivo, es que ella logra inferir tres aspectos en el mencionado mecanismo de trueque: lenguaje, modo y forma, e institucionalización.

El segundo estudio sobre una colección recae en la tesis de maestría escrita por Águila (2020), quien centró su análisis en el Museo de Artes y Tradiciones Populares y como este surgió en una coyuntura particular y muy precisa: las discusiones académicas derivadas luego del otorgamiento del Premio Nacional de Cultura a JLA⁷. Desde aquel momento, el Instituto Riva-Agüero (IRA), centro de altos estudios de humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), fue sede de las mencionadas discusiones y donde se encuentra el museo en cuestión. El IRA defendió las razones de la designación del mencionado premio, además de recoger las posturas de un grupo de intelectuales que reconocieron en el arte popular peruano la *verdadera* manifestación del desarrollo y del sincretismo de la plástica nacional.

Desde este contexto, la autora se propuso comprender la historia y el proceso de formación de un espacio expositivo como el mencionado museo,

⁷ Vemos nuevamente como el Premio es un suceso no solo importante, sino que ha sido un condicionante en varios estudios sobre el tema, y, por lo tanto, en la misma producción académica. En el caso MTAP es extremadamente evidente.

universitario y de temática específica, por medio de un análisis valorativo de la práctica del coleccionismo de arte popular durante el siglo XX. Para Águila, estas prácticas han transitado de la siempre recopilación de objetos, siguiendo el estilo etnográfico, hacia una participación efectiva de los propios artistas⁸. En su caso de estudio, la autora observa el desarrollo de una práctica específica basada en el trabajo colaborativo entre gestor-curador/coleccionista/artista.

La producción historiográfica previamente señalada ha estudiado un periodo de tiempo relevante para comprender las formas en que el Estado peruano comenzó a incluir el arte andino en los círculos comerciales urbanos, para luego reconocerlo como una creación propiamente estética. Además, tengo presente que este proceso tuvo dos etapas marcadas: la primera inicia con el trabajo del IAP en torno al arte popular peruano y finaliza, en la década de 1960, con el *boom* de la artesanía. Lo que se ve en estas dos décadas es, justamente, la transformación de un bien ritual en un bien estético para luego volverse un bien de consumo masivo. El contacto con ciertos artistas permitió al retablista y su obra entrar en espacios de diálogo con un nuevo mercado y de ruptura con el trasfondo cultural y económico del sanmarcos.

De otro lado, la segunda etapa inicia en la década de 1960 y finaliza con el Premio de Cultura a López Antay en 1975. En este caso, el proceso de transformación, en cierto sentido, rescata al retablo de una faceta comercial y lo eleva a un estatus de objeto propiamente estético; es decir, lo pone al mismo nivel que las obras producidas por cualquier otro artista plástico, incluyendo a los indigenistas, quienes lo habían definido como arte popular. Ahora, la producción del ayacuchano era definida como arte a secas.

Sabiendo esto, resulta más fácil comprender el porqué de las piezas que se analizaron en esta tesis. Decidí hacer un recorrido cronológico por las obras de Joaquín López Antay, en el que inicie por el retablo *Cárcel de Huancavelica* y finalice con lienzo de la flor del retablo. De esto modo, he podido analizar los cambios formales en la producción para así descifrar las intenciones del artista al momento de producir dichas obras. Para ello, he seleccionado parte de la

⁸ Esto muy probablemente según las comisiones hechas por los coleccionistas a los artistas populares.

producción del retablista, de modo que la investigación se mantuviese centrada en su objetivo primario. A los retablos se agregan las dos acuarelas de Julia Codesido, por medio de las cuales se grafica la misión que tuvo el Instituto de Arte Peruano cuando se propuso investigar y coleccionar el arte popular del país.

Entonces, las obras analizadas responden al interés por comprender los espacios de diálogo y de ruptura que se generaron e involucraron tanto al retablista como a agentes externos, como lo fueron las instituciones artísticas, los museos y el mercado. Es más, las obras representan ejemplos puntuales del proceso de adaptación del retablo, así como manifiestan un espacio de transmisión y síntesis cultural. Son puntos específicos de un proceso, por lo que representan la estructura mental del creado; también grafican las creencias tradicionales, de modo que se mantiene el mundo ritual que se vio modificado durante el contacto con el mercado.

Capítulo 1

La Conquista inició diversos procesos de aculturación, continuados durante el Virreinato y la República. Uno de los varios resultados de estos procesos fue la transformación de las *cajas de imaginero* coloniales, de uso doméstico y ambulatorio, a los *cajones de sanmarcos*, objetos rituales en las ceremonias pastoriles de la herranza o marcación del ganado, y el resultado final es el hoy conocido *retablo* ayacuchano, cuya función pasó al plano artístico⁹.

Este último estadio se da como resultado del redescubrimiento y por la influencia de pintores indigenistas, quienes orientaron la temática del *sanmarcos* hacia las escenas costumbristas y cotidianas ayacuchanas.

Dentro del proceso que guió la transformación de la capilla de santero a retablo existió un elemento de crucial influencia: la escuela peruano-mestiza. Este movimiento pictórico, conocido comúnmente como indigenismo, tuvo en José Sabogal a su ideólogo, quién dedicó su obra a encontrar y establecer el verdadero arte peruano; de ahí se produce su fascinación con la producción artística de los andes.

⁹ Esto incluye las colecciones tanto privadas como públicas.

La influencia sabogalina en el retablo se personifica en la artista, coleccionista y promotora cultura Alicia Bustamante. Ella, al ser discípula del Sabogal y miembro del IAP, realizó viajes por el Perú en busca de objetos artísticos para ser estudiados en el instituto. En su segundo viaje a Ayacucho, en la década de 1940, conoció a López Antay, a quien sugirió los temas que llevarían a la transformación del cajón de *sanmarcos* en retablo. Este cambio fue fundamental para la supervivencia del objeto artístico, ya que, en esa misma década, la construcción de carreteras puso en jaque al sistema de arrieros, quienes eran los encargados de llevar el *sanmarcos* a los campesinos, quienes, a su vez, lo usaban en la fiesta de la marcación del ganado.

Todo este ímpetu encontró en el Instituto de Arte Peruano (IAP) el espacio institucional necesario para cumplir con el ideario sabogalino, mismo que estuvo soportado en la labor de los discípulos del pintor, quienes se formaron en la Escuela Nacional de Bellas Artes cuando estuvo dirigida por su maestro. El trabajo de los miembros del IAP se consolidó en las varias acuarelas que representaron los retablos de López Antay, de modo que se convirtieron estas creaciones en objetos de estudio, lo que de cierta forma validó el estatus de artista popular del ayacuchano, ya que, de esa manera, los pintores mantuvieron la distancia con su objeto de estudio.

Capítulo 2

Para la década de 1950, el retablo se vuelve un soporte más cercano a la realidad del artista, es decir, un espacio donde lo costumbrista toma mayor presencia. Esta particularidad permite ver al artista como un etnógrafo, un intérprete de su propia realidad, que utiliza su producción como medio de traducción y exposición para un público ajeno a su visión del mundo. Este cambio no implicó una ruptura total con el antepasado *sanmarcos*, pues Joaquín López Antay mantuvo las escenas de la “Pasión” y “Reunión” en su creación. En todo caso, supo y pudo mezclar lo viejo y lo nuevo.

Si el capítulo y la década anterior se centraron en el nacimiento del retablo y sus ligeros cambios en comparación al *sanmarcos*, este capítulo y su década se verán acompañados por cambios más pronunciados en la obra, así como por

una consolidación de ciertas colecciones, en especial a Bustamante Vernal, y por la aparición de otras instituciones artísticas como el Art Center y el Instituto de Arte Contemporáneo. Ambas, desde el sector privado, complementaron y expandieron la labor iniciada por el Instituto de Arte Peruano.

La expansión de las instituciones artísticas obedeció, entre otras cosas, a un mercado capaz de invertir en el rubro. Así, durante estos años, se presencia la evolución de un retablo mercantil, que, si bien no cambia sustancialmente su composición formal, pasó a ser parte de un nuevo sistema económico, donde las colecciones privadas también jugaron un rol determinante en la creación del artista popular. Por algo la mayoría de retablos de este periodo pertenecieron a la colección de Alicia Bustamante.

Las obras cincuenteras de Joaquín López Antay, mayoritariamente, se alejan de la temática religiosa para representar festividades y escenas relacionadas al campo. Precisamente, la proximidad a la realidad del artista lleva a analizar estas piezas, y se le da mayor consideración al sombreado de las figuras. Esta parte es la última en el proceso de elaboración de los *retablos* y, con ella, se dota de expresividad a las miradas de los personajes, lo que genera una cualidad narrativa. Entonces, el objeto adquiere una narrativa personal, la cual guía el tema representado y hace que el *retablo* emerja como vehículo de expresión artística, como producto y agente que circula por medio de varias manos, contextos y significados.

Capítulo 3

En mi último capítulo, me propongo investigar el cambio ocurrido en la década de 1960 en torno a las artes populares, pues estas recibieron un apoyo estatal en su vertiente económica, es decir, la artesanía. Este cambio y la labor de promoción de instituciones privadas como el Art Center y el Instituto Contemporáneo de Arte generaron una transformación en la comprensión sobre los objetos antes considerados como arte popular. A ello se suma la celebración de las Bienales de Artesanía y las Ferias Naylamp, eventos que terminaron de consolidar el cambio de denominación de los objetos.

Pero al igual que, en los años cuarenta, la obra de López Antay sería objeto de la política cultural estatal, esta vez la del Gobierno Revolucionario de

las Fuerzas Armadas. Con el ánimo de democratizar la participación cultural y de representar a sectores de la población excluidos, el Instituto Nacional de Cultura estableció una comisión para elegir al ganador del Premio Nacional de Cultura en la categoría de arte en 1975. Al obtener el galardón, el retablista se volvió el centro de una polémica entre quienes respaldaban la decisión y quienes se oponían.

Entonces, se hace indispensable entender como su obra se mantuvo fiel a su estilo y solo cambió cuando decidió realizar su única pintura, esto a modo de respuesta ante tantas críticas. Este objeto se convirtió en la representación material de la autopercepción del artista ayacuchano, pues sabiéndose capaz de ser plástico, solo decidió serlo cuando cuestionaron su habilidad y condición artística.



Capítulo 1 Redefinición y representación del retablo en la década de 1940

Los estilos y las temáticas de las cajas de madera ayacuchanas conocidas como “cajones sanmarcos”¹⁰ fueron definidos por artistas y agentes culturales vinculados al indigenismo pictórico¹¹ de Lima, como Alicia Bustamante, en la década de 1940. Bustamante, pintora y coleccionista, entró en contacto con el artista ayacuchano Joaquín López Antay durante ese periodo y le sugirió cambiar la temática de su obra. Esto inició una relación de tintes paternalistas entre coleccionista y retablista, lo que permitió la configuración de un nuevo objeto artístico: el “retablo ayacuchano”. Como resultado, López Antay amplió el repertorio temático de su producción al incorporar escenas costumbristas, más allá de las representaciones religiosas características de su producción en años anteriores.

La producción de López Antay, a mediados de la década de 1940, fue enmarcada por la visión del pintor cajamarquino José Sabogal y de otros artistas y agentes culturales vinculados a él, como Bustamante, Julia Codesido, Enrique Camino Brent y Camilo Blas. En este estudio, me referiré a este grupo de artistas como la escuela peruana mestiza y no “indigenistas”, como es convención en otros estudios¹². Inspirado en los estudios de Fernando Villegas, considero que

¹⁰ Existe un consenso sobre el origen de los *sanmarcos* en las *Cajas de Santero* españolas del siglo XVI. Estos objetos funcionaron como altares portátiles, con imágenes de santos y vírgenes, lo que hizo que sean ideales para alentar y expandir la fe católica. Ya en territorio americano y con la empresa colonial más afianzada, se inicia un proceso de aculturación que guiará la transformación de *Caja de Santero* a *sanmarcos* para luego, bajo influencia indigenista, convertirse en el *retablo ayacuchano*. La función principal que cumplió el *sanmarcos* fue presidir el tendido de mesa, en el conjunto de ritos y danzas realizados con motivo de la fiesta de la herranza o marcación del ganado. Véase Acha (1984), Castrillón (1992), Solar (1992), Jiménez (1992), Macera (2009), Mendizábal (1963), Rivas (1992), Villegas (1986).

¹¹ El indigenismo en Perú fue un movimiento literario y artístico que tomó forma en la década de 1930. Entre sus principales representantes están José María Arguedas, Luis E. Valcárcel y José Sabogal. Coincidentemente, los tres compartieron espacios como servidores públicos al trabajar para el Estado peruano desde el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Para esta investigación, interesa destacar el indigenismo pictórico, el cual se enfocó en rescatar y reconocer lo autóctono peruano. Esto implicó representar la realidad del Perú, mostrar su diversidad étnica y cultural a través de representaciones y registros de la sociedad. Véase Arguedas (1967), Bernuy (2012), Gonzales (2011), Majluf (1994), Majluf (1997) y Villegas (2008, 2016, 2017, 2020).

¹² Este término ha sido acuñado por el historiador Fernando Villegas. Hace referencia al proyecto de búsqueda de una identidad nacional que inició Sabogal y extendió a sus discípulos en la

el apelativo “indigenista” fue dado por críticos de manera peyorativa cuando Sabogal hizo su primera exposición en la Casa Brandes en 1919 (Villegas, 2016), y no da cuenta de la visión ideológica de los pintores vinculados a Sabogal. Artistas afiliados a la escuela mestiza representaron los retablos de López Antay en acuarelas entre 1948 y 1953. Estas imágenes dan cuenta de los esfuerzos del Instituto por documentar las artes populares¹³. A partir de este trabajo, agentes culturales limeños propusieron la continuidad histórica del arte mestizo peruano, desde los tiempos precolombinos hasta el presente.

Así la obra del artista ayacuchano quedó ligada a un ideario y a una agenda institucional. Por ello, para contextualizar el análisis de López Antay que propongo en el resto de mi estudio, este primer capítulo se enfoca en la producción pictórica y perspectiva ideológica de los artistas de la escuela mestiza. En efecto, la propuesta plástica de Sabogal guarda una relación directa con la búsqueda de una identidad peruana. El pintor y su grupo hicieron una clara diferenciación entre el pasado del arte peruano y su continuidad histórico-contemporánea expresada en el arte popular como práctica cultural mestiza. Mientras que el arte precolombino estaba legitimado por su carácter indígena, el arte popular encontraba su validación en la suma de lo indígena y lo hispano: un arte mestizo peruano. El aporte al que apuntó Sabogal y su escuela fue proponer la contemporaneidad de comunidades de ascendencia indígenas en su variante mestiza (Villegas, 2016, p. 40).

Las acuarelas producidas por pintores de la escuela mestiza en la década de 1940, sostengo aquí, dan cuenta del marco de referencia ideológico para legitimar el arte rural andino desde la institucionalidad estatal. Me enfoco específicamente en las acuarelas de los miembros del Instituto, que actualmente se encuentran en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Tales miembros vieron en los creadores del arte popular religioso a pintores y escultores mestizos, quienes, al haber trabajado la herencia escultórica y

Escuela Nacional De Bellas Artes, quienes más tarde lo acompañaron en el Instituto de Arte Peruano.

¹³ Teniendo en cuenta el contexto en que se inscribió este afán de documentación, se entiende como arte popular al arte mestizo, fruto de la creatividad española e indígena, característica que lo hacía un arte auténtico, distinto al occidental. Este arte puede también hacer referencia a una expresión estética y simbólica de los grupos sociales de las bajas esferas. Véase Balarín (2010), Borea (2017), Borea y Germaná (2014) y Castrillón (1997).

pictórica colonial, la desarrollaron en forma libre y original. Este horizonte ideológico, sin embargo, abrió el camino a la conformación de una relación paternalista entre intelectuales y creadores populares, que, en caso puntual de retablo, estuvo representada por la relación entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay.

1.1 Los antecedentes del retablo

Durante los siglos XVI y XVII, la provincia de Huamanga fue parte de la ruta comercial que comunicaba Lima con Buenos Aires y las zonas mineras de Huancavelica con Potosí (Rivas, 1992, p. 14). El sistema de caminos hizo posible la articulación de la economía colonial desde el siglo XVII hasta parte del XIX (Urrutia, 1983, p. 48). Esta actividad permitió que Huamanga contase con dos barrios de comerciantes: Carmen Alto y San Juan. De estos dos lugares salían y llegaban todos los arrieros huamanguinos. Joaquín López Antay usó este sistema de transporte de objetos, pues trabajaba casi exclusivamente para estos mercaderes al intercambiar sus *cajones* por especias y, a veces, por pequeñas cantidades de dinero. Así, entiendo que las *misas*, *sanmarcos*, *Sanlucas*, *santiagos* y *sanantonios* eran objetos transportados por los arrieros y utilizados en rituales de marcación de ganado en Ayacucho, Andahuaylas, Huancavelica y Puno (Acha, 1984), en ceremonias de curación como representaciones del Wamani y como altares portátiles.¹⁴

Según los estudios fundacionales de Arguedas (1958) y Mendizábal (1963, 2003), estos altares portátiles o “capillas de santero”, traídos por los conquistadores, son el antecedente directo del *sanmarcos*. Más investigación es necesaria para determinar cuándo o cómo ocurrió esa paulatina transformación. Si bien tanto las capillas de santero como los *sanmarcos* contaban con imágenes de santos, la diferencia radica en que los segundos están compuestos de dos pisos, y el superior es ligeramente más grande y donde iban colocadas las imágenes de los santos patronos¹⁵, mientras que en el piso inferior,, van escenas

¹⁴ Según Mendizábal (1963, p. 238), los *sanmarcos* no fueron una simple representación de los Santos Patronos, de los diferentes animales, reinterpretados como divinidades prehispánicas, ni de la representación de las ceremonias de la herranza. Para él, este objeto fue una *wak'a* un objeto sagrado. Además, él realizó una descripción precisa sobre el objeto en cuestión, en la que mencionó sus medidas estándar y la cantidad de figuras que se utilizaban.

¹⁵ Cada santo estaba asociado a un animal: San Marcos, el patrón del toro; Santa Inés, la patrona de la cabra; San Juan Bautista, el patrón de la oveja; San Lucas, el patrón del león; San Antonio,

relacionadas a la herranza, también escenas conocidas como “Reunión” y “Pasión” (Arguedas, 1958, pp. 153-155). Así, queda clara la composición de un *sanmarcos*, sobre la cual se efectuaron los cambios que llevaron a la elaboración del retablo.

El *sanmarcos* cambió en el siglo XX debido a la intervención de los artistas de la escuela peruano mestiza. El trabajo y el ambiente para dicha transformación iniciaron en la década de 1920, cuando se gestaba un ambiente de reivindicación de la población indígena. Además, la región de Huamanga vivió un contundente proceso de modernización llevado a cabo a lo largo del Oncenio de Leguía (1919-1930), caracterizado por ser un gobierno populista. A la par, entre 1920 y 1940, el Gobierno de Agustín Leguía inicia un proceso de modernización rural (véase Degregori (1986)) representado por la construcción de carreteras. Una de las decisiones características de este periodo fue la promoción de la construcción de carreteras bajo la Ley de Conscripción Vial (1920), que buscaba conectar zonas alejadas del país entre sí (Ulfe, 2022). El proyecto, sin embargo, se basó en el trabajo forzado de ciudadanos peruanos de entre 18 y 60 años. La apertura de la carretera de Huancayo a Huamanga implicó una revitalización de la vida en Ayacucho. Pero, en poco tiempo, se construyó la vía Lima-Nazca-Puquio-Abancay-Cusco, que volvió a dejar relegada a la ciudad (Arguedas, 1958, p. 149). A este cambio se añade el inicio de la migración del campo hacia las diversas urbes peruanas, en especial las costeñas.

El proceso de modernización durante el Oncenio fue desigual, pues fortaleció la centralización y ahondó las brechas sociales. El sistema de trabajo forzado afectó a los más pobres, incluyendo a la población de indígenas, lo que trajo como consecuencia la reorganización social y económica. Un efecto puntual fue la casi desaparición del arrieraje, medio por el cual se trasladaban los *sanmarcos*, *misma*, *sanlucas* y *sanantonios* (Ulfe, 2022, p. 45). Ello debilitó las redes tradicionales de comercio que conectaban el sistema de producción e intercambio con los ganaderos y pastores, y estos son los principales

el patrón de la mula; y Santiago, el patrón de la llama. Punto aparte, para Santa Inés, quien, junto a la Virgen, es el personaje femenino religioso frecuente en la obra de López Antay. Véase Arguedas (1958), Mendizábal (1963) y Razzeto (1982).

consumidores de los *sanmarcos* fabricados en los talleres huamanguinos. Más aún, los arrieros dejaron de ser necesarios en la distribución de productos, incluido el *sanmarcos*. Como menciona el propio Sabogal (1979), retrospectivamente, en los setenta: “Los Sanmarcos no eran comprados en Huamanga-los arrieros los llevaban a Parinacochas y Coracora. Allí había una vendedora de fruta, Rafaela, quien compraban Sanmarcos pequeños. Ella los vendía a los campesinos [...] Eso ocurrió durante los años veinte, treinta y cuarenta” (p. 149).

La crisis del arrieraje afectó la producción y comercialización de los *sanmarcos*, pues ellos eran los intermediarios entre el artesano y el cliente. Los arrieros también fungieron como agentes de una transformación que relacionaba la economía rural no monetizada con la urbana monetizada. Ulfe (2022, p. 52) indica que, a veces, los clientes les pagaban por adelantado a los productores; otras veces, era por comisión, operación en la que se les daba a los artistas todo el dinero conseguido y un regalo o animales. El artista era el último eslabón en la cadena comercial. Los arrieros pedían un número específico de *sanmarcos* y el artista negociaba el precio total de los objetos, con lo que el comerciante obtenía más dinero que los artesanos (Macera, 2009, p. 196). En la década de 1940, la producción de estos objetos decayó. Ignacio López, hijo de Joaquín López Antay, refiere cómo alrededor de 1920, su padre hacía 100-150 *sanmarcos* anuales, mientras que para 1940, no hacía más de 15. Por tal motivo, muchos artesanos impulsaron la producción de otros objetos como baúles, cruces y restauraciones (Macera, 2009, p. 191).

La caída de comercialización del *sanmarcos* en los cuarenta coincidió con el contacto de los imagineros huamanguinos con pintores e intelectuales limeños de la corriente mestiza. El contexto institucional era propicio. Para 1931, Luis Valcárcel, ministro de Educación, promovió la creación del Instituto de Arte Peruano (IAP), dirigido por José Sabogal; del Museo Nacional de Historia, en 1945, y del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), en 1946. Bajo la tutela de Valcárcel¹⁶ y Arguedas, el instituto inició el acopio de objetos de arte

¹⁶ El ingreso de Valcárcel en la etapa de formación de la nueva temática del museo fue un periodo de renovación tanto para la política cultural como para la expansión de las tendencias

popular para la exhibición permanente en el MNCP. Alicia Bustamante era colaboradora del Instituto Nacional de Arte, pues compartía la pasión por descubrir el “Perú profundo”; es así como, en 1937, viajó por primera vez a Ayacucho con el fin de recoger piezas de arte popular. Fue, en su siguiente viaje, en 1941, cuando encontró a Joaquín López Antay y los *sanmarcos*.

Para comprender una obra y a su artista, es necesario conocer su lugar de producción: el taller. Es poca la información que se tiene sobre la organización de talleres artesanales en Ayacucho dedicados a la producción de *cajones de sanmarcos*. Cabe notar, en todo caso, que, a fines del siglo XIX, el principal taller ayacuchano era el de Manuela Momediano, abuela de Joaquín López Antay. Según la tradición, ella aprendió el oficio de su esposo Esteban Antay para luego pasarlo a su nieto, quien, entre sus discípulos, tuvo a Jesús Urbano.¹⁷

En suma, cambios sociales y comerciales impulsaron el paso de la capilla de santero al *sanmarcos*. El *sanmarcos* mantuvo un uso ritual relacionado a la adoración de santos católicos específicos y al cuidado del ganado, de modo que se formó una relación entre lo divino y lo terrenal. Pero el proceso de transformación no acabó ahí. Por las sugerencias de Alicia Bustamante, en 1941, se abrió la posibilidad de una ulterior transformación hacia el actual retablo ayacuchano. Este último, si bien no dejó de lado la relación santo-ganado, le dio un giro hacia lo costumbrista, e incluyó escenas que representaron el ambiente huamanguino¹⁸.

1.2 La mano mestiza

Alicia Bustamante estableció la fecha de adquisición de su primer *retablo* en una nota suya al catálogo de la exposición de objetos de su colección de arte popular. Ahí dice lo siguiente: “Creemos conveniente hacer constar que el primer retablo de nuestra colección lo adquirimos en Ayacucho, en 1941 [...]”

académicas desarrolladas por las ciencias sociales en el Perú, pues él fue un nexo entre el mundo académico, el indigenismo oficial y las instituciones públicas. Véase Yllia (2016).

¹⁷ Véase el cuadro 1 en Macera (2009, pp. 186-188).

¹⁸ La importancia de este cambio se comprende mejor teniendo en cuenta las clasificaciones que hizo Mendizábal sobre el *sanmarcos* y el *retablo*. El primero fue catalogado como un objeto de forma y función tradicional relacionada a lo religioso, mientras que el segundo, como un objeto de forma tradicional, pero sin función, de modo que se convirtió en la excepción de la imaginería huamanguina, caracterizada por ser tradicional en su forma y en su función (Mendizábal, 2003, pp. 34-35).

(Mendizábal, 1963, p. 117). Esta fecha resulta importante ya que es el mismo año de producción del retablo *Cárcel de Huancavelica* (Figura 1), que se encuentra en el Museo de Arte y Tradiciones Populares Luis Repetto Málaga¹⁹. Por testimonio de este retablista, sabemos que dicha temática fue un pedido expreso de la coleccionista (Razetto, 1982, p. 147), la cual llegó al museo como parte de la colección Elvira Luza.

Con esta transformación, el *retablo* dejó de lado la función ritual de su predecesor y entró a un nuevo mercado compuesto por un público urbano. Esto constituyó un primer parteaguas en el marco de valor del retablo. El cambio de clientela fue paralelo a la validación del retablo como documento etnográfico, comunicador de tradiciones y de costumbres. Lo mismo sucedería con los protagonistas de los retablos. En tales objetos, las personas indígenas son representadas como tipos: un “Otro” plasmado como pieza de una costumbre de la cual es imposible desligarlo (Ulfe, 2009, 316). Los personajes se entienden como piezas de un escenario considerado natural a ellas, lo que indica un proceso de encasillamiento de la obra y de su creador.

Para explicar cómo el retablo se hizo un objeto que documenta costumbres, vuelvo a *la Cárcel de Huancavelica*. Según Alfredo López, el tema de la pieza está basado en la experiencia carcelaria de Arguedas, cuando estuvo recluso en el Sexto²⁰. El escritor estuvo encarcelado entre 1937 y 1938, periodo durante el cual recibió apoyo de las hermanas Bustamante, quienes integraron Socorro Rojo²¹, por medio del cual brindaron ayuda en diversas cárceles. Por tal motivo, la Peña Pancho Fierro fue considerada, por la opinión pública, como un centro de escritores y artistas comunistas (Carpio & Yllia, 2017, p. 50)²².

¹⁹ Este museo es parte del Instituto Riva-Agüero, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica del Perú.

²⁰ Entrevista de Diego Ortiz a Alfredo López el 11 de mayo de 2022.

²¹ Socorro Rojo fue un servicio social internacional organizado por la Internacional Comunista. Condujo campañas de apoyo a los prisioneros comunistas. Era la versión comunista de la Cruz Roja.

²² Ciertamente la experiencia carcelaria era algo presente en la vida de la coleccionista peruana. Huancavelica era parte del circuito comercial del *sanmarcos*, por lo que resulta sensato la reproducción de una cárcel de esa ciudad.

El nivel inferior sigue representando las escenas “Pasión” y “Reunión”²³, las cuales forman parte de la composición del *sanmarcos*, característica que se mantendrá en piezas de dos a más niveles. La influencia de la escuela mestiza, no obstante, se aprecia en el nivel superior del *retablo*, pues la presencia de los santos patronos ha sido reemplazada completamente por la escena carcelaria. La figura cerca del fondo del piso superior, de pantalón rojo y camisa marrón, habla con uno de los tres hombres que completa la escena: guardias que portan uniformes y armas. La vestimenta de estos personajes genera la sensación de autoridad. Además, la escena hace eco de las visitas realizadas por las hermanas Bustamante a Arguedas, puesto que se observa una mujer de blusa roja y falda amarilla oscura o marrón que parece llevar alimentos para algún reo. La obra es, pues, el testimonio más temprano de la influencia directa de Alicia Bustamante sobre la producción de Joaquín López Antay²⁴.

Teniendo como ejemplo la obra mencionada, el artista ayacuchano supo incorporar gradualmente una nueva temática relacionada a motivos asociados a su realidad. Entre otros temas nuevos, cabe destacar la corrida de toros, la Fiesta de las Cruces, las peleas de gallos, los nacimientos huamanguinos, los danzantes de tijeras, las escenas tradicionales y la Semana Santa. Aquí queda establecido un segundo parteaguas en los marcos de valor del retablo: de lo rural, ritual y etnográfico, a otro, urbano y estético. Este nuevo sentido estuvo ligado a las cajas producidas luego de 1941 y las sugerencias proporcionadas por la clientela urbana. Dentro de este marco de valoración estética, un factor importante a notar fue cómo los retablos modernos mantuvieron la decoración floral polícroma de cajones y *sanmarcos* anteriores.²⁵

López Antay encabezó el cambio de función: él fue un escultor que supo interpretar los gustos de su nueva clientela. Arguedas empleó el término “escultor” para referirse al artista y sostener la idea de que su obra escultórica

²³ Para ver una descripción detallada de ambas escenas, véase Arguedas (1958, pp.154-155) y Razzeto (1982, pp. 92-93).

²⁴ Lo más probable es que el molde haya usado por la abuela de López Antay, como él mismo explica: “Tengo mis propias herramientas. Algunas las he heredado; otras son compradas. Por ejemplo, el batán y los moldes (varios de ellos, muchos) eran de mi abuela Manuela; ella me los dejó” (Razzeto, 1982, p. 78).

²⁵ Joaquín López no dejó de producir *sanmarcos*, es más supo diferenciar los dos tipos de clientelas para las que trabajaba (Razzeto, 1982, pp. 108-10; Mendizábal, 1963, p. 127).

era el producto del catolicismo mestizo, un tipo ejemplar de mestizo (Arguedas, 1958, p. 147). Arguedas otorgó un peso sustancial al mestizo como el personaje capaz de entender y representar el sincretismo religioso por medio del *sanmarcos*, y es con esta misma lógica que Arguedas situó al retablista ayacuchano como el epítome de la transformación en el patrón de una forma tradicional de arte religioso popular. Es un artista incorporado a esta categoría por otros estudiosos, quienes se enfocaron en diferenciarlo del resto de productores al resaltar su genio.

Los cambios sufridos por el *retablo* vaciaron la tipología del cajón o *sanmarcos* de sus sentidos rituales anteriores, lo que permitió que se llenase de un nuevo contenido²⁶. Esto, además, generó la ampliación de la temática reproducida en el interior de estas cajas. La sustitución condujo que temas no-religiosos, como la pelea de gallos, la corrida de toros y el danzaq, tomen primacía en la obra de López Antay. La producción del artista ayacuchano de la década de 1940 apunta precisamente a esta evolución. Esto se confirma si se ve que, de los trece retablos, siete representan temáticas religiosas, tres refieren a la vida rural; dos, a fiestas y el último, a una posible experiencia de vida ajena.

Huida a Egipto (Figura 2) es la pieza más religiosa del corpus cuarentero y total, pues es el único en reflejar una pasaje bíblico. Al ser de un solo piso, la escena adquiere todo el protagonismo. Por otro lado, la pieza lleva el nombre del autor en la parte posterior; es decir, la firma implica un reconocimiento de su propia autoría y estatuto como artista. Cabe notar, además, que un documento del Museo de Arte de San Marcos del 22 de septiembre de 1960²⁷ especifica que la pieza fue asegurada por 100 dólares al ser parte de la exposición en México “Tesoros del Perú”. El hecho que la pieza cuente con la firma del artista y esté asegurada por un monto específico sugiere el valor real por el cual pudo haber sido adquirido el retablo; también señala la importancia de la obra para la

²⁶ Arguedas (1958, p. 158) menciona dos cambios en la obra del retablista: primero la alteración del piso inferior, cambiando las escenas “Reunión” y “Pasión” por otras escenas del campo; segundo fue la nueva forma audaz de laicizar al suprimir a los Santos y modelar las diversas costumbres regionales.

²⁷ Yllia apunta que, desde la década de 1960, las artes populares vivieron un impulso, pero desde su vertiente económica, es decir, como artesanías. Esto ayuda a entender el motivo de aquellos quienes se opusieron al otorgamiento del premio a López Antay. Véase Yllia (2016).

colección y la institución que la resguarda, que, en este caso, es la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Otro ejemplo de composición religiosa es *Santiago* (Figura 3), obra donde se repite la estructura de un piso y se representa al apóstol. En comparación a otras piezas, esta no cuenta con puertas, sino con molduras a modo de marco. Dicha característica probablemente fue sugerencia del cliente, dado que rompe con la estructura formal del *retablo*. A ello se añaden personajes²⁸ recurrentes de las escenas “Pasión” y “Reunión”, lo que implica una fusión de ambos pisos en un solo espacio, lo que hace clara la intervención de la escuela mestiza en la obra. Estos cambios formales implicaron una ruptura con el objeto ritual que fue el *sanmarcos*; también significó la construcción de una relación con una nueva clientela. En esto último, el artista ayacuchano encontró un espacio similar al de la clientela rural en el sentido de que, en ambos casos, estuvo sujeto a las peticiones del comprador. La diferencia radica en los nuevos pedidos provenientes de la clientela urbana, los cuales llevaron a JLA a un campo costumbrista en donde poder graficar la realidad festiva de Huamanga²⁹.

La década de 1940 fue el espacio temporal en el cual el retablo encontró su momento de creación. A partir de la influencia generada por Alicia Bustamante, quien representó la carga paternalista de la escuela mestiza en su afán de estudiar el arte popular, se gestionó la posibilidad de cambios formales en la producción de Joaquín López Antay. Así el ahora retablista ayacuchano pudo y supo incorporar, gradualmente, temáticas costumbristas que reflejaron parte de su visión del mundo, de su viva huamanguina³⁰.

²⁸ Entre ellos, se puede ver a la campesina que toca tinya y el músico que toca waqra. La presencia de estos personajes le proporciona a la obra una connotación agraria, a lo que se suma la asociación del santo representado con la protección del ganado.

²⁹ El proceso de cambio se nota de manera más clara en los retablos de más de tres pisos, donde la temática religiosa es la protagonista. Es ahí donde se ven las diversas escenas costumbristas ayacuchanas: el nacimiento huamanguino, las procesiones, el *velakuy* (velorio), la Fiesta de las Cruces, entre otras.

³⁰ Se debe tener en cuenta que el sistema de arrieros estaba en crisis desde la construcción de carreteras en la década de 1920, por lo que el mercado tradicional de López Antay se redujo. En esta situación, la entrada al mercado urbano permitió un nuevo ingreso, pero bajo parámetros consumistas que hicieron desaparecer el componente ritual del objeto artístico al convertirlo en una pieza estética.

1.3 Retablo: primeros pasos y acuarelas. 1942-1949

Los artistas agentes culturales de la escuela mestiza se reunieron principalmente en dos espacios de sociabilidad: la Peña Pancho Fierro y el Instituto de Arte Peruano. Como actores indispensables de este proceso, Sabogal y el grupo de pintores estudiaron los patrones del arte nacional e iniciaron su valorización. En la promoción del arte popular, la peña y el instituto tuvieron roles fundamentales. El primero, fundado en 1936 por Arguedas, Alicia Bustamante, Sabogal, Julia Codesido, Emilio Westphalen, Manuel Moreno Jiménez y Teresa Carvallo, fue un punto cultural cuya labor peruanista se refleja en albergar la primera colección de arte popular del país.³¹ El segundo, por otro lado, materializó las visiones de Sabogal y sus estudiantes a partir de acuarelas.

Fundado en 1931, el Instituto tuvo como principal objetivo desarrollar el arte en las diversas manifestaciones culturales del antiguo Perú, y procuró la reanudación del proceso estético nacional. A ello se suma el estudio de las manifestaciones estéticas antiguas, el establecimiento de un arte genuinamente peruano, la promoción de esfuerzos para conservar las artes populares y la reunión de material en reproducciones plásticas y pictóricas con fines especulativos y de su difusión (Villegas, 2017, p. 21). Por medio de acuarelas, los pintores de la escuela mestiza representaron los elementos que ellos consideraron los más importantes del arte tradicional, con el propósito específico de utilizarlos como objetos de estudio. Los pintores representaron mates, queros, cerámicas, retablos, trajes, juguetes e imaginería. Esta labor inició luego de los primeros viajes a distintas partes del país, realizados entre enero y junio de 1948 (Villegas, 2020, pp. 48-49). La producción gráfica del Instituto tuvo una preferencia por las piezas que, según sus características formales, reflejaron la idea del arte mestizo como una expresión del proceso continuo y de larga duración del cambio en el arte peruano. Esto implicó que las manifestaciones artísticas y sus creadores fueran colocados en un lugar puntual del proyecto mestizo: fueron figuradas como representativas de lo “popular” y valoradas por cómo sostenían una idea de una identidad peruana.

³¹ La peña funcionó por tres décadas (1935-1967), adherida al indigenismo pictórico, en una coyuntura de renovación del discurso indigenista y donde encontró en el arte popular un referente para sustentar su propuesta nacionalista (Barrionuevo, 1962; Carpio & Yllia, 2017).

Con los años, y bajo la dirección de Sabogal³², la labor de Instituto se centró en el “arte popular”, que, según Sabogal, era el “verdadero arte peruano”, es decir, un arte mestizo fruto de la creatividad española e indígena, característica que lo hacía una arte auténtico y distinto al occidental. Para la década de 1940, la institución contaba con diversos artistas que eran miembros de esta, como Enrique Camino Brent, Alicia Bustamante, Julia Codesido y Teresa Carvallo. La calificación de diversos objetos como verdadero arte peruano no implicó equipararlo a la producción plástica modernista en medias como la pintura al caballete. En realidad, al verlos como “arte popular”, incluido los retablos, se les ubicó en una posición subordinada frente al arte producido por artistas urbanos, es decir, en relación con el arte culto (Ulfe, 2009, p. 313; Sullivan, 2023).

El Instituto produjo 183 acuarelas, inspirado por diversos ejemplares de artes rurales andinas. Para Sabogal, el taller de calcos y de reproducción de piezas, como una rama del museo, era de extrema utilidad en el camino al conocimiento y difusión de arte popular. Las acuarelas sintetizaron el programa de la escuela peruana mestiza, ya que sus miembros se dedicaron a seleccionar y presentar los elementos más importantes del arte tradicional, con el propósito de utilizarlos como objetos de estudio. El grupo definió los objetos de arte popular según dos características: el ser portadores de un proceso histórico y la capacidad de expresar la forma de vida y pensamiento de la sociedad donde eran producidos (véase Villegas (2013, p. 287; 2020, pp. 48-50)).

Un ejemplo notable es la acuarela (Figura 4) de Julia Codesido titulada *Retablo “San Marcos” con apóstol Santiago*, inspirada en un retablo de López Antay (Figura 5). La obra fue producida poco después de que los primeros miembros del IAP terminasen de recorrer el país en busca de piezas de diversas tipologías rurales andinas, lo cual la hace una de las primeras acuarelas en su estilo. La pintura muestra al retablo con las puertas abiertas, lo que la torna en una representación fidedigna de este. El hecho de ser una pintura permitió a la artista resaltar los colores usados por el retablista en un tono más brillante,

³² Sabogal y su visión sobre el arte popular: “Entendemos que los antecedentes artísticos realizados durante la etapa hispánica son eslabones que van construyendo el espíritu artístico peruano que aún se encuentra en gestación [...] Y dentro de este fermento de los dos cauces artísticos que han venido elaborando nuestro solar con contenido de arte, el de las artes vernaculares campesinas son a nuestro juicio las que aún se mantienen con vitalidad creadora y van marcando el proceso de la transformación” (Villegas, 2020, p. 38).

incluso se pueden apreciar completamente las flores de las puertas, mismas que se encuentran decoloradas en el retablo.

Al reproducir la obra de López Antay, Codesido reemplazó el fondo blanco punteado por uno marrón. Este cambio, si bien genera cierta confusión visual con las figuras³³, ayuda a que estas y sus colores claros resalten más, pero se sacrifica la tridimensionalidad de la pieza ayacuchana. La pintora no tuvo intención alguna de reproducir un tercer plano; le bastó con calcar los elementos y su distribución, no hay ningún asomo de profundidad en su reproducción pictórica.

En esa ausencia de tridimensionalidad, la pintora se vio obligada a eliminar las figuras de San Antonio y Santa Inés³⁴, alojadas en las paredes del retablo. Esta característica implicó un segundo proceso de secularización de la pieza ayacuchana, pues genera la sensación de que el énfasis de la pintora estuvo en destacar la paleta y otros aspectos formales sobre los contenidos religiosos.

De otro lado, el retablo de JLA representó varias figuras ligadas al *sanmarcos* y a la herranza, como el hombre que toca charango, una mula con carga y la mesa con queso. La presencia del apóstol Santiago, al medio de la escena, refuerza la relación con el mundo rural y la función ritual del *sanmarcos*. Justamente la dimensión ritual ha sido reducida en la acuarela al haberse eliminado la tridimensionalidad, las figuras de los Santos Patronos y el cambio de color en el fondo. El énfasis, para Codesido, estaba en destacar la paleta y otros aspectos formales por sobre los religiosos (Ulfe, 2022, p. 63).

A pesar de ello, la carga de la religión andina continúa como un elemento sincrético que se expresa a través de los elementos católicos, como los de Santiago (véase Sebastianis (2002, p. 63) y Mendizábal (1963, pp. 153-154)). Este santo está relacionado con la divinidad andina Illapa, considerada

³³ Esto se nota en la crin del caballo de Santiago, en el cóndor. Además, en el piso inferior la escena del hombre que castiga al abigeo tiene un fondo de un marrón oscuro que rompe con el tono de la otra mitad de la escena y con el del primer piso.

³⁴ La patrona cuenta con su propio retablo que data de 1947. La obra muestra a la santa con vestido rojo, una azucena en la mano izquierda, la cabra en la mano derecha, y esta es su representación habitual en la retabrería de López Antay. El hombre de la esquina inferior derecha está tumbando un todo, momento que forma parte de la herranza, de modo que se vincula a la santa a su lugar y función tradicional. Sobre la representación de Santa Inés, véase Mendizábal (1963, p. 195) y Razzeto (1982, p. 97).

indomable, dadora de vida mediante la lluvia y portadora de la muerta a través del rayo (Solari, 1986, p.74). Como ha notado Mendizábal, Santiago es una figura que representa parte del proceso de sincretismo religioso y que, por lo tanto, funge de punto de encuentro entre lo hispano y lo indígena.

Si se tiene en cuenta que los miembros de la escuela mestiza buscaban la continuidad histórica del arte peruano, es muy probable que hayan estado conscientes de este puente intercultural. También podría existir la posibilidad que esta visión haya sido explicada a López Antay por medio de los miembros de la escuela mestiza. De lo que sí estoy seguro es de la ferviente religiosidad católica del artista como en más de una ocasión lo retrata en la entrevista dada a Razzeto (1982).

Las imágenes de los santos funcionaban como “lugares de residencia” de ellos y como “puntos de anclaje” de una sociedad reconstruida y acomodada que sustituye a la aleatoriedad de la creencia por la evidencia de la creencia (Sebastianis, 2002, p. 74). El valor de “anclaje” de Santiago indica dos cosas: por un lado, la voluntad del artista de cambiar completamente el objeto original, y, por otro lado, la necesidad de la escuela mestiza de poder justificar sus propias ideas al mantener aspectos tradicionales en el *retablo*.

Otro caso notable es una acuarela que representa un retablo con nacimiento de López Antay por Codesido, también de 1948 (Figura 6). En la obra, a diferencia de la anterior, se aprecia solo la parte superior del retablo. La decisión por enfocarse solo en el piso de arriba da cuenta de la intención de la pintora por capturar la escena costumbrista, pues, en el nivel inferior, se encuentran las escenas tradicionales “Pasión” y “Reunión”. La composición de este piso se puede denominar como la estándar, puesto que se verá repetida en otras representaciones de nacimientos. La presencia de los reyes magos indica que se trata puntualmente de la escena de la “Adoración” (Razetto, 1982, p. 123), una de las costumbres que el retablista solía incluir en su obra.

Al omitir el nivel inferior, la pintura solo muestra la parte donde se plasma la influencia indigenista, lo que puede interpretarse como la voluntad del IAP por plasmar los cambios acaecidos en la continuidad histórica del verdadero arte peruano. La escena se completa con animales y músicos, como el hombre que

toca charango y el quenista. En ambas esquinas superiores, hay querubines dorados y, sobre el pesebre, la inscripción: "Gloria in Exelcis Deo". La acuarela de Codesido simplifica algunas imágenes al punto de bordear la abstracción. Estas decisiones formales dan cuenta del interés de los pintores de la escuela peruano-mestiza por enfatizar los elementos formales y seculares del arte popular.

La representación de este piso resalta la fusión de figuras en el retablo. El hombre que monta en su mula y que toca charango es un personaje de "Reunión" (Arguedas, 1958, p. 155). De otro lado, la devota que pide al niño recién nacido permite identificar la composición como un nacimiento de estilo huamanguino (Razetto, 1982, p. 123). La mezcla de estos personajes indica el pedido explícito del cliente y la capacidad del retablista de aceptar cambios en la estructura formal del *sanmarcos*. Además, la inclusión de varios músicos en la escena del nacimiento le otorga a este un ambiente festivo distinto al tenor sobrio de un evento religioso o de un pasaje bíblico. Este nacimiento costumbrista indicaría la intención de representar escenas relacionadas al mundo del artista. Esto muestra como el artista fue incorporando las sugerencias propuestas por los intelectuales en su obra.

Como he notado arriba, el piso inferior contiene las repetidas escenas de la "Pasión" y "Reunión". Tales escenas están presentes también en retablos como *Apóstol Santiago* (Figura 7), *La crucifixión* (Figura 8) y en *Escenas de vida de campo* (Figura 9). En este último, las escenas se enraízan más en el mundo campesino. El nivel inferior representa el Kay Pacha³⁵ convertido en una escena costumbrista. De esta forma, entre los personajes que contaron con simbología, se encuentran el pastor con la "huachaca" y el collar de frutas con el que se adorna a los animales y que simboliza gratitud con la Pachamama. A los personajes, se agregan objetos como el queso, un mortero de piedra, un asiento, un plato hecho con mate para identificar el fruto proveído por la tierra y, a veces, se coloca una botella para marcar un lugar (Solari, 1986, p. 76).

³⁵ Kay Pacha se traduce al español como "este mundo". En la mitología andina era el lugar donde habitan los humanos. Es la zona intermedia entre el Hanan Pacha (mundo superior) y el Uku Pacha (mundo inferior).

Las obras hasta ahora descritas sugieren cambios en los modelos rituales del retablo, influenciado por la visión de pintores urbanos. Pero las obras mismas contradicen la interpretación de los miembros del instituto. Un notable ejemplo de esto es *Retablo con escena de marinera ayacuchana* (Figura 10). La obra muestra uno de los aspectos de la vida del artista. López Antay contó, a menudo, que, cuando celebraba su cumpleaños, su amigo arpista Juan Guevara lo visitaba con sus discípulos y tocaban marinera, primera, segunda y zapateo (Razetto, 1982, p. 129). La obra, al igual que otras, es de un solo nivel con la escena del baile en un primer plano, cuyas figuras son mucho más grandes en comparación a los músicos que conforman la banda y que se encuentran en un segundo plano. Esta diferencia de proporciones sugiere que dicha escena tiene mayor importancia que la del acompañamiento. Además, se observa una diferencia en la tonalidad de los colores usados por el retablista, ya que estos son tenues y opacos en comparación a otras composiciones, seguramente por la falta de barnizado en las figurillas.

En el retablo mencionado, da cuenta de algo más: cómo el artista deja de lado el rojo y da protagonismo al verde. Por lo general, el verde estuvo ausente en los personajes; su presencia se limita a la escenografía de las escenas y normalmente fue reemplazado por diferentes tonos de grises. En realidad, como explica el historiador Macera (2009, p. 200), el rojo primó en la exploración plástica del retablista. El uso del verde en *Retablo con escena de marinera ayacuchana* resulta un caso atípico en la producción y denotaría la influencia del tutelaje de la escuela mestiza. Su empleo aquí sugiere, considero, un pedido explícito realizado desde el instituto. Es, en otras palabras, la excepción que confirma la regla del patrón cromático del artista ayacuchano.

La perspectiva de los miembros del IAP muestra su intervención en dos retablos: *Retablo con escenas de la Trilla* (Figura 11) y *Retablo Representando la Trilla* (Figura 12). Existe un elemento común a ambas composiciones: la ausencia de las escenas “Pasión” y “Reunión” en el nivel inferior. Es, de esta manera, como se concreta el primer cambio realmente drástico o significativo con respecto al *sanmarcos*, pues las obras han dejado de lado el aspecto mágico-religioso y tradicional del predecesor del *retablo ayacuchano*.

Ninguno de estos últimos retablos fue seleccionado para ser reproducido en las acuarelas del Instituto. Esta decisión muestra que la selección de piezas se orientó por aquellas que conservasen aspectos afiliados al costumbrismo. El grupo de artistas escogió las piezas siguiendo su propio bagaje intelectual, lo que generó una relación no horizontal entre ambas partes desde el encuentro entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay. La pintora y coleccionista construyó la imagen de descubridora y conocedora del retablo ayacuchano, características que serían la base de las acciones de la escuela mestiza para recolectar, dibujar y estudiar las piezas de arte popular.

Las acuarelas pintadas por los miembros de la escuela peruana mestiza evocan y contrastan con las propias obras de López Antay. Las pinturas estuvieron estrechamente ligadas a las ideas y postulados de José Sabogal, las cuales concibieron al arte popular como bastión de la “tradición”. Dentro de esta idea, se entendía una evolución de larga duración desde el periodo preincaico hasta llegar al “arte popular”, categoría donde sería ubicado el retablo, hecho que colocó a esta manifestación artística en oposición al arte culto. Pero esta dualidad también implicaba otra, la de urbe-campo, y el segundo es el lugar de nacimiento de los productos artísticos auténticamente peruanos, es decir, de un arte mestizo.

Entonces, los retablos entendidos como piezas de “arte popular” fueron puestos en una posición subordinada frente al arte urbano, a pesar de que el mismo artífice, López Antay, fue un hombre urbano. Esta relación de subordinación entre piezas artísticas no es más que el reflejo de la relación que nació con el *retablo*, pues como he mencionado, la pintora Alicia Bustamante creó un espacio de autoridad al sugerir los temas del nuevo producto. La labor indigenista contribuyó a la reivindicación de este tipo de arte y de artista, pero también inició los procesos de tutelaje de estos productos. Desde el cambio de nombre, pasando por la posibilidad de firmar y, con ello, validar y tomar conciencia de la autoría del propio arte, hasta entrar en un nuevo sistema económico, que significó un nuevo mercado y tipo de clientela.

La configuración del retablo como objeto de arte popular, ya sin arrieros y sin la herranza, hicieron que los santos patronos perdiesen sus significados religiosos, tal como sucedió con la misma pieza de arte. La caja se reconfiguró y

dejó espacio para que el artista genere un nuevo contenido, de modo que busca implantar su sello personal. Esto último se observa en las festividades representadas, pues existió un criterio de selección por parte de López Antay, que, si bien no se ha tocado en este capítulo, resultará pertinente abordarlo en los siguientes, ya que se evidencia en los retablos de mayor tamaño, cuya estructura supera los dos pisos. Así, se puede ver la manera en que los nuevos espacios generaron libertad, pero, a su vez, iniciaron un camino hacia el encasillamiento del artista y su obra, el cual tuvo como final el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura en 1975.



Capítulo 2 1950: año de la traducción de un mundo

Este capítulo se enfoca en la perspectiva intelectual del propio artista Joaquín López Antay. Al incorporar temas costumbristas a su repertorio en la década de 1950, él tradujo la realidad de su comunidad para un público ajeno a su visión del mundo. Dentro de este proceso de traducción, el retablista opera como un etnógrafo, un intérprete que, por medio de su obra, muestra su visión del mundo, fiestas religiosas, actividades agrícolas y vida personal, a un público externo. Argumento aquí que López Antay movilizó su conocimiento de la cultura local huamanguina para producir objetos que capturaron el interés y apoyo económico de las élites en la capital.

El enfoque costumbrista de parte del retablista, si bien obedeció las sugerencias de Alicia Bustamante, también implicó una toma de postura de parte de López Antay, misma que ocurrió en un momento cuando existe un *boom* en el creciente interés mercantil en los objetos de arte popular por parte de los museos. La intensa labor de López Antay fue sostenida por marcos institucionales desde el sector público y privado.

Este capítulo discute además la obra de López Antay en relación con las investigaciones de José María Arguedas y Emilio Mendizábal, promovidas desde las revistas del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) y otras iniciativas, como la del Art Center y su promoción del arte popular. La década de 1950 fue una oportunidad artística y económica que le permitió al artista desarrollar cambios graduales en la composición para ingresar a un mercado al que no tuvo acceso en décadas anteriores³⁶.

2.1 Un ambiente para la consolidación del artista popular

Finalizando la década de 1940, intelectuales como Luis E. Valcárcel y José María Arguedas, que trabajaron entonces para el Ministerio de Educación,

³⁶ Pese a este nuevo contexto, el artista no dejó de lado las escenas como “Pasión” y “Reunión”, típicas del *sanmarcos*.

promovieron la investigación sobre la cultura y el folclore rurales andinos³⁷. Valcárcel, por su parte, ocupó el cargo de ministro de Educación (1945-1948), desde donde promovió el conocimiento de la diversidad cultural indígena en el territorio peruano y su incorporación en los planes educativos para las escuelas a través de la historia y la arqueología (Águila, 2020, p. 148). La currícula educativa de la década de 1950, por ejemplo, incorporó el folclor andino como parte fundamental de las nuevas nociones de identidad nacional.

Este contexto reforzó los planteamientos de Sabogal sobre el arte mestizo peruano, quien consideró que detrás de la producción artesanal contemporánea estaban los elementos sintetizadores de la plástica nacional, de los cuales se derivó el desarrollo de una teoría estética a partir de la producción de arte popular, el cual se convirtió en objeto de estudio y de colección del Instituto de Arte Peruano. Este esfuerzo permitió, a su vez, el surgimiento de nuevos espacios prestos a coleccionar piezas de arte popular que empezaban a llegar a Lima, como el caso de la Peña Pancho Fierro o el Art Center (1955-1976)³⁸.

Durante este periodo, retablos como los de Joaquín López Antay se insertaron dentro de un mercado distinto y un circuito expositivo donde audiencias no familiarizadas con aquellos requerían contextualización. El retablo pasó de la herranza a la vitrina, de la funcionalidad al objeto artístico. Prueba de este cambio es el reconocimiento obtenido por Joaquín López Antay en 1949 (Figura 13)³⁹, el cual fue otorgado por la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública. El diploma especifica que el ayacuchano participó en el Certamen de Arte Popular Ayacuchano y que fue premiado por su trabajo en *imagería*, lo cual implicó ubicar su obra en una sección puntual dentro del arte popular, y, por lo tanto, no reconocerlo como escultura moderna⁴⁰.

³⁷ En este caso, el folclore lo entiendo como partes de la expresión cultura mostrada por medio de danzas y cantos, es decir, expresiones ajenas al campo de las artes manuales. Véase Mendoza (2001, 2006, 2009) y Borea (2017).

³⁸ Justamente, a partir de las experiencias de estos lugares, se puede observar la ampliación o creación de espacios expositivos que impulsaron el desarrollo del conocimiento sobre el arte popular.

³⁹ El diploma se encuentra en la Casa Museo Joaquín López Antay en la ciudad de Ayacucho.

⁴⁰ El reconocimiento indica que la categoría de arte popular estaba reconocida por el Estado peruano desde fines de 1940.

El nuevo proceso de creación y exposición vivido por el retablista fue parte de un impulso de modernidad, al cual se sumó la discusión sobre la identidad nacional, que, en el campo artístico, se vio reflejada por la escuela peruana de arte mestizo. Así, en este contexto, el Museo Nacional de la Cultura Peruana fue la primera institución pública que patrocinó la difusión del arte popular, lo que reforzó la participación estatal por gestionar una colección nacional. Dicha institución materializó el proyecto desarrollado por los primeros miembros de la escuela peruana de arte mestizo, donde los valores del arte peruano encontraron legitimación en un recinto especial que conserva sus colecciones⁴¹. Fue ahí, en 1946 y junto con la Corporación Nacional de Turismo, donde se presentó la exposición de Arte Popular del Perú, realizada con la colección de la Peña Pancho Fierro, organizada por Alicia Bustamante y Elvira Luza (Yllia, 2016, p. 248)⁴².

En la segunda mitad del siglo XX, la aparición de organismos internacionales⁴³, preocupados por salvaguardar el patrimonio material e inmaterial mundial, implicó el establecimiento de marcos legales y de acciones para su tratamiento y desarrollo (Águila, 2020, p. 28). Este contexto se reflejó, desde una perspectiva expositiva y académica, en el MNCP, como lo demuestra la exposición de Keros de la colección José Orihuela Yábar (organizada por el IAP), la de textiles mochicas de Pacatnamú, una muestra etnológica de la comunidad de Huancayre, una sala de arte y la creación de la revista *Folklore Americano*, todo realizado en 1953.

Para esta década, el lazo entre Joaquín López Antay y los miembros de IAP estaba plenamente consolidada, tanto que, luego de la remodelación de su casa, estos iban a visitarlo: “Entonces ahí teníamos vivienda y taller con luz y sol

⁴¹ En 1931, Luis Valcárcel propuso la creación de un museo nacional único que agrupase los testimonios de la vida peruana. La propuesta se materializó en 1946 al crearse, así, el recinto, cuya su historia se relaciona a los discursos de inicios del siglo XX, en el marco del indigenismo oficial, en torno a la identificación de los valores nacionales en el arte y a la legitimación del arte popular como género artístico. La meta del museo fue revelar la unidad del país por medio de su historia, y ofreció pruebas objetivas de esta. Se buscó mostrar el proceso de la cultura peruana, con énfasis en la época actual. Véase Yllia (2016, p. 241).

⁴² En 1948, el mismo museo inauguró su sala permanente, la cual expuso el devenir del arte popular. Para ese año, la institución contaba con 500 piezas en su colección.

⁴³ ONU, UNESCO e ICOM, entre otros. La Unesco, en 1949, ya tenía una comisión reunida en París, destinada a la protección y desarrollo de las artes populares.

abundante en el patio. Y cuando vivían allí iban frecuentemente a visitarlo José Sabogal, Camino Brent, José María Arguedas, Alicia Bustamante y Celia también” (Macera & Sabogal, 1997, p. 60). Es, en este contexto, que él acuñó la frase del artista: “No soy fábrica”. Está representa plenamente la conciencia del retablista en relación con su trabajo; sabía lo que valía su obra y, por eso, nunca aceptó una rebaja en el costo de sus obras (Razetto, 1982).

A pesar de ser parte de un mercado de consumo, el retablista no cambió su método de trabajo. No dejó que la producción en masa⁴⁴ afectará la calidad de su arte, de forma que hizo respetar sus propios procesos y tiempos de creación. Él estableció cuatro reglas para realizar un retablo: paciencia, tranquilidad, honradez y curiosidad (Macera & Sabogal, 1997, pp. 70.71)⁴⁵. Sus obras contemporáneas dan cuenta de cómo el artista entrelazó su producción previa con nuevas consideraciones.

*Cajón de San Marcos*⁴⁶ (Figura 14), que data de la década de 1950, es una obra que sigue la composición clásica y un retorno al patrón cromático usado por el artista en la mayoría de su producción, con un predominio notable del rojo en las prendas de vestir, especialmente en las camisas. La escena superior muestra a cuatro santos patrono: Santiago, quien monta caballo; San Juan, quien viste con su saya de color amarilla, su manto rojo, en la mano derecha lleva la cruz y en la otra, un libro sobre el cual se halla el místico cordero; a los extremos de la escena, se encuentran San Lucas y San Marcos, representados de la misma manera⁴⁷. Las flores de este retablo difieren de otros, pues, en este caso, se asemejan a la representación de un árbol (o el tallo de la flor) y el jardín donde se planta. El común denominador de la representación floral son los pétalos y algunas hojas, como se puede observar en cualquiera de sus otras obras. Esto

⁴⁴ En un análisis más profundo sobre el carácter del retablista frente al mercado se especula sobre la supuesta aceptación de un gran pedido, al cual López Antay le puso un precio justo, mayor a la suma de todas las obras. El autor asegura que la finalidad del artista no era la obtención de ganancias, sino convencer sobre la calidad de su producto. Véase Rengifo (1997).

⁴⁵ Las reglas se publicaron en un artículo de Sabogal en el diario *Expreso* en 1982. Esto indica que su forma de pensar y su obra, su método de creación se hicieron públicos al final de su carrera y de su vida. Al saberse que no se jubiló, es factible que haya desarrollado esta ética de trabajo a lo largo de su actividad.

⁴⁶ La pieza es parte de la colección Bustamante, que hoy se encuentra en el Museo de Arte de San Marcos.

⁴⁷ Los tres últimos santos siguen lo descrito por Mendizábal (1963, p. 194).

implica que el artista mantuvo la composición tradicional del *sanmarcos* en las escenas representadas, pero innovando en la decoración floral de la pieza.

La ficha del Museo de Arte de San Marcos describe la pieza como tradicional, dado que está muy cerca del *sanmarcos*. La obra, en efecto, mantiene las características del predecesor del retablo. Al tener mayor espacio, no obstante, el retablista tuvo mayor libertad para la creación, ya que él se liberaba, en cierto grado, de las indicaciones dadas por su nueva clientela. El hecho de mantener las escenas “Pasión” y “Reunión” demuestran que Joaquín López se propuso como objetivo preservar ciertas características del objeto que su abuela le enseñó a elaborar. El hecho de que las hermanas Bustamante le hayan solicitado esta obra sugiere que ellas le dieron importancia a la reproducción de una versión más tradicional del retablo.

Otra pieza que muestra el tutelaje de las Bustamante es *Retablo* (Figura 15), fechada también en la década de 1950, cuya composición clásica muestra cambios en los personajes. En el piso superior, se observa al patrono Santiago, con una túnica grande y verde; a la izquierda, está la Virgen, con las manos juntas con las que hace una oración, usa vestido blanco y un manto azul, además de que su aureola y el fondo dorado resaltan su presencia. La escena se completa con Santa Inés⁴⁸, San Marcos (o San Lucas) y San Antonio⁴⁹. A diferencia de la obra anterior, esta lleva al cóndor en el nivel inferior. Todo ello distingue la obra de un *sanmarcos*. Considero que la pieza muestra la manera en que se insertó la obra de López Antay en un espacio institucional⁵⁰ destinado a su reconocimiento y difusión, pero que lo catalogó y encasilló en un espacio puntual, el funcional, el de servir de pieza museística y dejar de lado la característica ritual del *sanmarcos*.

Las obras de esta década se insertaron en un ambiente de crecimiento institucional en la capital peruana, donde destacó la labor del Art Center (1954),

⁴⁸ Se le reconoce por su cabra.

⁴⁹ Reconocible por llevar al niño Jesús en su mano izquierda.

⁵⁰ Durante el mismo periodo, se inició a desarrollar un círculo cultural muy activo en Lima, donde destacaría la acción del Art Center, bajo la guía de John Davis e Isabel Benavides.

bajo la dirección de los esposos John Davis e Isabel Benavides.⁵¹ El centro contó con especialistas dentro su plana docente, entre los que estuvieron Francisco Stastny⁵², Juan Manuel Ugarte Eléspuru⁵³, Carlos Rodríguez Saavedra, Arturo Borja Jiménez, Alfonso Castrillón⁵⁴ y Juan Acha. Desde el lado comercial, la galería del centro, Art Center Shop, se convirtió en un espacio de convivencia entre la plástica erudita y la popular, pues ahí se exhibió alfarería de la quinua, retablos huamanguinos y textilera andina. Este trabajo de difusión se complementaba con los *tours* anuales a Ayacucho organizados por John Davis para Semana Santa. Por medio de estos viajes, el director del Art Center afianzó su relación con López Antay, como lo prueban los recibos y las facturas en donde se encuentran anotadas piezas del retablista enviadas a Lima entre 1961 y 1970 (Munive, 2016, p. 76).

La aparición de una nueva institución artística acompañó la evolución de la obra y la condición artística de Joaquín López Antay⁵⁵. La academia, las escuelas de artes plásticas⁵⁶, las galerías, los museos y los centros culturales formaron un ambiente donde se forjó la posibilidad de exhibir la obra del ayacuchano. Al ambiente se suma la institucionalización de la escuela peruano-mestiza y la creación del Museo Nacional de la Cultura Peruana, elementos que hicieron de los años 50 una década particularmente activa para la reflexión sobre

⁵¹ Como explica Munive (2015, p. 2), la pareja descubrió que estaba todo por hacerse en la capital peruana en lo relacionado a la valoración de una cultura artística ancestral. La labor requeriría una sensibilización de la colectividad mediante el arte.

⁵² El historiador del arte fue director del museo de San Marcos cuando se recibió la colección Bustamante en 1970.

⁵³ Llegó a ser director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y se opuso a la entrega del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay.

⁵⁴ Él y Borja Jiménez dictaron el curso de Historia del Arte del Perú Antiguo. Además, Castrillón formó parte de la comisión que otorgó el premio a López Antay.

⁵⁵ Unos años después de la fundación del Art Center, en 1955 apareció el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) con el objetivo de renovar el ambiente artístico a través de la promoción de diversas tendencias artísticas para fomentar el desarrollo de la sensibilidad y la educación del público. Se inauguró con una muestra a beneficio el 11 de julio de 1955, primera manifestación pública del instituto. El IAC se decidió a preparar el camino de Lima hacia la modernidad; buscó establecer un vínculo entre individuo y artes modernas. (Pajuelo, Bernaola & Peralta, 2020, p. 106). Arturo Jiménez Borja fue profesor en el Art Center.

⁵⁶ El Art Center operó durante 20 años y amplió sus funciones cuando abrió su galería, una tienda de artesanía y las fundaciones Pro-Arte y Educación, y Pro-Conservación del Patrimonio Monumental. La influencia del centro se hizo tangible desde 1962, cuando se vuelve instituto. Para la fecha, tenía como un objetivo difundir e investigar la artesanía popular. Justamente, en concordancia con esto, Davis fundó la Asociación Nacional de Artesano (1966) y la Bienal de Artesanía (1967); preparó la exhibición de arte popular peruano en la Feria Anual de Los Ángeles (1967) y organizó el Tercer Congreso Mundial de Artesanos en Lima (1968).

la cultura peruana, en tanto se plantearon diversos puntos de vista para entender dicha herencia y en qué medida podía ser incorporada en el proceso de construcción de la identidad nacional (Munive, 2015, p. 19)⁵⁷.

2.2 Festividades religiosas y representaciones rurales

Joaquín López Antay representó un caso singular al momento de representar temas cercanos a su realidad social. La combinación de la tradición del *sanmarcos* con las innovaciones inspiradas por el nuevo mercado tomó fuerza durante la década de 1950. Es, durante este periodo, que las obras dan cuenta del rol de etnógrafo asumido por el artista, pues él da a conocer un mundo nuevo. En este mundo, dos temas cobraron primacía: las festividades religiosas y las escenas relacionadas a la vida en el campo.

Como parte del primer grupo, se encuentra la obra *Retablo con el Señor de la Caída*⁵⁸ (Figura 16), cuyo nivel superior lleva la escena que da nombre a la obra, en la que se destacan dos figuras: la mujer a la izquierda del retablo, a los pies, que está preparando quesillo, y la mujer a su derecha, que ordeña una vaca (Barrionuevo, 1979, p. 78). Ambas figuras de la mujer se repiten en varios retablos, como se pueden apreciar en *Retablo*, mencionado anteriormente, como en *Pelea de gallos*⁵⁹ (Figura 17) y *Nacimiento y reunión*⁶⁰ (Figura 18), todas en el nivel inferior y parte de la escena “Reunión”. La escena superior se completa con los animales, el soldado romano que toca la cornamenta al lado del Señor, un evangelista, y otro más a la derecha del soldado. En las paredes laterales están San Antonio, que carga al niño Jesús en su mano izquierda y, al otro lado, Santa Inés, con su característica cabra. Lo peculiar de *Señor de la Caída* es, precisamente, que la posición de la mujer que prepara el quesillo ha cambiado, pues ahora está ubicada en el nivel superior. Este cambio de lugar me indica una ruptura con la estructura fija del *sanmarcos*, dado que las figuras que componen la escena “Reunión” mantienen un orden establecido, que, en este caso, ha sido

⁵⁷ El tema de la identidad nacional será fundamental en la elección de López Antay como ganador del Premio Nacional de Cultura de 1975, pues permitió a la dictadura militar validar su discurso.

⁵⁸ La obra muestra el formato estándar del *retablo*, que consta de dos niveles: en el superior, la escena “costumbrista” y, en el inferior, “Pasión” y “Reunión”.

⁵⁹ En esta obra, se observa solamente a la mujer que hace quesillo.

⁶⁰ En esta obra, solo se representó a la mujer que ordeña a la vaca.

alterado. Este cambio de lugar lo comprendo como la intención de indicar que la escena bíblica es parte de una festividad agraria, lo que genera un ambiente más lejano de lo religioso y lo acerca a la realidad propia del artista; es decir, hizo de la escena sagrada una representación costumbrista. La mujer que hace quesillo, en este caso, no es solo personaje ubicado fuera de su lugar habitual, sino que lo interpreto como un elemento que seculariza la escena del nacimiento para convertirlo en una costumbre propia de Huamanga.

La composición de la obra, en especial la presencia de la mujer que ordeña a la vaca y aquella que prepara el quesillo, permite afirmar que se trata de una mezcla entre los dos espacios con los que López Antay tenía contacto: el religioso y el rural. Sobre el primero, el mismo artista se reconoce una persona creyente: “Yo soy católico. Siempre he creído en Dios. Dios está en todas partes: en el cielo, en la tierra, en todas partes. Todos mis familiares son católicos. Si no, no hubiese sido *kargoyoq*. Sabogal también hace explícita su filiación religiosa: “Es creyente y practicante de la religión popular ayacuchana católico-romana. Esto lo muestra en sus retablos” (Macera y Sabogal, 1997, p. 45). Con respecto a la cultura rural, el artista ayacuchano estuvo marcado principalmente por su clientela y por su huerta. En relación con el primero, según los autores anteriores, Arguedas describió a López Antay como un artesano huamanguino con clientela de campesinos indígenas. Además, el primer grupo social es poco numeroso, independiente y similar al de otras urbes andinas (Macera & Sabogal, 1997, p. 45).

El artista, a pesar de ser esencialmente urbano, se mantuvo en contacto con el mundo agrícola, como lo demuestra la dedicación por décadas a su huerta en La Totorilla⁶¹. Esta relación con el campo se evidencia en el testimonio de su hijo Ignacio: “Pero (don Joaquín) más íntimamente ligado está con los campesinos, que allí tiene alto porcentaje de ahijados de matrimonio, de bautismo y confirmación. Ahí se siente más contento en ese ambiente” (Macera & Sabogal, 1997, p. 51). La dedicación a la vida rural se fue plasmando en su

⁶¹ El fundo fue comprado por el papá de Joaquín López Antay (Macera & Sabogal, 1997, p. 49).

producción a medida que su prestigio y fama, así como el precio de sus obras, aumentaban⁶².

Es durante este tiempo que la obra del retablista ayacuchano continuó ampliando su repertorio temático al representar actividades ligadas a las fiestas populares. Un ejemplo es *Pelea de gallos*⁶³, retablo que se encuentra enmarcado por puertas con decoración floral. La flor izquierda presenta líneas decorativas arriba y debajo de la misma en color marrón, con líneas rojas a ambos lados. Al lado derecho, la decoración roja de la flor hace parecer que hubiese otras flores u hojas arriba y debajo de la misma⁶⁴. La decoración floral de los retablos se considerada un complemento a las escenas interiores; esto quiere decir que esta transmite una decisión del retablista en torno a la combinación de estas con las representaciones de su obra⁶⁵. La escena principal, una pelea de gallos con un hombre que apuesta, no solo por estar al medio del piso superior, sino por el tamaño de sus figuras, que son proporcionalmente mucho más grandes que los hombres, y dos animales que completan la escena. Como cuenta Alfredo López, su abuelo no tenía formación en bellas artes y manejo de proporciones⁶⁶. Pero más allá de ese factor técnico, la notable escala de los personajes expresa, además, la importancia de los animales y la actividad social representada.

⁶² Su fama llegó a ser internacional. Como prueba de ello, el retablo *Pelea de gallos* también fue parte de la Exposición Peruana en México "Tesoros del Perú". La pieza fue asegurada por \$ 50. Además, esto se refleja materialmente en el aumento del precio que tuvo el *Cajón de San Marcos* al momento de transformarse en *retablo*. Si, para las décadas de 1920 y 1930, un *sanmarcos* costaba 2.40 soles, para los años 40 costaba 30 soles el grande y seis soles, el chico. Ya, después de 1941, un *retablo* tenía un precio de entre 100 hasta 800 soles (Munive, 2016, p. 78). El más caro de todos es el más grande y data de 1961. Según el catálogo de adquisición del Museo Nacional de la Cultura Peruana, los precios de los *retablos* adquiridos van desde los 30 soles hasta los 2800. Este documento es, también, prueba de un programa estatal dirigido a la conservación y difusión de este y otros tipos de expresiones artísticas. Ciertamente fueron décadas cuando existía una preocupación por establecer una identidad nacional desde la continuidad histórica de la producción artística peruana. El documento muestra una evolución en el precio y su relación con el tamaño del *retablo*. Vale destacar que, salvo el retablo mencionado anteriormente, todos los demás son parte de la colección de Alicia y Celia Bustamante, que hoy se encuentra en el Museo de Arte de San Marcos (MASMA).

⁶³ La pelea de gallos está extendida por todo el Perú y es parte incluso de la literatura, basta con pensar en el *Caballero Carmelo* de Abraham Valdelomar.

⁶⁴ Sobre las puertas del retablo, se sabe que, en medio de la crisis de los *sanmarcos*, sus decoraciones pasaron a los baúles. El oportunismo del retablista ayudó a transferir los diseños y a salvaguardar, en cierta medida, lo artístico del retablo. De los 24 modelos de decoraciones rescatados por Macera, ninguno se asemeja al de las puertas del retablo *Pelea de gallos* (Macera, 2009, p. 195).

⁶⁵ A pesar de la relevancia de esta característica, Macera (2009) dejó de lado la importancia de la expresión que se otorga a las figuras durante el sombreado de estas.

⁶⁶ Entrevista de Diego Ortiz a Alfredo López el 11 de mayo de 2022

Desde otra perspectiva, esta vez mostrando una escena más ligada al trabajo, Joaquín López Antay capta el mundo que lo rodeaba. Así, la obra *Retablo con escena campesina-hilander* (Figura 19) representa una mujer con los instrumentos de trabajo: la *pushca* y el algodón. Salvo estos elementos que la diferencian de las demás figuras, lleva la composición cromática de una figura perteneciente a cualquier otra representación, como lo indican el sombrero azul, la blusa amarilla y la falda púrpura. Junto a la protagonista de la escena, están un quenista, animales de corral y otros sueltos, y un campesino con las manos atadas. Este campesino puede entenderse como el abigeo, si consideramos que intentó robar los animales del corral, pues hay algunos sueltos. En la parte alta de la composición, hay un cóndor, que comúnmente se observa en las escenas relacionadas al campo. La representación del campesino, el músico, el zorro en la parte superior de este único piso, así como el uso del amarillo y rojo en las prendas de vestir de los personajes, hace referencia a las figuras que se observan en “Reunión”. Esto se infiere también por el título de la obra, puesto que dicha escena está ligada al mundo campesino.

Es precisamente en cómo mantuvo repertorios más allá de los dictados por los indigenistas que yace la individualidad de López Antay. Las piezas analizadas muestran particularidades que refuerzan el deseo y la posibilidad de representar el mundo campesino (Ulfe, 2009, p. 315). Si bien la mirada de López Antay se vio restringida a los preceptos modernos de la nueva clientela y de las necesidades que tuvo la escuela mestiza para concretar su proyecto de arte popular, Joaquín López mantuvo repertorios rurales propios. Además, no se vio privado totalmente de su libertad creadora, pues nunca accedió a entrar en lógica productiva de masa impuesta por el mercado capitalista⁶⁷, así como decidió abocarse a hacer referencias al *sanmarcos* en sus diversas obras y a no cambiar las temáticas principales de fondo: la religión, el campo y las fiestas.

⁶⁷ En un análisis más profundo sobre el carácter del retablista frente al mercado, se especula sobre la supuesta aceptación de un gran pedido, al cual López Antay le puso un precio justo, mayor a la suma de todas las obras. El autor asegura que la finalidad del artista no era la obtención de ganancias, sino convencer sobre la calidad de su producto (Rengifo, 1997, p. 22).

2.3 La danza de las tijeras

El año 1958 marcó un quiebre en la escena local. Arguedas publicó ese año “Notas elementales sobre el arte popular religioso y cultura mestiza de Huamanga”, y demostró la variedad y riqueza del panorama donde se insertaron las obras del retablista ayacuchano. Con este trabajo, el antropólogo peruano alzaba el genio del mestizo y ponía a López Antay como modelo de este. Mientras se inauguraba el Primer Salón de Arte Abstracto en el Museo de Arte de Lima (Pajuelo et al., 2020, p. 117), el retablista ayacuchano se enfocaba en representar, desde la figuración, su realidad más cercana.

Arguedas también resaltó una característica cultural de Huamanga: la superposición del área de influencia hispanizante sobre el territorio chanka. A la par de este proceso, López Antay incluyó la danza de las tijeras y la ornamentación de los tronos que son paseados durante las procesiones en sus obras. Con estos ejemplos, se pone de relieve un ambiente de intercambio cultural que dio como resultado al mestizo, un personaje que apareció como intermediario, como un instrumento de difusión cultural (Arguedas, 1958).

Entonces, el retablista ayacuchano, al representar diversas festividades, lo hizo manteniendo un sentido de pertenencia a un área cultural delimitada. Esta vio como los centros culturales prehispánicos fueron reemplazados por los hispánicos, mismos que, con el tiempo, se verían transformados por la construcción de carreteras en el siglo XX. La superposición cultural de la que forma parte el artista mestizo le permitió elaborar y atender los pedidos de su clientela sin dejarse asimilar completamente por la nueva cultura capitalista y de consumo. Esta conectividad con otros espacios del país le permitió a López Antay representar danzas que no pertenecían a su zona cultural, como fue el caso del retablo *Marinera* (Figura 20) y la *Jarana* (Figura 21).

Retablo *Danzante de tijeras* (Figura 22), como otras piezas de la colección de las hermanas Bustamante, formó parte la exposición peruana “Tesoros del Perú”, en México, en 1960. El documento de dicho evento calificó a la obra como “mágico-religiosa”. La ficha del museo describe la pieza como una de un solo piso con tímpano, donde se representan a dos *danzak* y, al centro, en tamaño más pequeño, a dos músicos: *waqra* y quenista, sobre un relieve a modo de

pedestal. La decoración floral es morada, rosa, verde y roja. Mientras que el danzante de la derecha tiene la camisa azul y pantalón amarillo, las prendas del de la izquierda tienen los colores invertidos. La representación de la fiesta muestra el cambio temático en los retablos, ahora volcado hacia las costumbres propias de la realidad del artista. Como un etnógrafo, el artista hace una selección en torno a cuáles aspectos del ritual son determinantes para mostrar en el retablo (Ulfe, 2009, p. 314). Y, en este caso, se ven los protagonistas de una confrontación.

La escena representa el enfrentamiento o “antipanakuy” entre dos bailarines que cuentan con sus propios conjuntos musicales. En este contexto, la competitividad es inseparable de un sentido de reciprocidad en la que, a la par de exaltar la diversidad y la creatividad individual o colectiva, su vocación es la reafirmación de la solidaridad social (Ossio, 1997, pp. 24-25). La danza de las tijeras, en particular, remite a temas de dualidad andina. Arguedas explica que el *danzak* “está considerado como el mensajero del “demonio” o la presentación del “espíritu” de un auki, de un ser de mágicos poderes temibles. Don Joaquín lo representa así” (Arguedas, 2014, p. 298). Teniendo en cuenta que esta danza es producto de la superposición cultural en un área de influencia específica, esta pieza adquiere relevancia al mostrar como el artista dio cuenta de una sensibilidad y religiosidad andina. El danzante, al haber sido introducido por los españoles, adquirió una denominación propia en quechua, de modo que se muestra una palabra mixta utilizada para nombrar a los elementos llegados desde España (Arguedas, 1958, p. 143)⁶⁸.

Un segundo elemento plasmado en la obra de López Antay guarda relación directa con la dualidad andina. Vivanco explica cómo la forja de las tijeras es un proceso que involucra ceremonias mágico-religiosas y que, además, estos instrumentos mantienen la dualidad, pues cada hoja lleva grabada las iniciales de macho y de hembra. El retablista ha representado dicha dicotomía

⁶⁸ Sabiendo esto, tanto la danza como su nombre y la obra que la representan adquieren un carácter mestizo muy marcado, pues estos elementos son producto de la mezcla o amalgama cultural ocurrida durante el Virreinato. Más aún, la impronta andina de la danza se refuerza con el nombre alterno de la danza, el *anteq* o *antiq*, que refiere a la música y danza chaman de las provincias de Wilka Wama (Ayacucho, Apurímac y Huancavelica).

no solo en las tijeras, sino que, por, sobre todo, en los colores de la vestimenta de los danzantes.

Las prendas de vestir siguen el mismo orden: sombrero, chalina, camisa, pantalón y botas. En el bailarín de la derecha el patrón es verde, azul, amarillo y marrón, mientras que en su contraparte el orden cambia a marrón, amarillo, azul y verde. López Antay presta mayor atención a los detalles; se observa que la chalina del danzante con las tijeras esta cruzada. Lo contrario sucede con el otro personaje que lleva la chalina abierta, de manera que muestra la decoración de su camisa. Por último, el estilo de los bigotes de ambos es opuesto, pues, mientras el de la izquierda lleva bigotes finos y fijados hacia arriba, la otra figura lleva unos bigotes gruesos y en dirección hacia abajo.

Tengo en cuenta que la danza representada por López Antay es, a su vez, una manifestación de como los elementos de la cosmovisión andina se han mantenido vivos y continuaron siendo una manera de expresar y ordenar la vida colectiva de los campesinos. De esta forma, entiendo que, al haber plasmado al *dansaq*, el retablista expuso una manera de mediatizar la relación con la tierra o los *huamanis*, pues, al igual que el artista, el danzante hace de conexión entre dos mundos. El artista hace mensajero del ciclo agrícola, ya que sintetiza y refuerza la relación que tiene su obra con el campo.

Además, no se puede olvidar que las fiestas tradicionales en la sierra peruana están ligadas al ciclo agrario, como lo estuvo el *sanmarcos*. Ahí radica el sincretismo religioso transmitido por la danza de las tijeras, puesto que, en el Viernes Santo, se realiza un ritual de propiciación para que, en las fiestas, se pueda bailar y tocar mejor. Esto implica que el día de la muerte de Cristo los *huamanis* (diablos) están libres, lo que hace posible que el danzante ejerza su rol de intermediario entre los dioses prehispánicos (Núñez, 1990, pp. 36-37).

Desde otro punto de vista, tanto la danza como el retablo sufrieron cambios cuando encontraron su producción ligada al mercado urbano limeño. Ambas formas artísticas dejaron de lado su contexto mágico-ritual para integrarse como bienes capitales. Concibo este retablo como la representación de un bien tradicional (el *dansaq*) por parte de un bien comercial (el retablo), lo

que representa parte del proceso de comercialización de fiestas y objetos rituales, que se acaecía en la década del 1950⁶⁹.

Entender al arte andino como un conjunto de manifestaciones que conforman un sistema de representaciones simbólicas, que sintetizan las prácticas sociales, económicas y políticas de una agrupación, implica saber que este ilustra un grupo humano asumió las constantes del trabajo y la organización social, y política de un determinado momento histórico. Es más, todo esto me hace ver al artista como representantes de este mundo cultural en específico.

Sabiendo esto, veo que la representación de la danza de las tijeras en un retablo es la conjunción de dos expresiones artísticas características de la región chanka, y, por lo tanto, la pieza muestra de una manera consolidada la conexión del hombre con el mundo agrícola y la religiosidad que a este se le asocia. Basta con saber que, en dicha región, la danza se baila durante la estación seca, de modo que coincide con el ciclo agrícola de las cosechas y siegas (marzo a abril), periodo que también coincide con el calendario católico, puntualmente con el Viernes Santo (marzo abril) (Arce, 2006, p. 32).

Todos estos elementos han sido elaborados de tal manera que muestran una contraposición entre ellos. Por tal motivo, considero que esta pieza ha llevado la sensibilidad andina a una expresión nítida y concisa. Los elementos y sus detalles han sido desplegados de tal modo que cada uno cuenta con una contraparte, incluso la posición de los bailarines, uno en diagonal hacia adentro y el otro en diagonal hacia afuera, muestran esta sincronía de contrarios captada y representada por Joaquín López Antay. Una dualidad expresada a partir del color.

⁶⁹ “Estamos asistiendo a dos vertientes: una, a la desaparición de todo el significado tradicional de la Danza al presentarse en los espectáculos fríos e indiferentes y al producirse, no solamente en el contexto festivo, sino también en un espacio y un tiempo limitado e indiferente al mundo de las creencias y prácticas rituales religiosas de la cosmovisión andina. Pero la otra vertiente, que parte de la fiesta religiosa costumbrista realizada en Lima por las asociaciones de provincianos de la región Chanka, está defendiendo bajo un nuevo estado de cosas la cultura andina” (Núñez, 1990, p. 40).

2.4 Religión y tierra

Dentro de los últimos retablos de la década de 1950 se encuentra *San Isidro Labrador* (Figura 23). La pieza cuenta con un solo nivel como en las obras que centradas en santos. Según la ficha del MASMA, el santo guía a la yunta de bueyes⁷⁰, mientras abajo se observa a un grupo de pastores con su ganado. En la parte alta se ven cinco querubines, de los cuales uno es plateado y el resto, dorado. Como pocos, el retablo está firmado en la parte posterior. La composición incluye al santo con sombrero marrón claro, saco rojo, camisa anaranjada, pantalón azul y botas negras. Los objetos que lleva en ambas manos muy probablemente son una azada⁷¹ y un mayal⁷², ambos instrumentos agrícolas. Su decoración está dominada por el rojo, como se nota en los borde de todo el retablo y en las flores, que no sucede en otros casos donde la decoración abarca más de tres colores.

Jesús Urbano, discípulo del López Antay, en la década de 1950, proporciona una referencia a la devoción local que se le tenía a San Isidro. Él cuenta que su padre, a pesar de no disponer de mucho tiempo para ir a la iglesia, era devoto del santo mencionado, pues este ejercía las labores del arado y, por lo tanto, mantenía similitud y cercanía con la vida campesina. El santo “es el compañero que protege a los que trabajan el campo [...] Pero los *quechuaruna* como usaban arado tiene otro San Isidro con su yunta de bueyes. Tenían su San Isidro todos los trabajadores de la *chacra* y también los hacendados” (Urbano & Macera, 1992, p. 119). El San Isidro de López Antay está destinado a los *quechuaruna*, característica que también mencionara quien fuera discípulo del primer retablista (Urbano & Macera, 1992, p. 101). Si bien, en los retablos de López Antay de la década de 1950, los personajes son un repertorio más entre otros, para el artista tenían un significado arraigado en sus creencias personales.

⁷⁰ La yunta de bueyes es la unión de dos de estos animales, los cuales trabajan unidos por el yugo arando el campo para luego sembrarlo.

⁷¹ Es un instrumento que consiste en un lámina o pala cuadrangular de hierro, ordinariamente de 20 a 25 cm de lado, cortante uno de esto y provisto el opuesto de un anillo donde encaja y se sujeta el astil o mango, formando con la pala un ángulo un tanto agudo. Sirve para cavar tierras roturadas o blandas, remover el estiércol, etc. Véase <https://dle.rae.es/azada>.

⁷² Es un instrumento compuesto de dos palos, uno más largo que otro, unido por medio de una cuerda, con el cual se desgrana el centeno dando golpes sobre él. Véase <https://dle.rae.es/mayal?m=form>

Durante esos años, el retablista expandió el tema de la representación religiosa, y elaboró tres retablos con el nacimiento como temática central, pero uno de ellos es más grande que el resto, pues cuenta con un formato de tres pisos y no de dos. *Nacimiento y reunión* (Figura 24), parte de la colección Bustamante, representa un nacimiento en el piso superior, junto a la adoración de los reyes magos, músicos, animales y dos querubines plateados en el fondo. En el piso inferior se ven las escenas “Pasiones” y “Reunión”. De otro lado, *Nacimiento* (Figura 25) pertenece a la colección Macera y también representa las mismas escenas en ambos niveles.

Desde lo cromático el primer retablo muestra un uso mayor del morado, un color que le gustaba mucho a López Antay, como lo hacen saber Urbano y Macera (1992, p. 22). El color se puede ver en ambos pisos y varias figuras, en especial en el hombre de la derecha que tumba al toro, pues este lleva un sombrero y la camisa de ese color en tonalidades distintas. Caso contrario sucede en la otra obra, donde se podría decir que el rojo reemplazó al morado. En el segundo retablo, la sensación de fiesta es mucho más clara, dado que se pueden observar más figuras que aluden a la celebración, como es el caso de la mujer con su jarra y vaso cerca de la esquina superior derecha del primer nivel. La sensación festiva las completa en el mismo nivel: el quenista en medio de la composición, delante de los pies del niño recién nacido, y la violinista, cuyo gran tamaño llama la atención a la izquierda de la composición.

El retablo de tres pisos *Nacimiento Procesión* (Figura 26) muestra, en su piso superior, la procesión de Pascua de Resurrección y dos castillos de fuegos artificiales rodeados de fieles. Según el testimonio de López Antay, se trata del momento más festivo de la procesión, ya que “suenan los cohetes, las bombardas, los castillos, cumbres grandes. *Cumbres* son los castillos grandes. Después, queman el chamizo en la calle, en todas las esquinas de la plaza. El chamizo se prende y hace humo, hasta que ha terminado de quemarse” (Razzeto, 1982, p. 121)⁷³. El piso central representa el nacimiento, la adoración de los reyes magos y los pastores; en el piso inferior, se observa “Pasión”. En realidad, se observa también “Reunión” pues están presentes figuras de esta

⁷³ Más información sobre el chamizo la proporciona Aurelio Miro Quesada, quien observó esta actividad. Véase Pereyra (2009, p. 256).

escena como la mujer que hila al lado del patrón, el quenista, el cóndor, la mujer que hace el quesillo (a la derecha de la mesa), el viajero que arrea su mula y toca charango (a la izquierda de la composición, en el tercer plano, delante del hombre que castigará al abigeo. Es una figura pequeña, que lleva puesta una camisa amarilla y pantalón rojo). El retablo sigue la composición explicada por el mismo artista, quien dilucida como uno de tres pisos lleva la Pascua de Resurrección, el nacimiento y la reunión⁷⁴. La posibilidad de representar diversas costumbres se genera a partir de la cantidad de pisos del *retablo*, lo que permite al artista representar su mundo, como se observa en el nivel superior del mencionado retablo, pues es una escena de la procesión por Semana Santa, la principal festividad religiosa de Ayacucho.

Al no haber recibido ninguna educación formal en arte, Joaquín López Antay estuvo libre de conceptos académicos. El haber aprendido a elaborar los *sanmarcos* de forma manual le permitió identificar ciertos elementos indispensables de ese objeto. Así, pudo trasladar las escenas “Reunión” y “Pasión” al retablo, y conservar la tradición que aprendió; pudo crear un espacio de libertad propio, puesto que no aceptó completamente los cambios indicados por su nueva clientela urbana. El contacto con los indigenistas y el nuevo mercado de la capital permitió al retablista ayacuchano ampliar su repertorio temático, pero sin cambiar totalmente la esencia de su obra. Por tal motivo, mantener las escenas tradicionales del *sanmarcos* se convirtió en el sello distintivo de su producción y de su libertad como creador.

En su nuevo entorno, Joaquín López desarrolló objetos que mantuvieron elementos tradicionales. De esta forma, el espacio del retablo fue un factor fundamental en la capacidad creadora del artista. En realidad, en la década de 1950, él representó diversos aspectos de su realidad. Es también una época en la que se dejó claro el carácter meticuloso y proteccionista del artista con respecto a su trabajo y sus técnicas. A lo anterior se sumó el peso que tomó la temática religiosa en la producción de López Antay, una que permite ver un aspecto puntual de las costumbres huamanguinas y que le dio al retablista la oportunidad de mantener elementos tradicionales del *sanmarcos* en su

⁷⁴ A partir de los cuatro pisos, al retablo se le pueden agregar más celebraciones como Adoración, tirajarro, *туру pukllay*, entre otras costumbres huamanguinas.

producción contemporánea, dado que el aspecto religioso fue una constante en la vida y obra del artista.

El trabajo del retablista durante esta década permite ver su labor etnográfica cuando él traduce su realidad y la plasma en sus obras. Además, su conocimiento de la cultural huamanguina encontró un contexto artístico y económico favorable, que le permitió desarrollar cambios graduales en su composición e insertarse en un mercado donde el Estado, por medio de museos, y el privado, a través de institutos, se interesaban cada vez más en su producción.



Capítulo 3: el sello del artista popular.

1960-1970

Mi tercer y último capítulo analiza cómo en la década de 1960 se creó una visión económica del arte popular, lo que tuvo como resultado su transformación en artesanía, dejando de lado la genialidad del creador en favor de la serialidad. A ello se agrega el análisis del trabajo de las instituciones culturales limeñas como el Museo Nacional de la Cultura Peruana, el Museo de Arte de San Marcos, el Museo de Arte y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero, el Art Center y el Instituto de Arte Contemporáneo, y cómo ayudaron en el reconocimiento de Joaquín López Antay como “artista” en la década de 1970.

Ambas décadas formaron un contexto particular singular, pues se creó un nuevo marco institucional por la conjunción del impulso económico de la artesanía, representada en las Bienales de Artesanía, y por la exposición *La artesanía del Perú y sus orígenes* (1967), realizada en el Museo de Arte de Lima, así como la creación de la Empresa Pública Artesanal (EPPA).

Así, con el término “artesanía” expandido sobre el arte popular, se inició el debate ocurrido luego del otorgamiento del Premio Nacional de Cultural en la categoría de arte en 1975 a Joaquín López Antay, caracterizado por las posturas pro-arte culto y pro-arte popular.

El debate estuvo caracterizado por la no participación del premiado; esto no significó la inacción de este, quien respondió a los cuestionamientos pintando un lienzo de una flor del retablo, al cual se sumó el retrato de López Antay realizado por Camino Brent. Ambas obras pictóricas fueron actos de afirmación del estatus de los retablos en un momento de cuestionamiento a su condición como obras de arte.

Mi capítulo no propone que un término es más válido que el otro, sino más bien analiza los regímenes de valor por los que pasó la producción de López Antay, en un continuo de cambios graduales hasta consolidarse como un objeto artístico validado como tal. Para ello, tengo en cuenta que es, durante este lapso temporal, cuando el artista encontró mayor libertad creativa al haber producido

obras con un mayor número de piso y, por ende, con espacio para plasmar su genio.

3.1 De arte popular a artesanía: el impulso económico de un objeto comercial

Durante la década de 1960 el Estado peruano demostró un interés puntual sobre la artesanía, debido al reconocimiento del potencial económico de las artes populares, lo que permitió que se abrieran nuevos espacios de difusión y distribución de estos objetos fuera del museo y de las colecciones privadas. De esta manera, se amplió más el mercado urbano, que fue abierto dos décadas atrás con los miembros de la escuela peruano-mestiza.

Alfonsina Barrionuevo muestra este ambiente en su artículo sobre la Peña Pancho Fierro, la cual es descrita como un rincón de puro Perú⁷⁵, única en su estilo, pues, por medio de sus fines culturales y sociales, mostró su labor peruanista. Por este motivo, su colección aumentaba cada año, resultado de los viajes de Alicia Bustamante y su compromiso a dar conocer las piezas de arte popular (Barrionuevo, 1962).

Pero este ambiente inició a reestructurarse a causa de la creciente importancia económica del sector de las artesanías, las cuales empezaron a “formar parte de las exportaciones no tradicionales, convirtiéndose en parte importante del país y del negocio turístico. Con ello se puso en valor el objeto artesanal como mercancía rentable, más no necesariamente como “artefacto” cultural original” (Balarín, 2010, pp. 27-28).

Así el proceso de apertura de mercado iniciado por el indigenismo dio un paso más allá del mercado urbano, e hizo posible que la artesanía moderna, a diferencia de la tradicional, se construyese como un producto comercial orientando al mercado turístico y adaptado a una demanda internacional.⁷⁶ La

⁷⁵ Es interesante que la autora describa la peña como un rincón de puro Perú, pues, de esta manera, se está afirmando qué elementos representan una verdadera peruanidad, donde reside el verdadero espíritu de la sociedad y de la nación.

⁷⁶ Anoto que el industrialismo y el indigenismo iniciaron esta transformación, pues fueron dos factores que determinaron el cambio de la producción artesanal en su ámbito rural. Impulsados por el capitalismo, los artesanos dejaron de producir para su clientela tradicional a fin de orientar sus fuerzas en la clientela urbana y turística. Como explica Balarín (2010) “Entre los artífices

entrada del capitalismo dejó atrás la antigua clientela rural para introducir cambios en las expresiones artesanales que se considerarían arte popular.

Indirectamente proporcional al interés económico por las artesanías, la producción académica no generó más investigaciones como las de Arguedas y Mendizábal. Este vacío académico permitió que el interés estatal por el desarrollo artesanal como actividad productiva, principalmente durante los gobiernos de Belaunde y Velasco, alcanzase espacios como la Feria Internacional del Pacífico, donde Alicia Bustamante participó en la organización de una exposición en 1966 por la Dirección Técnica del Ministerio de Educación (Yllia, 2016, p. 254).

Es importante tener presente que la producción de este tipo de objetos tuvo un continuo auge, cuya cúspide fueron las bienales y el congreso de artesanos, que se produjeron entre 1967 y 1971.

Como parte de este proceso, el MNCP fue perdiendo protagonismo paulatinamente, como lo demuestra la exposición *La artesanía del Perú y sus orígenes* (1968), en el Museo de Arte de Lima (MALI) y a cargo de Francisco Stastny, así como las Bienales Nacionales de Artesanía, organizadas por la Asociación de Artesanos⁷⁷ del mismo museo.

El interés estatal dio un giro del arte popular a la artesanía, pues la visión económica perfilaba la intención de convertir al sector artesanal en un campo productivo, como lo demostró la creación de Artesanías del Perú (1965), un organismo paraestatal encargado de promover y vender estos bienes. Su estatización en 1972 creó la Empresa Pública de Promoción Artesanal (EPPA), con lo que se demostró el patrocinio estatal en la producción y distribución de estos objetos (Yllia, 2016, p. 255).

Ahora, desde el ámbito privado, una prueba de la expansión del mercado son los recibos y las facturas del archivo Davis-Benavides. Los documentos mencionan los nombres de Joaquín López Antay y Jesús Urbano, de forma que

populares, que solían trabajar bajo pedido, nunca arraigó la idea de producir para fuera de la localidad o de la región. Reciprocidad y redistribución eran el marco “económico” dentro del cual se producían e intercambiaban los objetos artesanales en el Ande” (p. 26).

⁷⁷ Las bienales se realizaron en 1967 y 1969, respectivamente.

se puede ver como se consignaron la tipología y el número de las piezas enviadas a Lima para su venta entre 1961-1970. Así, queda demostrada la capacidad que tuvo el Art Center para valorar y difundir estos objetos (Munive, 2016, p. 76), como lo demostró la exposición de artesano de Puno realizada, en octubre de 1965, en la galería del mencionado centro (Munive, 2015, p. 65), permite entender que el uso del término “artesanía” y sus derivados obtuvo un lugar preferencial en la escena cultural limeña.

Para 1964, el Art Center había ampliado su obra hasta llegar a La Morada, Tingo María (Munive, 2015, pp. 55-56), además de haber consolidado su trabajo social a través de su Fundación Peruano Pro-Arte y Educación. A ello se agrega que, tres años después, se creó la Fundación Pro-Conservación del Patrimonio Monumental, que tuvo entre sus miembros a Juan Manuel Eléspuru⁷⁸.

El interés de Davis y el centro que dirigió por estos objetos se entiende plenamente al saberse que él fue elegido en 1964 como representante del Consejo Mundial de Artesanía en el Perú, lo que lo habilitó para fundar, dos años más tarde, la Asociación Nacional de Artesano del Perú (ANDA), institución afiliada al Consejo.

El primer año, la Asociación registró más de 400 artesanos afiliados, además del establecimiento de comunicación con asociaciones regionales en Huancayo y Ayacucho. Un año después, esta organización estableció la Primera Bienal Nacional de Artesanía, realizada entre agosto y septiembre, y que tuvo como sede el MALI.

El catálogo de esta bienal da cuenta de la razón de ser de la Asociación y del evento al mencionar como el desamparo del artesanado se ve asediado por los intermediarios, quienes imponen diseño, precio, además de demandar una producción a ritmo industrial⁷⁹.

⁷⁸ Fue justamente él quien formó parte de la postura contraria al entregarle el Premio Nacional de Cultura a López Antay. Se entiende su postura contraria, ya que fue parte de todo el proceso del *boom* de las artesanías que encasilló a los objetos del arte popular de las décadas anteriores.

⁷⁹ Entiendo que, en cierto modo, los intermediarios reemplazaron a los artistas de la escuela mestiza. Es una muestra del cambio en el tiempo, pues, si bien ambos grupos ejercieron influencias en la creación de nuevos diseños, los artistas jamás hubiesen impuesto una lógica productiva que atentase contra el genio creativo; el caso contrario sucedió con los intermediarios y las artesanías.

La intención del evento fue crear un espacio justo y seguro para que el artesano y el mercado pudiesen crear una relación sana y de beneficio mutuo. Así, se congregaron más de 170 representantes, entre los cuales estuvo Joaquín López Antay, a quien se le otorgó el primer premio en artesanía tradicional (Davis, 2014, p. 86) (Figura 27). El jurado estuvo compuesto por Alicia Bustamante, Juan Manuel Eléspuru, Francisco Stastny, John Davis y Carlos Bernasconi (Munive, 2015, p. 69).

El reconocimiento otorgado al retablista en el encuentro reafirma que su obra ya era conocida, pero también es un indicador de la manera en que se había encasillado al artista en lo artesanal; además, la entiendo como la base de la postura de quienes se opusieron al premio de 1975⁸⁰. De otro lado, ese premio también se puede entender como un corte en el trabajo iniciado desde IAP en favor de las artes populares, pues la nueva lógica de mercado ya había ejercido su presión.

Más aún, el hecho de nombrar a JLA como artesano tradicional implicó un clasificación específica dentro de la misma artesanía, pues ese tipo de producción es descrito como aquel que se “acomoda a las necesidades del lugar de origen, su calidad estética y funcional no varía mucho de una generación a otra. A pesar de que esta artesanía es confeccionada por artesano contemporáneas, el objetivo es [el] de continuar trabajando dentro de una forma establecida y tradicional” (Munive, 2015, p. 73)⁸¹.

Esta última parte coincide con lo explicado por Macera, al referirse a que la habilidad de JLA residió en la continuación de una herencia, en haber sido capaz de mantener la tradición, a pesar de los cambios que llevaron al nacimiento del retablo en el plano formal (Macera, 1982). Más allá del cambio funcional del objeto, de lo mágico-religioso a su uso estético y de pieza museística, cabe resaltar que precisamente la genialidad del ayacuchano estuvo en resistir los cambios y embates de una nueva clientela, que buscó acomodar sus gustos en un objeto que no era propio a su ámbito cultural.

⁸⁰ El hecho provocó una gran polémica en la plástica peruana. Fue un hecho que reveló cómo se había pensado y sentido, hasta entonces, la expresión artística peruana. Véase Repetto (2016, p. 15).

⁸¹ Catálogo II Bienal Nacional de Artesanía

El impulso artesanal en Perú tomó mayor fuerza cuando el país fue designado como sede del Tercer Congreso Mundial de Artesano, realizado en 1968. El evento se llevó a cabo en el centro recreacional Huampaní, donde se congregaron más de 800 artesanos procedentes de 45 países, y el tema central fue *Las funciones culturales y económicas del artesano en un mundo cambiante* (Munive, 2015).

El final de esta década tuvo como evento central la Segunda Bienal de Artesanía, así como el inicio de la dictadura militar encabezada por Juan Velasco Alvarado. Bajo este nuevo régimen, la artesanía continuó creciendo como lo demuestran la Tercera Bienal (1971) y la Feria Artesanal Naylamp (1972) (Sinamos Informa, 1972)⁸², realizadas en Lima y Chiclayo respectivamente.

Es, en este contexto de auge artesanal, que Joaquín López recibió el Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino en la categoría de arte. El galardón generó todo un debate sobre si debía o no recibirlo, pues, como yo entiendo, durante las décadas de 1960 y 1970, se conformó un ambiente que sustituyó el término arte popular por artesanía para designar a un mismo conjunto de objetos.

Este proceso inició cuando los miembros de la escuela mestiza insertaron a los artistas populares en un nuevo mercado, mismo que fue creciendo hasta llegar a cambiar la denominación de su obra, como se ha explicado en esta sección. La nueva lógica económica permitió que se formara una nueva visión sobre estos objetos, la cual, a su vez, encontró un clímax cuando el retablista ayacuchano fue premiado.

3.2 Retablos en medio del *boom* artesanal

Los retablos producidos entre 1960 y 1970 retratan la convicción de Joaquín López Antay en su trabajo. Lejos de los reflectores y sin interés en los galardones que recibió, él siguió ampliando y explorando su creatividad. Esto le

⁸² El artículo publicado por el SINAMOS indica que la feria contó con la participación de más de 300 artesanos. Además, explica que el evento no solo buscó comercializar los productos, sino que generó un carácter dialogante para promover el intercambio de experiencias, técnicas y estilos entre los participantes.

permitió llevar su obra a otro nivel, incluso superar el espacio predeterminado de la caja y darse el lujo de representar la realidad tal cual se observa.

En este ambiente, el artista ayacuchano produjo la pieza más grande del corpus analizado en esta investigación. Adquirido en 1963 por el MNCP, *Retablo* (Figura 28) cuenta con cuatro niveles, lo que implica una mayor posibilidad de libertad para el creador y para la representación de las costumbres huamanguinas. Pero, como mencioné antes, esta libertad siempre estuvo acompañada de mantener ciertos rasgos tradicionales del *sanmarcos*, que, en el retablo, se traducen como las escenas “Reunión” y “Pasión” en el nivel inferior de la obra.

A primera vista, lo que resalta de la obra es la firma del autor en tímpano amarillo con decoraciones rojas. De otro lado, las decoraciones florales de las puertas son iguales, donde se observan los colores amarillo, rojo y marrón. Llamaban mucho la atención, puesto que se aprecia un trazo más delicado y estético en comparación a otras flores; existe una precisión mostrada, por primera vez, en este espacio del retablo y que reluce con la decoración externa de la puerta, la cual se divide en dos.

Si bien las indicaciones del cliente pudieron representar nuevos retos u ocasiones para que el artista mostrase su destreza, él no deja de lado nunca la estructura primordial retablista. Como bien explica, en relación con la composición de los pisos de la obra, se evidencia un orden preestablecido para las costumbres: primero, la Pascua de Resurrección; luego, el nacimiento; tercero, la reunión (Razetto, 1982, p. 125). A mayor número de pisos, más abajo estarán estas escenas.

Este esquema, fijo en su obra, se convirtió en una especie de requisito para darle valor a sus propias creaciones, ya que la constante reproducción de este manifiesta la necesidad del artista de señalar su tradición, su pasado, su origen. Es así como él ancló su pasado a la modernidad y a los cambios que esta conllevó; era una firma informal que dio un sello único a las composiciones del retablista.

Y, como bien he mencionado antes, a mayor número de pisos de retablo, más libertad de representar costumbres tuvo JLA. Por tal motivo, el testimonio

de Alfredo López es extremadamente ilustrativo, pues indica que el primer piso representa la Adoración de la Cruz; el segundo, el Wawa Velay y el tercero, la fiesta del Jarro Chujay.

Sabiendo esto, cobra sentido el hecho que la cruz sea el centro de atención de la festividad religiosa. Puntualmente, la escena pertenece a la Fiesta de las Cruces, celebrada cada tercero de mayo. El carácter festivo se expresa por medio de la presencia de los ocho músicos, entre los cuales identifiqué dos guitarristas, dos violinistas, un saxofonista, uno que toca los platillos, otro que toca el *waqrapuku* y un arpista. La escena se completa con la figura más grande de todas, a la izquierda del arpista, que representa al danzante de tijeras.

En el primer plano, casi al medio de la escena, se puede distinguir un hombre con camisa roja, pantalón, blanco y zapatos rojos. Lleva sobre el cuello una especie de condecoración amarilla y un bastón en la mano derecha, elementos que indicarían a una posible autoridad o al *kargoyoq*. La segunda opción es la menos probable, pues este personaje normalmente está acompañado de su mujer.

Las figuras que coinciden con las descripciones de López Antay son los devotos, el músico que toca *waqra*, la mujer con su *qepi* y su *wawa*. Si bien el artista menciona que estas figuras las usa en otros retablos, esto no implicó un uso restrictivo de las mismas, como bien lo prueba la obra analizada. Además, este uso flexible de figuras expone la capacidad de adaptación que tuvo el retablista para cumplir con los pedidos. Entonces, entiendo que las diferencias con las descripciones dadas por el retablista pueden ser entendidas como pedidos explícitos del cliente, de modo que se afirma su capacidad creativa al aceptar y realizar dichas modificaciones⁸³.

Retomando el análisis, se observa una cruz, la cual representa un momento puntual de la Fiesta de las Cruces⁸⁴. Durante la celebración, las cruces de diversas localidades de Lauricocha hacen sus preparativos para el descenso

⁸³ Un claro ejemplo es el uso del color verde en el retablo *Marinera*, analizado en el capítulo anterior.

⁸⁴ Esta se celebra a fines de abril y durante los primeros días de mayo.

de la montaña, acto que inicia la festividad⁸⁵. El último día, las cruces entran a la iglesia por orden jerárquico, mientras sus conjuntos de *chunchos* tocan las antaras.

La cruz representada en el retablo está lista para entrar al templo, pues lleva el rostro de Cristo. Este detalle indica que ya se realizó la ceremonia de Amarre del Señor de Pachapunya, en la cual las cruces son vestidas y preparadas para el descenso⁸⁶.

En el segundo nivel, lo festivo comparte el ambiente con la escena solemne de un velorio, el Wawa Velay. La escena está claramente dividida en dos: a la derecha, la fiesta y, a la izquierda, todo el ambiente religioso. Dentro de la primera parte, se observan a los músicos⁸⁷, unos bailarines de marinera, y a una mujer con copas en mano.

La bailarina divide las dos partes de la escena, en las que el ambiente cambia abruptamente, como lo demuestra la mujer que llora a lado del difunto bebé, quien probablemente representa a doña Jesusa, la esposa de Joaquín López Antay.

La seguridad del significado de la escena parte del testimonio de Alfredo López, quien narra que su abuelo, en una conversación, le contó que se trataba de la representación de su hija Clara, quien falleció a los meses de nacida. Sobre este evento, Joaquín López cuenta que su hija se veía delicada al nacer y que luego se enfermaría con disentería. Al fallecer la niña, su madrina envió un hábito para vestirla, con bordado y gusanillo de oro. Lo que difiere de la descripción contada por el artista es la presencia de la banda, pues, según él, solo debería haber un arpa (Razetto, 1982, p. 61).

⁸⁵ La Fiesta de las Cruces tiene como centro el distrito Luricocha y como fecha central el 3 de mayo. Previamente a la llegada al templo, las cruces descendieron de las montañas a *wamanis*, para luego recorrer los barrios de Luricocha (Rodríguez, 2021).

⁸⁶ Durante el ritual, realizado exclusivamente por hombres, se colocan las telas una sobre otra, que las mujeres trajeron, mientras se ora. Luego, ya con la cruz vestida, se coloca el rostro de Cristo, el cual es lanzado desde abajo del andamio y recibido de forma muy ceremoniosa por los hombres que le hablan y lo besan (Rodríguez, 2021, p. 129).

⁸⁷ Entre ellos se observa al quenista, a dos hombres que tocan charango o guitarra, a la mujer que coca *tinya*, al arpista. Hay un solo músico, quien toca el *waqra*, que no es parte de este conjunto y que está detrás de la mujer con vasos.

Podría llamar la atención la parte festiva de la escena al saberse que se trata de un velorio, pero, en realidad, el mismo retablista cuenta que se baila cuando fallece una *wawa*. Si bien existen coincidencias entre la narración del artista con lo representado en su obra, se debe tener en cuenta cómo se manifiestan las peticiones de la clientela para que esta tenga un aire costumbrista.

De otro lado, la prominencia del rojo, sello del ayacuchano, se observa en la decoración de las escenas y en la ropa de las figuras, en especial en las camisas, faldas y mantos. Por tal motivo, los colores del niño rompen totalmente con el patrón cromático del artista, ya que se usa el celeste en su túnica. Ciertamente no es la primera vez que se observa esta ruptura, que una vez más indicaría la influencia de la clientela en la producción de los retablos.

El tercer piso es el primero de temática “laica”, donde el cóndor⁸⁸ confirma la conexión con lo rural. Se representa el Jarro Chujay, un evento donde los *kargoyoq*⁸⁹ dan regalos al finalizar su fiesta patronal. Ellos arrojan los diversos objetos, como quesos, frutas, panes, zapatos, vestidos. Por este motivo, se ven personas que esperan con los brazos abiertos para ver cuál de los regalos pueden coger.

En el plano posterior de la esquina derecha, se observa la figura de una mujer con sombrero amarillo, manto rojo y vestido blanco; la misma figura se encuentra en diagonal en el piso anterior⁹⁰. Esta disposición la entiendo como la conexión entre ambos niveles, la cual implicaría una continuación en la narrativa de la obra, pues se cambió entre los eventos religiosos con los de la celebración.

En este nivel, la atención se centra en el estrado central, donde destacan dos especies de parantes en los extremos, que asemejan a una flor sobre el cual se ve una bandera en cada uno. También se observan seis personajes, de los

⁸⁸ Este animal se supone debería estar al medio de la composición. Probablemente el cambio de lugar indique que las personas bajo él esté vinculadas al mundo agrario.

⁸⁹ El mismo López Antay cuenta que su primera vez como *kargoyoq* fue durante la festividad del Jesús Nazareno, durante el Carnaval de febrero. Estuvo encargado de buscar a los novenantes para organizar la novena, agasajar a los catorce novenantes y hacer el *yuyachiku* (Razzeto, 1982, p. 95).

⁹⁰ Esta disposición se ha repetido ya en algunas obras del artista. Se puede entender como un enlace entre ambas temáticas.

cuales tres llevan botellas en la mano derecha y tienen una cinta blanquirroja que cruza su pecho. Dos de estos tres personajes son mujeres.

Luego, a ambos lados de la mujer con blusa amarilla y falda azul, están dos niños, que juegan o celebran. Por último, a la izquierda de la otra mujer con blusa púrpura y falda blanca, se halla un hombre de camisa azul y pantalón blanco, que mira hacia el cielo, como si estuviese esperando algo extraordinario, totalmente desentendido de su entorno.

A la derecha del piso, hay una escena asilada de la celebración, donde está una mujer con un objeto que mueve delante de otros personajes, quienes están con los brazos extendidos, como si fuesen a recibir algo. A la izquierda de esta, se halla una mujer con botella en mano con la que alenta el suceso.

A ello se agregan más espectadores delante del estrado, que festejan lo que podría ser un concurso o premiación. Delante, a la izquierda, está el arpista que carga su instrumento y unos niños que juegan entre ellos. La escena del piso es completada por un violinista, más espectadores, un hombre con su quena y un grupo de tres mujeres vestidas iguales que están festejando con botella en mano.

El último piso representa “Reunión” y “Pasión” con sus personajes clásicos: el patrón, el abigeo, el que castiga al abigeo, la mujer con su *tinya*, la mujer que hace quesillo, el hombre que toca el *waqra*, la mesa⁹¹ con las jarras y botellas, entre otros.

De la escena, resaltan dos figuras por su tamaño desproporcional: el perro, a la derecha, y el hombre que tumba al toro, a la izquierda. La primera figura se ve representada por primera vez en un retablo, lo que indicaría el pedido explícito del cliente. Además, está ubicado en un lugar donde llama la atención. Se puede asumir lo mismo de la otra figura, pues esta normalmente se representa como parte de la escena y no tiene más o menos relevancia que otros personajes del retablo.

⁹¹ En la mesa normalmente se pone “trago, naranjas, cigarro, plátanos, tortita, *aycha kuarto*, quesillo. También un vaso para que el patrón tome su trago. Delante de la mesa se pone una mujercita que está sacando quesillo” (Razzeto, 1982, p. 93).

Si bien la última escena es la que podría definir como “indispensable”, este retablo es muy personal, pues no solo representa una festividad religiosa típica de Ayacucho, sino que ha servido de soporte para que Joaquín López Antay cuente dos experiencias de su vida: el velorio de su hija Claudia y su rol como *kargoyoq*.

Claramente las representaciones plasmadas en el segundo y el tercer piso de la obra son puras alusiones a esas vivencias; el haberlo hecho indica la plena intención del artista por transmitir su vida, su entorno, el mundo del cual él participaba de manera muy activa.

Para finalizar con la obra, recorro al precio de esta establecido en el catálogo del Museo Nacional de la Cultura Peruana, que indica una suma de 2800 soles⁹². El precio es importante no solo para tener una idea del valor material de la producción del retablista, sino para poder ver cómo el cambio de temática que llevó a la creación del *retablo ayacuchano* implicó una influencia del capitalismo, representado por la nueva clientela urbana.

Este cambio alcanzó, ciertamente, la vida del artista, quien cuenta lo siguiente: “Me casé, era difícil vivir. Mis trabajos los vendía barato. Un *sanmarkos* costaba dos soles cuarenta. Por las cruces podía pedir a veces hasta cinco soles y me pagaban. Ahora cobro dos mil soles por la cruz. Los baúles ya no los hago. Si hago, cobro cinco mil soles” (Razzeto, 1982, p. 60).

El aumento de valor en más de mil veces del *sanmarcos* al retablo muestra el impacto del nuevo mercado y su clientela. La segunda hizo evidente la diferencia en el poder adquisitivo, pues un museo, un centro de arte o una colección privada contaban con mayores recursos que un campesino, cuyo propósito, además, era adquirir la pieza en un contexto ritual.

El siguiente retablo que analizo es *Catedral de Huamanga* (Figura 29) de 1966. La obra muestra una composición revolucionaria por una sencilla razón: de la caja tradicional solo ha conservado las puertas, pues la estructura emula al frontis de la iglesia matriz ayacuchana.

⁹² Si se hace una equivalencia burda, hoy la obra valdría 28 mil soles.

De esta manera, se pueden observar los campanarios en las cimas de ambas torres, como a dos personas que tocan las campanas, con las que dan aviso del inicio de la salida del anda de Semana Santa, la cual indica que se trata del Domingo de Pascua o Resurrección. También se pueden observar un par de personajes en la parte central del techo y, al medio de ambos, una cruz.

Las columnas y los marcos de la parte central del retablo son de color gris; lo único que varía es la tonalidad de estos elementos, de los cuales los primeros son más claros. La parte central del frontis es de color ladrillo, característica que no corresponde a la versión real de la iglesia. Al medio de la fachada, se puede observar un pequeño rectángulo gris con un espejo en su interior, que, además, sirve de punto de conexión para los marcos frontales.

De colores opacos, la escena al interior de la obra se puede dividir en dos planos. El primero está compuesto por los fieles participantes en la procesión del Domingo de Pascua. Al medio del conjunto, se ve una mujer que lleva chalina roja y, al igual que otros personajes, carga unos palos. A la izquierda de la escena, detrás de la puerta, se puede observar al sacerdote, quien lleva puesto su hábito y sostiene una vara que termina con un triángulo con la punta invertida.

No es necesario explicar la razón detrás de la representación de la Semana Santa por parte de un artista ayacuchano, pero lo que sí se debe exponer es la visión del retablista sobre esta festividad y la búsqueda del motivo que lo impulsó a representar la última parte de la festividad, que, además, indica el fin de esta.

La fiesta religiosa posee un marcado sentido comercial que se conjuga con lo religioso de la celebración, ya que el Sábado de Gloria coincide con la culminación de las ferias comerciales de carácter ganadero. Esto permitió a los comerciantes, mayoritariamente criollos y mestizos, desde una postura hegemónica, instaurar la Semana Santa como la principal festividad (Avilés-Romero, 2014, p. 108).

Según el artista, la celebración consta de nueve días; se inicia con el Viernes de Dolores cuando salen en procesión la Dolorosa, el Señor de la Agonía y San Juan. Junto a ellos, los santos en el barrio de Magdalena presencian la entrega de guion de un *kargoyoq* a otro. Así pasan los días hasta llegar a la

procesión del Domingo de Pascua o de Resurrección. La narración de López Antay continúa explicando cómo, mientras se amarra el trono, los feriantes bailan y beben con la banda, y están listos para quemar la pirotecnia (Razzeto, 1982, p. 118).

Y el día de su culminación, el Domingo de Resurrección, sale de la catedral la estructura piramidal, representada en el retablo de López Antay, de ocho metros de alto, cubierta de flores, palomas y choclos de cera, además de las velas y los cirios encendidos. La cargan aproximadamente 200 personas. Sobre el anda, Avilés-Rodríguez (2014) indica que el componente indígena se expresa en las mazorcas de cera colocadas sobre el anda y en la forma de esta última, estructura diferente a la sevillana, pues no posee una base plana, sino que la parte en donde se posa al santo toma la forma de un monte que se asemeja al *apu* (p. 11).

Para entender más el significado de esta obra, ya de por sí crucial para la identidad cultural ayacuchana, es necesario analizar la festividad religiosa representada. Para ello, entiendo la Semana Santa como una *performance* donde actores sociales y sociedad se representan y constituyen a sí mismos y a los demás.

Siguiendo lo anterior, la realidad es experimentada y configurada por individuos, quienes establecen un inicio y un final. Por tal motivo, la representación performativa de la realidad se lleva a cabo dentro de un marco contextual definido por el momento mismo de la fiesta y el contenido de lo narrado, que es el producto de la negociación entre agentes de la representación y los observadores, lo que hace de la fiesta una representación de carácter reflexivo (Pereyra, 2009, p. 226).

Con base en lo expuesto por Pereyra se debe entender la evolución que sufrió la *performance* de la Semana Santa durante el siglo XX⁹³, pues esta pasó de una versión conservadora y muy regulada a la actual. Ciertamente esto sirve para comprender el motivo que llevó a elegir a Joaquín López Antay a

⁹³ Según el historiador, en el siglo XX la iglesia ayacuchana cerró filas contra los liberales, de modo que se volvió una institución decidida a defender los valores tradicionales, la moral y las buenas costumbres.

representar o negociar la representación del Domingo de Pascua y no de otro momento.

La figura importante de la regularización de esta celebración católica fue el obispo ayacuchano Fidel Oliva Escudero. En 1912 emitió un decreto por medio del cual se reestructuró la fiesta religiosa. Lo importante de los cambios realizados recae en la “asignación” de diversos espacios y días a determinados grupos de la ciudad. Un caso fue la procesión de Jesús Nazareno, reconocida como del pueblo, en la que la prédica se realizaba en quechua y contaba con la participación de los campesinos de Yanayacu. A ella se agrega la de Pascua de Resurrección, organizada por los arrieros de los distritos de Carmen Alto y San Juan Bautista; por ende, contaba con la participación de negociantes y campesinos de la feria de Acuchimay (Pereyra, 2009, p. 238).

Esta versión de la Semana Santa fue con la que Joaquín López Antay creció; aquella celebración quedó grabada en su identidad ayacuchana. Al ser partícipe de la fiesta religiosa, se integró en dicha *performance* y en sus jerarquías sociales. Esto ayuda a comprender los motivos detrás de la representación del nazareno y del anda de Pascua de Resurrección en dos retablos de Joaquín López Antay. Eran festividades que fueron “dadas” a los sectores populares de la sociedad huamanguina; además, en el caso de la primera, es preciso recordar que fue la primera experiencia del retablista como *kargoyoq*.

Pero la percepción de la celebración no se quedó estática y retablista fue nuevamente parte del cambio. A inicios de la década de 1960, el prelado ayacuchano efectuó nuevos cambios⁹⁴ y esta vez en consonancia con el Concilio Vaticano II. A ello se agrega que, durante esos años, se reabrió la Universidad San Cristóbal de Huamanga, lo que implicó un espacio intelectual y académico que iría influenciando la vida cotidiana huamanguina.

JLA confeccionó, por esos años, la *Catedral de Huamanga*, obra que entiendo como expresión del evento central en la vida religiosa y popular, no solo del artista, sino del pueblo huamanguino. Es, por supuesto, una expresión íntima de sus vivencias y se puede asumir que este encargo encontró una grata

⁹⁴ El obispo era Otoniel Alcedo.

recepción en el artista, ya que lo conectó con su propia experiencia de vida y su fe religiosa.

La representación de esta escena también se aprecia en *Nacimiento procesión* (Figura 26), obra cuyo primer piso contiene la procesión por Pascua de Resurrección en pleno fervor, a diferencia de la pieza anterior, donde el anda está saliendo o regresando al templo.

Que un artista ayacuchano represente la Semana Santa o momentos de ella en su obra no debe llamar la atención. Sin embargo, la celebración constituye más que un momento de gozo; es una instancia de reestructuración social y de socialización, ya que los individuos y grupos sociales participantes adquieren una presencia protagónica al expresar, reestablecer y remodelar las relaciones cotidianas.

Prueba de lo anterior son los cargos de mayordomo o *kargoyoq*, quienes fungen de autoridades laicas encargadas de la celebración, lo que lleva a entender la celebración en su fase festiva-popular, la cual inicia el año anterior, precisamente cuando culmina la Semana Santa, cuando los nuevos mayordomos reciben simbólicamente y formalmente sus cargos, pues, como dice Joaquín López Antay:

Allí termina todo. Los *kargoyoq* tienen que entregar el cargo para que otro pretenda el año que viene. Otro año. Pues. El *ayni* ayudará el año que viene, igual [...] Después, el miércoles, desatan el trono; después lo ponen en su camarín. Hasta el año que viene. Otro *kargoyoq* tiene que amarrarlo el año que viene (Razzeto, 1982, p. 122).

En estas dos piezas, se observa una realidad distinta expresada por el artista, pues cuentan con un elemento muy personal. Sin dejar lo costumbrista, él puso elementos de su realidad social, popular y familiar, todo englobado en una marcada dimensión religiosa. Esa característica constante en las obras analizadas permite comprender porque Arguedas calificó de arte popular religioso la producción de López Antay; fue una manera de comprender el mestizaje que la figura del artista representaba y cómo se había trasladado a expresiones artísticas.

Desde el *sanmarcos*, hubo siempre un componente de mestizaje entre lo andino y lo religioso, entre campo y fe⁹⁵. El creador de estos retablos pudo unir estos temas y darles un tono costumbrista, sin abandonar por completo las características del *sanmarcos*, como he mencionado anteriormente.

Precisamente en las costumbres rurales ayacuchanas se inserta el último retablo de esta década. *Campesino sacándose espina* (Figura 30) sigue la composición de un solo piso donde se observa al protagonista junto a un árbol de tuna⁹⁶ con su palo y su cesta llena del fruto. La escena se completa con un cóndor encima del personaje, figura que observa también en otras composiciones como *Corrida de toros*.

El protagonista de la escena, de manos y pies pequeños, en comparación al resto de su cuerpo, se encuentra parado y con el pie derecho alzado para poder ver y sacar la espina incrustada en la planta de su pie. Lleva un pantalón marrón, camisa amarilla y una chalina blanca con línea rojas, verdes y púrpuras. Curiosamente estos son los colores de las diversas variedades de tuna.

Llama la atención la combinación de colores de las flores en las puertas, pues es la única obra que presenta azul-púrpura-rojo. Este tipo de diferencias con el resto de retablos se interpretan como las excepciones que confirman la regla, lo que implica que serían pedidos explícitos del cliente.

Existe otro retablo de la misma temática, pero titulado *La Espina*⁹⁷, que le da mayor importancia a la acción de quitarse este objeto de la planta del pie. La composición agrega animales, como un becerro, una vaca y un zorro. Además, en el fondo, se puede ver un paisaje más detallado con un montículo en la parte superior izquierda, a cuya derecha hay un ángel. Esta última figura lleva un objeto gris en su mano derecha y le da cierto aire religioso a la composición.

A diferencia del campesino anterior, este no lleva barba, sino solo bigotes y una chivita. Los colores de sus prendas se asemejan más al patrón cromático del retablista con un sombrero rojo, la camisa del mismo color y el pantalón azul.

⁹⁵ El mundo de Joaquín López Antay contó con estos componentes, desde su rol de *kargoyoq* en la fiesta del nazareno hasta su labor en la Totorilla y su relación con su clientela rural.

⁹⁶ En 2020, Ayacucho generó el 20,25 % de la producción nacional de tuna.

⁹⁷ El retablo no está fechado. Se encuentra en el rectorado de la Universidad San Cristóbal de Huamanga.

Son colores más opacos que la versión anterior. Teniendo en cuenta las diferencias, afirmo que esta segunda obra sigue el estilo definido de López Antay, por lo que entiendo que tuvo mayor libertad al elaborarla.

3.3 Religión y campo

Si la década de 1960 se caracterizó por el impulso a la artesanía, la de 1970 tuvo como eje central el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay, el debate desatado por este y las pocas, pero concisas, respuestas del artista a la polémica.

En marzo de 1972, el artista ayacuchano terminaba de crear una pieza más: el retablo *Santo Patronos 1* (Figura 31), de dos pisos. Se observa una composición similar a la del *sanmarcos*, que se diferencia por el cóndor que se encuentra en el piso superior y no en el inferior.

Arriba se ven cinco figuras religiosas, las cuales se identifican, según lo descrito por Mendizábal (1963, pp. 194-195), del siguiente modo: al centro, San Juan, que, salvo el color de la cruz, amarillo y no pardo oscuro o negro, sigue la composición descrita. A la derecha, está San Marcos o San Lucas, cuyas representaciones se asemejan y se confunden fácilmente, pues ambos llevan la pluma y el libro, además de que, en este preciso caso, no se sigue la composición cromática descrita por el antropólogo peruano.

Pegado a la pared de la derecha, está San Antonio, tal cual se le describe con su hábito azul, y el niño Jesús, vestido de rojo y sostenido por la mano derecha del santo. Al frente, en la otra pared, está la figura de Santa Inés, que, con su túnica púrpura, lleva una azucena y una cabrita en sus manos.

Aparte de los patronos, se ve la imagen de Cristo, a la izquierda de San Juan, justo al lado de la mano donde sostiene el Cordero. La escena es completada por diversos personajes, entre los cuales se encuentra el hombre que toca la *tinya*, detrás del cual se halla una pareja de músicos, y, a su lado, un hombre que carga una oveja. Entre los animales, también se puede ver un becerro y una mula, y todos están protegidos por sus respectivos santos.

“Pasión” y “Reunión”, en el piso inferior, mantienen una diferencia notoria respecto a composiciones anteriores: las dos aves en el fondo de la escena.

Ambas de color rojo vuelan mirándose fijamente, como si fuesen a encontrarse. Este cambio en una escena que califico de “estándar” indicaría el pedido explícito del cliente, pues modificar la herencia del *sanmarcos* es, sin duda, un elemento que a Joaquín López no se le hubiese ocurrido.

Como es común, el uso del rojo abunda en la composición, combinado junto al púrpura, fucsia y amarillo; es casi siempre usado en objetos como instrumentos musicales, las mesas y el tronco del árbol donde es castigado el abigeo⁹⁸. Esta combinación genera un ambiente cálido, de alegría, y sus tonos fuertes y claros transmiten la firmeza del castigo y el júbilo de la fiesta.

El segundo retablo de la misma temática, *Santo Patronos 2* (Figura 32), se diferencia del primero por la claridad de las tonalidades de las figuras, y estas son de un tono más pastel y rosadas. Además, cuenta con muchas figuras de color blanco, como si la pasta de papa de estas se hubiese quedado con su color natural.

A parte de estas diferencias, la característica principal de la pieza es la adhesión de San Cristóbal⁹⁹. El santo se encuentra al medio, con la capa roja y extendida, con el niño Jesús en su hombro izquierdo, quien sostiene el orbe de color azul. De los demás patronos, San Antonio y Santa Inés son las representaciones que se acercan más a las descripciones de Mendizábal, lo que indica un patrón de elaboración fijo en el caso de estas figuras. La aparición de un santo que no era parte de las representaciones clásicas de los patronos es otro indicador que refuerza la posibilidad de pedidos puntuales del cliente.

El tercer retablo de la misma temática (Figura 33) muestra la composición de los cuatro protagonistas, todos con coronas plateadas. De derecha a izquierda: Santa Inés, San Marcos, San Juan y San Antonio. Los colores del segundo y el cuarto santo difieren de las descripciones proporcionadas por Mendizábal, lo que deja a los restantes como los únicos que siguen lo

⁹⁸ En el caso de esta figura, se ve claramente que tiene los pantalones abajo y la marca de sangre donde tiene la herida por los latigazos recibidos.

⁹⁹ El santo cuenta con su propio retablo.

mencionado por el autor. Pero la característica que realmente llama la atención es la presencia de cuatro cóndores¹⁰⁰, dos por piso.

Teniendo en cuenta la importancia de esta ave, se entiende que, junto a los santos patronos, Pasión y Reunión “constituyen, en el retablillo huamanguino, una conjunción mágico-religiosa mestiza, en la que el sincretismo ha obtenido una representación plástica capaz de cumplir los fines complejos que se da a los “San Marcos” (Arguedas, 1958, p. 156).

Como he afirmado anteriormente, la creación de retablos implicó mudar algunos elementos del *sanmarcos* a este nuevo objeto artístico. Sabiendo que ciertas características se sostienen en el tiempo, llama la atención cada vez que estas desaparecen o son modificadas, puesto que indicarían, casi con total seguridad, que aquellos cambios fueron causados por los pedidos de los clientes.

Ahora, es indispensable recordar que la relación entre espacio y libertad creadora es directamente proporcional, por lo que, si la primera aumenta o disminuye, la segunda sufrirá el mismo efecto. Ya, en este punto, es claro cuando el espacio le permitió al artista representar la tradición ancestral de la cual provenía el retablo por medio de figuras y escenas puntuales¹⁰¹.

Ejemplos claros de esta convivencia entre innovación y tradición son los siguientes retablos: *Fiesta de la Cruz* (Figura 34) y *Nacimiento 1* (Figura 35), ambos de 1975. El primero lleva en la parte posterior la inscripción “Figuras elaboradas por Joaquín López Antay el año 1975. Retablo armado por Ignacio López Q.”, lo que confirma la dedicación plena del retablista en las figuras y pintado de la caja.

El primer nivel muestra el ambiente festivo de la celebración, como lo evidencia la presencia de diversos músicos, de los cuales llaman la atención algunos. Dos figuras están tocando la antara, la primera al medio de la escena y la segunda a la izquierda de la cruz, mientras que una tercera está a la izquierda

¹⁰⁰ Vale la pena recordar que Arguedas supone que los escultores mestizos recogieron símbolos de la religión indígena, como el cóndor, el cual representa a los *wamanis*, *yayas* o *aukis*, es decir, a los espíritus de las montañas (Arguedas, 1958).

¹⁰¹ La presencia o modificación de “Pasión” y “Reunión”, del cóndor o de los santos patronos son indicadores de esta libertad.

del músico anterior. Los tres personajes representan a los chunchos, una de las mayores atracciones de la fiesta, y que fungen de acompañamiento de las cruces en su descenso.

Estos músicos tienen su momento protagónico cuando termina el ritual de vestir las cruces, pues en pleno silencio “los *Chunchos* encuentran su momento; tocan sus antaras y luego se arrodillan a la Cruz y el mayor del grupo de músicos dirige una oración en quechua; terminado esto los *Chunchos* se retiran de la capilla sin dar la espalda al señor de Pachapunya” (Rodríguez, 2021, p. 130).

Al comparar esta escena con la de *Retablo*, noto como la presencia de estos músicos sirven para indicar momentos diversos de la misma festividad. Esto implica que cada obra posee una temporalidad única y distinta a la otra. Esta característica es nueva y podría mostrar no solo un pedido explícito del cliente, sino una sugerencia del autor, sabiendo que estaba dispuesto a representar las diversas costumbres de su mundo.

El segundo retablo, *Nacimiento 1*, lleva la misma inscripción que el anterior en la parte posterior. En el nivel superior, más allá de los personajes, destaca el semicírculo amarillo con bordes y líneas rojas detrás del niño Jesús, pues es un elemento presente en el retablo de 1948 y en *Nacimiento 2* (Figura 36). La repetición, no idéntica de este elemento decorativo, permite ver la formación de una marca o sello distintivo de Joaquín López en los retablos con la esta temática.

Otra versión de este elemento decorativo se observa en el primer nivel de *Nacimiento 3* (Figura 37). La escena de esta obra tiene una mayor carga religiosa por la presencia de los cuatro querubines arriba del pesebre, los cuales tienen expresiones faciales diferentes y cada uno lleva alas de colores distintos. Además, al ser una composición más grande, se observan más figuras, en especial aquellas festivas, las cuales predominan sobre los elemento religiosos.

La composición contiene figuras protagónicas, como la sagrada familia, los reyes magos y las figuras que complementan la escena de júbilo. De este

último grupo, se destacan tres personajes (una mujer y dos hombres), quienes son los únicos en dirección al pesebre y en posición de rezo¹⁰².

En el segundo nivel se encuentra la representación de la Fiesta de las Cruces, en una nueva versión de la festividad en la producción del artista, pero que conserva el elemento común a otras escenas de la festividad, el rostro de Cristo en la Cruz¹⁰³. Como en la versión previa, la presencia de los *chunchos*, a la izquierda de la Cruz y a la izquierda del arpista, especifican aún más la parte de la Festividad que el retablista representa.

Pero no es lo único peculiar de este nivel; basta con fijarse en la presencia del arpista y del violinista para comprender que hay otra celebración en la escena. El primer músico se encuentra entre los dos *chunchos*, mientras que dos de los violinistas se ubican delante del saxofonista, en un primer plano, y el otro violinista, a la izquierda del árbol de la tuna de la derecha del retablo.

La elección de estos músicos se entiende si se mira justamente a la figura de amarillo, a la izquierda del violinista con vestido azul y sombrero marrón, pues se trata de un danzante de tijeras. La aparición de este personaje, que se ubica entre su violinista y la devota que mira fijamente la cruz, acrecienta el ambiente de celebración. A esto se agrega un último detalle común al segundo, tercer y cuarto nivel de la obra: los árboles de tuna en los extremos posteriores de las escenas.

La vegetación toma carácter decorativo solamente en los niveles dos y cuatro, pues, en el tercer piso, el hombre con poncho rojo, ubicado a la derecha, representa al recolector de tunas. Y, si bien el personaje no es ajeno a la obra del retablista ayacuchano, como lo demuestran dos retablos dedicados a este, esta vez la figura ha sido incorporada al conjunto de festividades religiosas, lo que entiendo como la unión entre el campo y la religiosidad ayacuchana, puesto que ambas actividades representadas en esta pieza remiten a la identidad de la región sur andina.

¹⁰² Los tres arrodillados y con las manos juntas hacen llegar sus oraciones al niño recién nacido.

¹⁰³ Como mencioné anteriormente, esta característica implica que la fiesta se encuentra en la parte final de la preparación, el momento previo a la exhibición.

El último nivel representa las escenas clásicas “Reunión” y “Pasión”. La escena denota un mayor uso del verde en la ropa de los personajes, probablemente a pedido del cliente, ya que es sabido que este color no tenía un lugar importante en la paleta de López Antay.

Más allá de las características formales del último piso, este se puede entender como la conclusión de la parte costumbrista del retablo si se toma como inicio el segundo piso de la obra. La presencia del cóndor en este indica la protección del mundo rural y, al no haber ganado, esta labor recaería sobre la cosecha de tunas. Los árboles de esta fruta están presentes del segundo al cuarto nivel, lo que genera una continuidad en la obra que solamente aplica a la parte costumbrista de esta.

Ahora, el hecho de que esta actividad agraria no se mezcle con el nacimiento, me hace entender que el artista dividió el primer nivel del resto del retablo para distinguir entre un momento de celebración solemne y bíblico, del momento de religiosidad popular. Es decir, existe una clara percepción entre las representaciones del dogma católico y su distinción con expresiones y celebraciones creadas por la comunidad de fieles.

De esta manera, el nacimiento, el más festivo de todos, queda marcadamente dividido del resto de la composición, no solo por la temática. Si este fuese el motivo, el segundo nivel con la representación de la Fiesta de Cruces funcionaría como un piso de transición hacia lo propiamente costumbrista. En realidad, el uso del color verde sirve como un elemento divisorio, pues, a diferencia del resto de las escenas, este tiene un rol protagónico en el nivel superior, como se puede ver su uso en la túnica de san José y del rey mago Melchor.

En general, el retablo presenta un uso del verde poco común en la producción del artista ayacuchano, pero proporcionalmente existe una notoria diferencia entre el nivel con el nacimiento y el resto de la obra, donde el color es complemento con respecto a las escenas principales.

Más aún, la división temática de esta obra se repite en *Retablo*¹⁰⁴ (Figura 38), pero con una peculiaridad en el primer nivel. En este, se observa claramente las andas blancas de la Semana Santa a ambos lados de la escena, mientras que, al medio, se puede ver la cruz con la cara de Cristo, parte de un momento puntual, explicado anteriormente, de la Fiesta de las Cruces.

La combinación de dos festividades en un mismo plano indicaría el pedido de una cliente, pues es la única obra donde se puede observar esta característica. Por otro lado, y a diferencia del retablo anterior, el nacimiento está representado en el segundo nivel. En este caso, los colores son más opacos y la decoración vegetal desaparece por completo, de modo que se genera una escena mucho más solemne y religiosa, como si estuviese transmitiendo una sensación más sobria al momento de tratar y dividir lo religioso de lo laico.

Con una predominancia del rojo, se pueden identificar claramente a los tres reyes magos, a la sagrada familia, así como otras figuras que complementan la escena. Este nacimiento, en comparación al anterior, le resta importancia al niño Jesús, quien no tiene una decoración o distinción aparte como sí lo es el fondo blanco y dorado en el otro caso. Acá, el protagonismo está centrado en la escena como tal.

Luego, la configuración de la pieza continúa con las dos escenas agrarias, en el tercer y cuarto nivel. En ellas, se observa, respectivamente, la escena de la recolección de tuna y las escenas “Reunión” y “Pasión.” En la primera de ambas, se nota la presencia del verde en los árboles de tunas, y, casi a la mitad de la escena, se puede ver al personaje con su palo y su cesto lleno del fruto rojo.

La presencia de las tunas indica una característica agrícola propia de Ayacucho. El que hayan sido representadas en este retablo no es novedad alguna, pues tanto el árbol de la fruta como la escena de su recolección son elementos transversales a la producción artística del López Antay. La primera representación de las tunas se encuentra en el retablo *Jarana* (Figura 20) que data de 1954 y donde el árbol de la tuna se encuentra a la mitad de la escena del piso superior, donde se el artista ha plasmado la jarana.

¹⁰⁴ La obra es parte de la colección del MALI.

Que este árbol se encuentre en el piso anterior a las escenas clásicas del *sanmarcos* en *Retablo*, definitivamente parte la obra en dos. La división es notoria con relación a las temáticas religiosas representadas en los dos pisos superiores y a las temáticas de fiesta correspondientes a los dos pisos inferiores. Analizando las temáticas de los cuatro pisos, se observa una transición ordenada y gradual de lo divino a lo terrenal.

Si bien toda la obra representa escenas de fiesta, la presencia del nacimiento y los animales en el segundo nivel abre la entrada a las escenas relacionadas con el campo. Es decir, la presencia de lo religioso y los fieles va desapareciendo del primer nivel al siguiente y, así, sucesivamente hasta llegar al último piso de la obra.

El tercer piso introduce al espectador totalmente al mundo agrícola, de manera puntual al ayacuchano. En cierto grado, representa una manera de poner un sello propio más del artista, aparte de la última escena, en la obra. Así como el nacimiento concluye la temática religiosa y sirve de prelude para los temas agrarios, la recolección de tunas hace de introducción y desarrollo de estos segundos temas.

Por último, “Reunión” y “Pasión” sirven como síntesis de toda la obra, pues engloban el fin del *sanmarcos* y del retablo. Es más, como ya lo he explicado en el capítulo anterior, estas dos escenas son el sello de continuidad del retablista ayacuchano por medio del cual impuso su libertad al resistir los cambios propuestos por los indigenistas.

Con esta síntesis de la temática elaborada por Joaquín López Antay, termino el análisis de su obra como tal, pues ahora resulta indispensable repasar cómo su condición de artista fue criticada por un sector académico, que bien sabía la trayectoria de quien criticaban.

3.4 Retrato, premio y respuesta

Cuando el retablista ayacuchano gozaba de un vasto reconocimiento, Enrique Camino Brent decidió plasmar su figura en un retrato en 1959 (Figura 39), donde se le observa con una postura en diagonal, mientras sostiene un retablo con la mano izquierda y pinta la flor de una puerta de esta con la otra

mano. La escena la completan, en el fondo a la izquierda, tres retablos y una cruz.

Vestido con un sombrero negro, camisa celeste, una chompa azul y un chaleco morado, se aprecian sus rasgos faciales bien marcados. No es una pintura realista; eso no le impidió al artista retratar las facciones del retablista de manera detallada y simple. En todo caso, la intención de Camino Brent fue buscar plasmar esa simplicidad y dedicación con la que Joaquín López hacía su obra.

El hecho que un indigenista y, por lo tanto, parte de toda la dinámica de validar el discurso de una evolución histórica del arte en Perú, explicado en el primer capítulo, grafica la importancia que tuvo la figura del creador para consolidar el discurso del que Camino Brent formaba parte. Es decir, esta pintura es una representación material que sintetiza los años de investigación y recolección sobre el retablo que se hizo desde el Instituto de Arte Peruano.

Resulta curioso que el retrato del artista ayacuchano se haya realizado justo antes del cambio de década, una que, como expliqué, implicó el cambio de concepción que se tenía de su obra y de su categoría como creador. Es como si se hubiese afirmado su condición de artista popular, sabiendo que unos años después sería catalogado de otra manera.

Entonces, si para fines de la década de 1950, la condición de artista popular se sintetizó en una pintura, para la década de 1960 la categoría giro hacia lo artesanal, como lo demuestra el diploma otorgado en la Primera Bienal de Artesanía. Esto significó que, para cuando Joaquín López Antay recibió el Premio Nacional, existía un ambiente propicio para considerar su obra como artesanía.

La concepción sobre el arte y sobre el mismo López Antay cambió abruptamente de una década a la otra, lo que generó un resurgir de ideas antiguas que se tradujeron en la postura a favor del Premio. Esta nueva recategorización de retablista la entiendo como un salto del ambiente productivo de la artesanía al ambiente expositivo de la galería. Prueba de la segunda es el catálogo de la galería Huamanqqa, donde el 8 de enero de 1976 se realizó una exposición de retablos del recientemente galardonado artista.

Entre las piezas expuestas figura una descrita de la siguiente manera: “Gran retablo de 4 pisos: Fiesta de la Cruz, Nacimientos, Recolección de tunas y Banquete del Gamonal.” La temática la misma que la de la última obra analizada en este capítulo. Es más, el mismo documento menciona la escena donde el gamonal hace azotar aun abigeo¹⁰⁵; por este motivo, llama la atención que la denominación de la última escena sea otra y no se le califique como “Reunión” y “Pasión”.

Teniendo en cuenta estos elementos, surge una reflexión importante alrededor de los tres premios obtenidos por Joaquín López Antay a lo largo de su carrera. El primero, de 1949, de un certamen de arte popular, calificó su obra como imaginería. Más adelante, en 1962, la Primera Bienal lo calificó como artesano tradicional para llegar a 1975 cuando el premio fue en el área de arte.

El cambio de términos que se observan en los diplomas refleja el cambio de mentalidad en el mercado del arte y en quienes realizan y mantienen las diferentes categorías de este, pero también puede responder a políticas artísticas del momento. Como he explicado, esto responde al impulso económico dado a las artesanías durante la década de 1960 y continuó durante la siguiente década. Esto significa que la obra del retablista ayacuchano estuvo sujeta a los cambios ocurridos en la concepción que se tenía de su producción.

Siguiendo a Lauer, entiendo que las creaciones como el retablo (precapitalistas) existen en la conciencia de las culturas dominantes, en este caso representadas por en el proyecto indigenista, el impulso estatal de las artesanías y la posición contraria en el debate generado por el Premio de 1975. Pero su existencia se ve condicionada a su relación con el paradigma de ser o no arte, motivo por el cual se les marcó con términos como arte popular o artesanía. De esta manera, se determinó el lugar de este tipo de piezas en el sistema de las artes, que no es otro caso que el conjunto de mecanismos sociales e intelectuales por medio de los cuales un grupo determina los rasgos característicos de un objeto y como este forma parte de la esencia artística (Lauer, 1982, pp. 19-20).

¹⁰⁵ Galería Huamanqaqa, «Joaquín López Antay», 1976.

Esta es la manera como la cultura dominante ha integrado un determinado grupo de obras en algunas categorías puntuales. Este proceso, en el caso del retablo, se caracterizó por una exaltación marginada o restringida de la pieza. Con este término, me refiero a que el reconocimiento dado a Joaquín López desde un inicio fue puntual: primero, como artista popular y, luego, como artesano. Incluso cuando obtuvo el reconocimiento como artista, este respondió a un nuevo grupo dominante que tuvo una visión clara de la cultura en ese momento.

Vale la pena especificar que el arte andino tuvo defensores de diversos tipos (folcloristas, nacionalistas o tradicionalistas), pero fue recién, desde el populismo, que tuvo defensores dispuestos a sostener su igualdad frente al arte erudito (Lauer, 1980, p. 4).

Es más, si el galardón fue otorgado en diciembre, meses antes, en octubre, ya se había elaborado el *Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana*¹⁰⁶. En su primera página, el documento define que la cultura, para la revolución peruana, es “el activo y dinámico conjunto de valores, tanto materiales como simbólicos, que incentivan, norman y regulan internamente las relaciones cotidianas de las personas y grupos sociales dentro de la comunidad. Así entendida, la cultura extiende su dominio al modo y a la calidad de la vida da la comunidad” (Consejo Nacional de Cultura & Instituto Nacional de Cultura, 1975, p. 1).

Esta concepción puso énfasis en la comunidad, pues respondía a una agenda política que buscaba crear una sociedad más justa. Para lograr este objetivo, la dictadura militar se propuso transformar las estructuras económicas y generar una educación crítica, creativa y liberadora. Sabiendo esto, la diversidad cultural obtuvo un lugar primordial en la política cultural peruana, que buscó la expresión de lo disperso y oprimido.

De esta manera, se llegó a la conclusión de abrir las puertas a la creatividad de la población, con el rescate y la promoción de los valores culturales nacionales. Entonces, el documento propuso reemplazar la cultura

¹⁰⁶ El documento fue elaborado por el Instituto Nacional de Cultura. Circuló de manera restringida en 1975. Recién se hizo público en 1977 cuando fue publicado en la revista *Runa*.

clasista por una sin limitaciones; buscaba crear una experiencia colectiva donde primase la democracia cultural. Así, se legitimó toda expresión creativa como artística, y se agregó la misión de propiciar el intercambio cultural entre los grupos nacionales.

Por último, y lo más importante para esta investigación, la política apuntó a planificar la acción cultural al dar prioridad a sectores sociales menos favorecidos y, para ello, se propuso como un estímulo a la creatividad la promoción de certámenes negativos. Así quedó explicitado el objetivo del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, que encontró en la figura de López Antay el ejemplo perfecto para hacer realidad su política cultural.

Este premio, como es conocido, generó un debate en la prensa, el cual se caracterizó por la ausencia del artista cuya obra se encontraba cuestionada desde un sector del mundo artístico peruano. No pretendo reconstruir el debate periodístico de ese momento; basta con saber que la decisión del jurado caló tan profundamente en mundo artístico que nacieron dos grupos, los cuales resumirían las posturas del debate (Castrillón, 2015, pp. 14-15).

La división del mundo artístico se graficó en la Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP), por lado, y el Sindicato Único de Trabajadores en las Artes Plásticas (SUTAP), por otro lado. El primer grupo surgió para poder combatir la elección, mientras que el segundo fue una disidencia del primero.

En un comunicado de 1976, la ASPAP mostró públicamente su desacuerdo con la decisión del jurado, y añadió que el artesano merecía todo su “respeto y simpatía más sinceros hubiera motivado, ciertamente, nuestro mayor beneplácito, de producirse dentro del marco de un premio específicamente destinado a la artesanía” (Lauer, 1980, p. 2). La otra cara de la moneda, la SUTAP, condenó esa actitud “contraria a la creación artística en sí y a todo lo que representa el Arte Popular dentro del ámbito de nuestra cultura” (Lauer, 1980, p. 2).

En ambas posturas, se replica nuevamente la lógica de marginación. La primera es mucho más tajante y califica la obra del retablista como artesanía¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Alfonso Castrillón, al criticar la postura contraria a la dación del premio, resalta la lo absurdo que fue considerar al retablo como una expresión artesanal que no superaba su inspiración

La segunda, por el contrario, otorga más valor, pero mantiene la calificación indigenista de arte popular. El reconocimiento no sentó del todo, en medio del mundo artístico, hasta 1977 cuando Alfonso Castrillón explicó la diferencia entre arte culto y arte popular.

Su postura fue a favor del premio; él formó parte del jurado que eligió a López Antay como ganador, la cual se sintetizó al final de su artículo. Al igual que la política cultural de la dictadura militar, el crítico de arte enfatizó las vivencias del hombre rural. Estas, al ser expresadas en un objeto producido según ciertas técnicas y convenciones culturales de su propia clase, adquieren el estatus de arte (Castrillón, 1997, p. 21).

Sabiendo esto, es fácil comprender que la obra del artista ayacuchano haya estado sometida a diversas políticas estatales, sean culturales o económicas. Sin importar el momento, Joaquín López siempre pudo producir con tranquilidad, ajeno a las preocupaciones sobre cómo calificar su arte. Igual, tengo presente como ciertas características del retablo (la posición de figuras o la elección del tema) no responderían a los intereses de los comitentes. Prueba de lo anterior es la manera constante de representar las escenas “Pasión”, “Reunión” y los santos patronos, ya que todas las figuras mantienen un orden cromático y de posición en el retablo.

Repetto explicó que López Antay no entendía por qué el debate era tan encendido; a pesar de ello, estuvo presente en todas las polémicas que giraron en torno a su obra, su premio y él. Si bien se consideraba un “escultor” por las piezas que elaboraba, se le consideró un artista por la forma en que asumió su trabajo. Como mencioné antes, su producción nunca se vio alterada por el ritmo de su nueva clientela, pues el retablista “hacia cada obra pensando. Esa fue la más clara respuesta del genio creador tanto para la ansiosa clientela como para los que discutían la pertinencia de su premio” (Repetto, 2016, p. 17).

Su rubro fue definido desde esferas donde él no participaba; fue una figura usada para validar visiones puntuales sobre su producción artística. Aun así, el

colonial. Para el autor "quienes suscribieron e comunicado no se detuvieron a analizar los retablos de López Antay, donde éstos han sufrido una transformación evidente muy lejos del retablo barroco de donde se inspira" (Castrillón, 2015, p. 15).

retablista decidió volverse pintor por un momento y, según indica Repetto¹⁰⁸, fue con el objetivo de acallar las críticas que versaban sobre él y su obra. Así, sobre un lienzo plasmó su única pintura, que no fue otra cosa sino la flor de un retablo (Figura 40).

Al pintar esta obra, Joaquín López demostró que la condición de artista no se le podía ser negada, pues tenía la habilidad técnica mínima requerida para ser parte de la plástica, es decir, plasmar un tipo pintura sobre un soporte específico. Y para consolidar más la pieza como una obra de arte, está fue firmada por el retablista.

Si bien no se ha precisado la fecha de producción de la pintura, se asume que fue realizada entre 1976 y 1977, ya que este fue el periodo que duró el debate. Ahora, la flor representada congrega los colores más usados por el artista ayacuchano: rojo, amarillo, púrpura y verde.

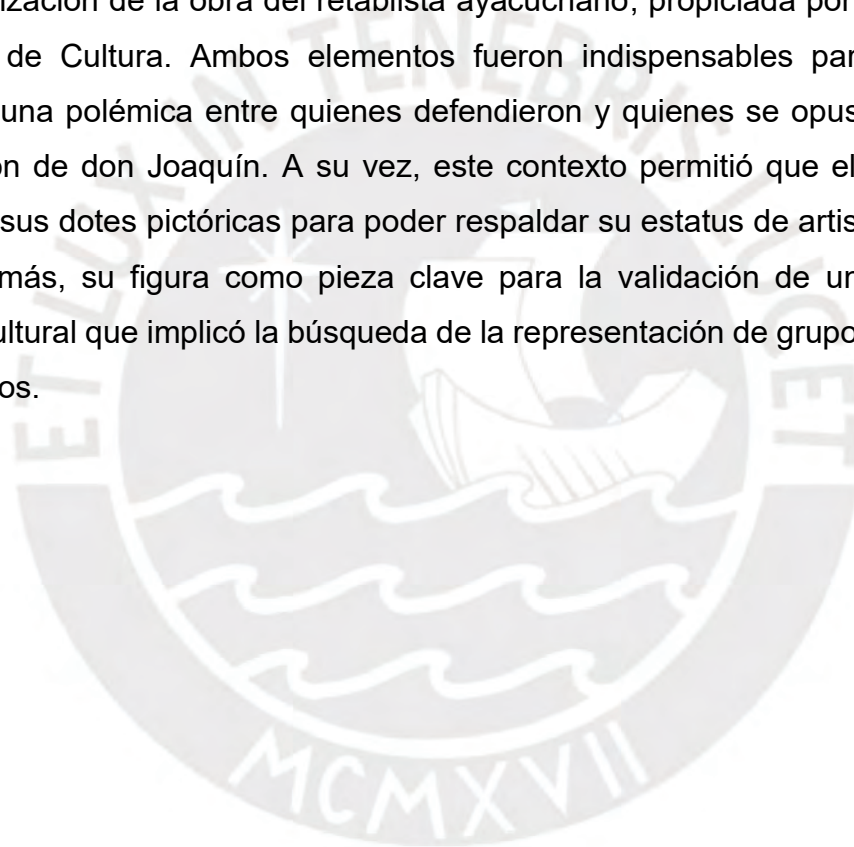
El patrón al medio de la obra se repite en todos los pétalos de la flor. También se puede observar que el círculo de este motivo cambia de rojo a púrpura cuando se encuentra en los pétalos del primer color. A ello se agregan lo que podría interpretarse como las ramas, las cuales se repiten en los pétalos y en las líneas horizontales púrpuras.

Los patrones descritos indican una premeditación de la composición, dado que no se observan elementos representados al azar. Esta característica la destacan, también, los tonos usados en los colores, puesto que van en consonancia con aquellos usados en los retablos. De esta manera, identifico la coherencia, constancia y continuidad que demostró el retablista a lo largo de su producción. Significa lo mismo decir que López Antay supo plasmar un elemento de su obra, criticada en el soporte requerido por una parte del mundo artístico, para ser considerado como artista.

¹⁰⁸ Existen una reproducción de la pintura en el rectorado de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Debajo se encuentra el siguiente testimonio de Repetto: "Dada la trascendencia del premio y al verse don Joaquín involucrado en la problemática de la plástica decidió pintar un único cuadro, es decir, un lienzo con un motivo floral alusivo a la decoración de las puertas del retablo y se lo obsequió a Elvira Luza quien lo incluyó en su colección de manera especial por lo que significa ya que es el único cuadro que pintó don Joaquín".

Esta pintura también la entiendo como una conclusión a las diferentes consideraciones que tuvo él y su obra. Tomando como punto de inicio el retrato que le hizo Camino-Brent, el cual habría sellado su condición de artista popular desde una perspectiva estatal, este último lienzo señala la validación del proyecto cultural de la década de 1970. Pero, además, le otorga una nueva dimensión al mismo artífice, pues, de la obra del pintor indigenista a la suya, existe una gran diferencia y un espacio temporal amplio, en el cual Joaquín López Antay pasó de ser un tema a ser él el creador de un tema puntual.

El impulso artesanal de la década anterior se sumó a la abrupta recategorización de la obra del retablista ayacuchano, propiciada por el Premio Nacional de Cultura. Ambos elementos fueron indispensables para que se desatara una polémica entre quienes defendieron y quienes se opusieron a la premiación de don Joaquín. A su vez, este contexto permitió que el retablista mostrara sus dotes pictóricas para poder respaldar su estatus de artista y puso, una vez más, su figura como pieza clave para la validación de un proyecto político cultural que implicó la búsqueda de la representación de grupos sociales marginados.



Conclusiones

Para empezar estas palabras finales, es necesario saber que una recapitulación de la investigación plasmada en estas páginas se hace indispensable. Pero, además, importa tener presente como se puede forjar un ideario nacional desde el uso estatal de una figura. En este caso, Joaquín López Antay representó mucho más que un artista; él y su obra fueron puntos clave para validar la escuela peruana de arte mestizo y la política cultural del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. A pesar del uso cultural y político que se le dio, su trabajo transmite una dimensión humana que perdura hasta la actualidad, ya que su legado ha sido tal que hoy un premio lleva su nombre¹⁰⁹.

El artista ayacuchano aceptó las modificaciones sugeridas por el indigenismo pictórico, lo que le permitió entrar en un nuevo circuito de producción. Así, encontró un ambiente favorable para ampliar su repertorio temático, de modo que propició la exploración de su propia realidad. Él decidió entrar en la lógica consumista de la élite artística peruana, pero, desde el inicio, marcó el límite a la influencia que esta élite podía ejercer sobre su obra, y la prueba más ejemplar es el hecho de haber mantenido su ritmo de producción y dejarse sucumbir ante las demandas constantes del mercado.

Teniendo presente lo descrito anteriormente, la recapitulación inicia en la década de 1940, cuando diversos agentes culturales vinculados al indigenismo pictórico de Lima, de manera puntual la pintora Alicia Bustamante, ejercieron una gran influencia en los *cajones de sanmarcos*, de forma tal que estos objetos se vieron sumergidos en un proceso de cambio, el cual tuvo como resultado el retablo ayacuchano.

En este contexto, la pintora entabló una relación de intercambio cultural con Joaquín López Antay, quien se convirtió en el primer retablista del Perú y su obra, en un objeto indispensable para validar la ideología desarrollada por José Sabogal en torno al arte peruano mestizo. Las sugerencias realizadas por Bustamante permitieron que el retablista ayacuchano ampliase su repertorio

¹⁰⁹ El premio Medalla Joaquín López Antay fue creada mediante la Ley N° 29073 en 2007.

temático, pues había incorporado escenas costumbristas que acompañaban a las representaciones religiosas.

De esta forma, el artista inició a plasmar su cultura y su visión del mundo, características que se hacían más explícitas cuando el retablo estaba compuesto de más de dos pisos, pues un espacio más grande traía consigo mayor libertad de expresión. Esta nueva temática también significó su inclusión, como objeto de estudio, dentro del proyecto iniciado por Sabogal y sus discípulos desde el Instituto de Arte Peruano (IAP). Así, los artistas afiliados a esta institución iniciaron un proceso de recolección y estudio de piezas de arte popular peruano, muchas de las cuales quedaron representadas en las acuarelas pintadas que hoy conserva el Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Con estos trabajos, la producción de López Antay quedó ligada al trabajo de investigación de agentes culturales limeños que se propusieron documentar y explicar la continuidad histórica del arte peruano mestizo, desde la época precolombina hasta el presente. Por tal motivo, resultó indispensable analizar esta producción pictórica y la perspectiva ideológica que ella representaba, misma que estuvo ligada a la búsqueda de una identidad peruana, elemento que se repetiría en la política cultural de la década de 1970.

Ahora, los miembros del IAP diferenciaron el arte del Perú antiguo de su continuidad histórica contemporánea expresada en el arte popular. Esta diferenciación se basó no solo en lo temporal, sino, sobre todo, en las vertientes étnicas. Ello implicó entender la legitimidad del arte antiguo por su creador indígena y del arte popular como producto contemporáneo, resultado de la suma de lo indígena con lo hispano, es decir, lo mestizo peruano.

El artista ayacuchano aprovecharía el nuevo rótulo para transformar su obra en un espacio de expresión de su propia realidad social y cultural. Pero, a medida que llegaban los pedidos, las formas tradicionales del *sanmarcos* se vieron en constante pugna con las innovaciones que el mercado artístico requería. Fue ahí, en el espacio formado entre la solicitud de la clientela y la voluntad del artista por llevarla a cabo, que Joaquín López Antay encontró un lugar para mantener ciertos elementos propios de los *cajones de sanmarcos*. Uno de ellos fue la representación constante de las escenas "Reunión" y

“Pasión”, las cuales siempre estuvieron ubicadas en la base del retablo cuando este tenía dos pisos o más.

Ese sello característico se unió a otros, como la paleta de colores y el uso prominente del rojo, para crear un estilo propio en medio de la arremetida moderna en la que se encontraba. Además, la incorporación de los temas costumbristas a su repertorio en la década de 1950 le permitió dar a conocer su realidad a un público ajeno a la misma, de tal forma que el artista operó como un etnógrafo, es decir, un intérprete que hizo pública sus fiestas religiosas, sus actividades agrícolas y su vida personal.

Las influencias que moldearon los retablos también permitieron que su creador tomase una postura concreta al momento de producir: no haber sucumbido a la presión mercantil y mantener su originalidad respetando el tiempo que tomaba realizar un retablo. A simple vista, no seguir al pie de la letra las indicaciones de un cliente podría ser algo sencillo de hacer, pero se debe tener en cuenta que, durante esos años, existió un *boom* por el creciente interés en las creaciones de arte popular. Por este motivo, se puede explicar la labor de instituciones privadas como el Art Center y la Peña Pancho Fierro, que como el Museo Nacional de la Cultura Peruana buscaban promover y expandir el interés en los objetos antes mencionados.

A este ambiente se suma una característica puntual del artista ayacuchano: su falta de educación formal en arte. Esto hizo posible que él estuviese libre de conceptos académicos, como lo demuestra la falta de proporcionalidad entre las figuras de los retablos, a lo que se suma el aprendizaje manual que tuvo sobre la elaboración de los *sanmarcos*. Ambas características le permitieron identificar elementos irremplazables de ese objeto, lo que, a su vez, se tradujo en el traslado de esas características al retablo.

Al conservarlas, pudo crear un espacio de libertad, pues se resistió al cambio total y aceptó solo aquellos elementos que le otorgaron la posibilidad de desenvolverse como un transmisor de su propia cultura. Fue durante esos años que se fueron revelando su carácter meticuloso y proteccionista con respecto a su obra, pues fue muy reacio a tener discípulos y, cuando los tuvo, como el caso

de Jesús Urbano, se mostró celoso y desconfiado al momento de transmitir su arte.

La labor de la década de 1950 permitió a Joaquín López Antay mostrar el mestizaje entre la temática religiosa y lo relacionado a escenas de la vida rural. Su obra adquirió un sentido temporal distinto, pues dejó de lado lo netamente sagrado para insertarse en el mundo profano, de modo que convirtió su arte en una pieza contemporánea a la realidad de la que formaba parte y que ahora transmitía.

Precisamente esta contemporaneidad fue el elemento que hizo posible las constantes recategorizaciones de su obra. Una más fue la que ocurrió durante los años sesenta, pues, para aquel entonces, se conformó un impulso hacia la artesanía desde los sectores público y privado. Prueba de ello fueron los eventos como las Bienales de Artesanía, las Ferias Naylamp, la creación de instituciones como la Empresa Pública Artesanal y la labor de John Davis como miembro del Consejo Mundial de Artesanía.

Este impulso artesanal estuvo basado en una visión económica del arte popular, la cual no coincidía ni con los preceptos indigenistas, quienes vieron ese tipo de arte como un objeto de estudio, ni con la mentalidad de Joaquín López, quien siempre mantuvo firme su postura de no producir en masa. El creador se topó con un mercado más demandante, el cual le permitió la exploración temática de su obra, al mismo tiempo que buscó hacer de esta un producto. La historia es conocida: el retablista nunca cedió en su condición de creador, lo que, en el tiempo, le valió un reconocimiento y la última categorización de su trabajo.

A ello se agrega la institucionalización de la labor coleccionista, materializada en el Museo de Arte de San Marcos y el Museo de Arte y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero. Además, la labor de difusión del arte popular se produjo desde el Art Center y el Instituto de Arte Contemporáneo. Esto significó que, ante la arremetida artesanal, también existían lugares que, en cierta medida, significaron la continuación de la labor iniciada por el Instituto de Arte Peruano.

Queda claro como la situación y las instituciones que jugaron un rol importante o determinante fueron los primeros actores en ir moldeando la labor

del artista ayacuchano, el mismo que se vio sumergido en una polémica discusión en torno al último galardón que recibió. Como es sabido, a López Antay se le otorgó el Premio Nacional de Cultura en Arte en 1975, suceso que generó una polémica entre un sector de la plástica peruana, que se mostró en contra a esta decisión, y quienes apoyaron la medida tomada por el Instituto Nacional de Cultura.

Ambas posturas tuvieron representación gremial: aquellos en contra se agruparon en la Asociación de Artistas Plásticos y quienes decidieron apoyar formaron el Sindicato Único de Trabajadores en las Artes Plásticas. Resultó importante que los plásticos peruanos tomaran posturas tan definidas en torno a la calificación y definición de lo que es y no es arte. La diferencia, esencialmente, radicaba en reconocer o no a una persona sin educación académica en la disciplina, y que, por lo tanto, su obra estuvo siempre fuera de los conceptos y preceptos creadores de la formalidad artística al entender esta como el sistema que regula desde la educación.

Lo más importante de esta polémica y su debate fue la no participación del retablista. Destaco esta característica, pues él mismo estaba consciente de no ser muy querido ni en Ayacucho ni en Lima. A ello se agrega la omisión del carácter mestizo de López Antay como parte de la polémica; justamente ese rasgo fue analizado por Sabogal y sus discípulos para darle validez a su idea sobre la evolución histórica del arte peruano.

Entiendo que la nula participación del mestizo y la no mención al mestizaje de su obra son efectos directos del impulso a las artesanías vivido en la década de 1960. Las políticas de esos años permitieron que el discurso del arte peruano mestizo perdiese valor en favor de una orientación netamente económica y que, además, estuviera en sintonía con iniciativas internacionales en torno a preservar el saber manual de la artesanía.

Y el hecho de no pertenecer a ninguno de los círculos participantes en la polémica le permitió seguir dedicado a sus creaciones. Incluso se dio el lujo de pintar una flor de retablo a modo de respuesta ante todas las críticas que recibía sobre su condición de artista. Esta obra, junto al retrato que le hizo Camino Brent, demuestra como el estatus de artista de López Antay evolucionó a lo largo de

dos décadas; es decir, muestran el camino desde su calificación de artista popular hasta ser considerado artista, de objeto de estudio a sujeto creador.

Ambas pinturas las he analizado en conjunto, puesto que son dos perspectivas diferentes, la primera es producto de la autonomía de un creador, mientras que la segunda, por más estilo propio que allá desarrollado el autor, está inscrita en un programa ideológico que buscó un arte peruano. Ambas obras también representan validaciones artísticas contrapuestas, pues la de López Antay fue una respuesta al cuestionamiento de su condición como artista; es decir, es el mismo sujeto artístico que demuestra su propia capacidad. Del otro lado, el retrato valida al retablista como el creador de un objeto de estudio y se une a la línea de investigación iniciada con las acuarelas de retablos pintadas por diferentes miembros del IAP.

La vida artística del retablista ayacuchano estuvo marcada por dos creaciones: los retablos y las pinturas. Los primeros son prueba de la capacidad de adaptación, al mismo tiempo que lo son de resistencia, en relación con las nuevas propuestas hechas desde la élite pictórica al servicio del Estado y, posteriormente, desde la clientela que obtuvo el ayacuchano al decidir entrar a un mercado distinto al del mundo agrario.

La figura y la obra de Joaquín López Antay son un gran ejemplo para poder entender como promover políticas culturales por medio de un personaje que se adapta a lo que el estado buscaba transmitir entre 1940 y 1975. Pero, por sobre todo, es un caso de estudio que demuestra como la aceptación gradual de influencias externas a la matriz cultural de un creador le permitieron a este explorar su propia realidad, iniciando una relación de negociación con una clientela urbana, espacio donde él supo mantener características tradicionales del *sanmarcos*, las cuales se transformaron en elementos indispensables de sus retablos. Al mantener dichos elementos, le fue posible crear un objeto particular y propio, así como establecer un límite claro con sus nuevos compradores, mismo que se puede observar de manera más explícita en los retablos de dos o más pisos, ya que, a mayor espacio, mayor era la libertad del artista para plasmar elementos cercanos a su entorno cultural.

Para finalizar, es importante que el periodo histórico analizado me ha permitido comprender un momento donde el arte inicia a transformarse y, por consiguiente, a insertarse en el mercado. Incluso he visto el inicio de ese impulso económico que ha hecho, hoy en día, tan normal ver diversas artesanías a la venta como *souvenirs* en tiendas especializadas, museos, aeropuertos o en cualquier lugar donde se puedan conseguir un *souvenir*. Así mismo, se pueden analizar las diversas ferias artesanales, y Ruraq Maki es el mejor ejemplo de ellas, pero siempre teniendo en cuenta que esta última no busca la mercantilización del objeto, sino su difusión en un ambiente más justo y que el público comprador entre en contacto con la historia y los personajes detrás de la obra que deseen adquirir.

Todo este proceso iniciado por los primeros contactos entre bienes rituales y mercado me permite entender qué objetos, como el retablo, han podido mantenerse vitales hasta la actualidad gracias a ese cambio en su uso (de lo ritual a lo comercial). Ciertamente, esto ha conllevado la pérdida de su función mágico-religiosa en favor de su rol como pieza estética. Aun así, la esencia del retablo no ha sido alterada, ya que sigue siendo una plataforma que permite al creador dialogar con su cliente y transmitir una tradición, así como el entendimiento de la realidad que lo rodea; basta con ver los retablos sobre el Conflicto Armado Interno.

Los llamados objetos tradicionales o rituales encontraron una nueva forma de vitalidad cuando fueron descubiertos e insertados en el mercado artístico. Ello generó cambios en su esencia, pero, al mismo tiempo, permitió que dichos objetos encontrasen una nueva vitalidad producto de las influencias del capitalismo.

Fuentes primarias

Muelle, J. (21 de mayo de 1955). *Carta del director de Arqueología e Historia del Museo Nacional de Historia.*

Museo Nacional de la Cultura Peruana. *Inventario de los fondos del Museo Nacional de la Cultura Peruana.*

Indacochea, E. F. (8 de junio de 1955) *Carta del Secretario General del Ministerio de Educación Pública.*

Instituto de Arte Peruano (5 de marzo de 1953). *Documento que confiere a Julia Codesido credenciales de viaje.*

Instituto de Arte Peruano (5 de mayo de 1955). *Documento que confiere a Julia Codesido credenciales de viaje,*

Instituto Nacional de Cultura (30 de mayo de 1977). *Oficio No. 621-DG-INC-1977. Invitación a Julia Codesido para recibir el Premio Nacional de Cultura.*

Sabogal, J. (4 de mayo de 1955). *Carta al director del Museo Nacional de Historia.*

Bibliografía secundaria

- Acha, E. (1984). *Aproximación a la cultura andina a través de una manifestación plástica: San Marcos y Retablos Ayacuchanos* [Memoria para optar por el grado de Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Águila, N. del. (2020). *En defensa del Arte Popular. La trayectoria del coleccionismo en el Museo de Artes y Tradiciones Populares, IRA-PUCP, 1979-2014* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. IFEA. <https://books.openedition.org/ifea/7102>
- Arguedas, J. M. (1958). Notas elementales sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga. *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVII, 140-94.
- Arguedas, J. M. (2014). Del retablo mágico al retablo mercantil. En F. Torres, A. Bartra & R. Cáceres (eds.), *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo* (pp. 296-99). Universidad Ricardo Palma, ICPNA.
- Arguedas, J. M. (1967). El indigenismo en el Perú. https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/Articulos_CCA/032_ARGUEDAS_El%20indigenismo_en_el_Peru.pdf
- Avilés-Romero, V. (2014). La cultura latinoamericana y la Semana Santa en Ayacucho, Perú. *Contribuciones desde Coatepec*, 27, 103-116.
- Balarín, C. (2010). Tejiendo fino: usos y abusos del arte popular peruano. *Illapa Mana Tukukuq*, 7(7), 21-37.
- Barrionuevo, A. (1962). La Peña Pancho Fierro: arte popular en Lima. *Caretas*, 12, 32-33.
- Barrionuevo, A. (1979). *Artistas populares del Perú*. SAGSA.
- Bernuy, J. (2012). El indigenismo de José Sabogal. *Puente: ingeniería, sociedad, cultura*, 5(25), 58-65.
- Borea, G. (2017). Arte popular y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento y la racialización del arte. En G. Borea (ed.), *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 94-120). PUCP.

- Borea, G., & Germaná, G. (2014). Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad. En F. Torres, A. Bartra & R. Cáceres (eds.), *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo* (pp. 317-326). Universidad Ricardo Palma, ICPNA.
- Buntinx, G. (1994). El retablo erudito. Aproximaciones artísticas del sanmarcos andino. *Alma Mater*, 8, 13-24.
- Carpio, K., & Yllia, M. (2017). Alicia y Celia Bustamante. La Peña Pancho Fierro y el Arte Popular. *Illapa Mana Tukukuq*, 3, 45-60.
- Castañeda, L. (1971). *Arte popular del Perú*. Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Castrillón, A. (1992). El retablo, nuevas formas: cambio y vitalidad. En Instituto de Estudios Peruanos (ed.), *El Retablo Ayacuchano. Un Arte de los Andes* (pp. 37-41). IEP.
- Castrillón, A. (1997). ¿Arte Popular o Artesanía? *Guamangensis* III, 3, 17-21.
- Castrillón, A. (2014). Nota sobre “¿Arte popular o artesanía?”. En F. Torres, A. Bartra & R. Cáceres (eds.), *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo* (pp. 313-316). Universidad Ricardo Palma, ICPNA.
- Castrillón, A. (2015). Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay. *Illapa Mana Tukukuq*, 12, 12-24. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i12.1914>.
- Chivilches, N. (2020). *El coleccionismo del arte popular en Lima: el caso de Alicia y Celia Bustamante Vernal y Elvira Luza Argaluz* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Consejo Nacional de Cultura & Instituto Nacional de Cultura (1975). *Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana*. <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/136>
- Davis, J. A. (2014). “El arte peruano tradicional y las artes aplicadas”. En F. Torres, A. Bartra & R. Cáceres (eds.), *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo* (pp. 313-316). Universidad Ricardo Palma, ICPNA.
- Degregori, C. (1986). Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional. *Socialismo y Participación*, 36, 49-56.
- Galería Huamanqaqa (1976). *Joaquín López Antay*.
- Golte, J. (2012). Los retablos de Edilberto Jiménez en el contexto de la imaginería huamanguina. En J. Golte & R. Pajuelo (eds.), *Universos de*

- memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política* (pp. 17-33). IEP.
- González, O. (2011). El Instituto Indigenista Peruano: una historia por conocer. En L. Giraudo (ed.), *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970* (pp. 133-158). IEP.
- González, E., & Vallenás, A. (2016). *Arte popular de Huamanga. Homenaje a Joaquín López Antay*. Lluvia Editores, IRA, DACU, PUCP.
- Instituto de Estudios Peruanos (1992). *El Retablo Ayacuchano. Un arte de los Andes*. IEP.
- Jiménez, A. (1997). Arte Popular. *Guamangensis*, 3, 12-16.
- Jiménez, E. (1992) "Santeros, Missas y Herranzas en el campo ayacuchano" En Instituto de Estudios Peruanos (ed.), *El Retablo Ayacuchano. Un Arte de los Andes* (pp. 27-35). IEP.
- Lauer, M. (1980). Lo andino en el arte peruano: la mutación andina: arte y sociedad en el Perú entre 1960 y 1980. *Sociedad y Política*, 3(8), 37-44.
- Lauer, M. (1982). «Crítica de la ideología del arte». En M. Lauer (ed.), *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos* (pp. 19-35). DESCO.
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1136512#?c=&m=&s=&cv=&xywh=0%2C-17%2C2199%2C1733>.
- Lee, L. (1997). 1975: Premio Nacional de Cultura en Arte. *Guamangensis*, 3, 7-8.
- Macera, P. (1982). Los retablos andinos y Don Joaquín López Antay. *De arte popular peruano*, 19.
- Macera, P. (1981). Retablos andinos. *Historia Andina*, 4.
- Macera, P., & Sabogal, J. (1997). *Centenario de Joaquín López Antay*. PUCP, IRA.
- Macera, P. (2009). Los retablos andinos y don Joaquín López Antay. En M. Pinto (ed.), *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera* (pp. 177-204). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Majluf, N. (1994). Indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa. En G. Curiel, R. González & J. Gutiérrez *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas* (pp. 611-628). UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Natalia, M. (1997). Nacionalismo e indigenismo en el arte americano. En R. Gutiérrez & R. Gutiérrez Viñuales (coords.), *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglo XIX y XX* (pp. 247-258). Cátedra.
- Mendizábal, E. (1963). La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchano. *Folklore Andino*.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/183997>
- Mendizábal, E. (2003). Una contribución al estudio del arte tradicional peruano. En E. Mendizábal (ed.), *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano dos ensayos pioneros obre arte peruano* (pp. 18-85). Ricardo Palma, ICPNA.
- Mendoza, Z. S. (2006). *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. PUCP.
- Mendoza, Z. S. (2001). Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento. En G. Cánepa (ed.), *Identidades representadas performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 149-178). PUCP.
- Mendoza, Z. S. (2009). Folklore and the Politics of Region and National Building: Cuzco 1920-1950. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, 2, 1-9.
- Munive, M. (2015). *Isabel Benavides y John Davis. Impulsores de las artes*. ICPNA.
- Munive, M. (2016). «DON JOAQUÍN ANTES DE 1975 Adenda para una polémica inconclusa». *Mana Tukukuq Illapa*, 13(13), 72-79.
- Núñez, L. (1990). *Los Dansaq*. Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Ortiz, D. (11 de mayo de 2022). Entrevista a Alfredo López.
- Ossio, J. (1997) La creatividad del hombre peruano. *Guamangensis*, 3, 23-27.
- Pajuelo, P., Bernaola, I., & Peralta, J. (2020). El Surgimiento del IAC. En Instituto de Arte Contemporáneo (ed.), *Historias que contar. IAC 1955-2015* (pp. 92-185). Instituto de Arte Contemporáneo; MAC.
- Pereyra, N. E. (2009). Historia, memoria, identidad y performance en una fiesta: la Semana Santa de Ayacucho. *Dialogía*, 4, 222-63.
- Razzeto, M. (1982). *Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino*. Instituto Andino de Artes Populares.
- Rengifo, A. (1997). Joaquín López Antay, la globalización y el trabajo. *Guamangensis*, 3, 22.

- Repetto, L. (1997). El Museo de Arte Popular Joaquín López Antay Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. *Guamangensis*, 3, 9-11.
- Repetto, L. (2016). Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino 1975. En E. González & A. Vallenás (eds.), *Arte popular de Huamanga-Homenaje a Joaquín López Antay* (pp. 15-24). Lluvia Editores, IRA, DACU, PUCP.
- Rivas, I. (1992). De la capilla de santero al cajón de San Marcos. En Instituto de Estudios Peruanos (ed.), *El Retablo Ayacuchano. Un Arte de los Andes* (pp. 11-16). IEP.
- Rodríguez, Y. (2021). Memoria y fiesta popular en Ayacucho. Escenarios de la comunicación en sociedades posconflicto. *PLURIVERSIDAD*, 6, 121-36. <https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v0i6.3636>.
- Sabogal, J. (1945). *Pancho Fierro. Estampas del pintor peruano*. Nova.
- Sabogal, J. (1949). *El toro en las artes populares del Perú*. Instituto de Arte Peruano.
- Sabogal, J. (1973). Los mates burilados y las estampas del pintor criollo Pancho Fierro. *Historia*, 1(3), 232-37.
- Sabogal, J. (1975). *Del Arte en el Perú y otros ensayos*. INC.
- Sabogal, J. (1979). Arte vernáculo en Huamanga (Testimonio de tres artesanos). *Estudios e Investigaciones*, 16.
- Sabogal, J. (1988). *El desván de la Imaginería peruana*. Fondo Editorial del Banco Central de Reserva.
- Sabogal, J. (2020). Los mates y el yaraví. *21 intelectuales peruanos del siglo XX. Serie antológica*, 18, 7-8.
- Sebastianis, S. (2002). *Erranze plastiche. Antropologia e storia del retablo andino*. CISU.
- Sinamos Informa (1972). *Naylamp* 72.
- Solar, M. E. del (1992) Cajón de San Marcos. En Instituto de Estudios Peruanos (ed.), *El Retablo Ayacuchano. Un Arte de los Andes* (pp. 17-26). IEP.
- Solari, G. (1986). Elementos Mágico-Religiosos en el Retablo Cajón de san Marcos. *Boletín de Lima*, 8(45), 67-77.
- Stastny, F. (1979). Dimensión histórica del arte popular. *Historia y Cultura*, 12, 137-155.
- Stastny, F. (1981). *Las Artes Populares del Perú*. Ediciones Edubanco.

- Sullivan, M. A. (2023). High, Low, and Beyond: The Question of Popular Art in Peru. *Art History*, 46(1), 68-100. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12708>
- Ulfe, M. E. (2004). El Arte de los retablos ayacuchano. Religiosidad, historia y práctica cultural emergente. *Allpanchis*, 64, 73-99.
- Ulfe, M. E. (2009). Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruano. *Bulletin de l' Institut fraçais d' estudes andines*, 38(2), 307-26.
- Ulfe, M. E. (2022). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9789972429651>.
- Urbano, J., & Macera, P. (1992). *Santero y Caminante. Santoruraj-Ñampurej*. Editorial Apoyo.
- Urrutia, J. (1983). De las rutas, ferias y circuitos en Huamanga. *Allpanchis*, 21, 47-64.
- Villegas, F. (2016). De la pintura indigenista a la pintura peruana mestiza: hacia una nueva formulación. En *La creatividad como forma de vida* (pp. 34-45). Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- Villegas, F. (2008). *José Sabogal y el arte mestizo. El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Villegas, F. (2013). La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: el proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del premio de las artes a Joaquín López Antay. *Revista de Historiografía*, 19(2), 75-87.
- Villegas, F. (2013) The Incorporation of Popular Art into the Imaginative World of Twentieth-Century Peruvian Artists. En *Peru Kingdoms of the Sun and the Moon* (pp. 276-287). Contients Edition.
- Villegas, F. (2017). El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa Mana Tukukuq*, 3, 21-34. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1150>.
- Villegas, F. (2020). *José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villegas, R. (1986). Del Altar Portátil al Retablo Socio Comunicativo. *Boletín de Lima*, 8(45), 82-85.

Vivanco, A. (1988). San Marcos, retablos de Huamanga: según López Antay, hace aumentar el ganado. En A. Vivanco (ed.), *Cien temas de folklore peruano* (pp. 386-389). Librería-Distribuidora Bendezú.

Yllia, M. E. (2016). El Museo Nacional de la Cultura Peruana. *Revista del Museo Nacional*, 51, 241-66.

Anexos

Figura 1

Cárcel de Huancavelica. Joaquín López Antay



Nota. Madera y Pasta policromada, Ayacucho, 1941, 34.5 x 7.5 25 cm. Museo Tradiciones y Artes Populares "Luis Repetto Málaga"-Colección Elvira Luza

Figura 2

Huida de Egipto. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada, Ayacucho, 1942, 38 x 24 x 9,5 cm. Museo de Arte de San Marcos- Colección Alicia Bustamante.

Figura 3

Santiago, Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1945. 28 x 26,5 x 9 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Alicia Bustamante

Figura 4

Acuarela con Retablo "San Marcos" con Apóstol Santiago. Julia Codesido



Nota. Lima, Acuarela, 1948. 50,20 x 64,40 cm. Museo Nacional de la Cultural Peruana.

Figura 5
Nacimiento. Joaquín López Antay



Nota. Ayacucho. Madera y pasta policromada. 1948. 28 x 36 x 9,20 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 6
Retablo con Nacimiento. Julia Codesido



Nota. Lima. Acuarela. 1948. 57 x 83,2 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 7
Retablo "San Marcos" con apóstol Santiago. Joaquín López Antay



Nota. Ayacucho. Madera y pasta policromada. Barnizado. 1946. 24,70 x 34,70 x 7,60 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 8
La Crucifixión. Joaquín López Antay



Nota. Ayacucho. Madera y pasta policromada. Barnizado. 1948. 28 x 36,2 x 7,8 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 9

Escenas de vida de campo. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Barnizado. Ayacucho. 1947. 25,8 x 30,8 x 8 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 10

Marinera ayacuchana. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Barnizado. Ayacucho. 1946. 25,8 x 35,5 x 9,2 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Figura 11

Escenas de la trilla. Joaquín López Antay

Figura 12

Representando la trilla. Joaquín López Antay





Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1946. 25,8 x 35,8 x 8,3 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Nota. Madera y pasta policromada. Barnizado. Ayacucho. 1946. 27,2 x 36,3 7,7 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Figura 13
Diploma del "Certamen Arte Popular Ayacuchano". 1949



Figura 15
Retablo. Joaquín López Antay

Figura 14
Cajón de San Marcos. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 27 x 19 x 8 cm. Museo de Arte de San Marcos- Colección Bustamante

Figura 16
Señor de la Caída. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 40 x 26,5 x 11 cm. Museo de Arte de San Marcos- Colección Bustamante



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950. 24,4 x 32,5 x 7,6 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana



Figura 17
Retablo Pelea de gallos. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950. 35,7 X 27 X 9 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante

Figura 18
Nacimiento y Reunión. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 33 x 24 x 8,5 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante

Figura 19

Figura 20

Escena campesina con hilandera. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 26,9 x 18,7 x 11,2 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante

Retablo Marinera. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950. 35,5 X 25,2 X 9,4 cm. 1950S. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante.

Figura 21

Retablo Jarana. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1954. 37,1 x 25,5 x 10,5 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante

Figura 22

Danzante de tijeras. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada y barnizadas. Ayacucho. 1950s. 31,5 x 24,5 x 11 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante

Figura 23

Figura 24

San Isidro Labrador. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada. Ayacucho. Siglo XX (1950s probablemente). 38,9 x 22,9 x 11,9 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante

Nacimiento reunión. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta pintada. Ayacucho. 1950s. 32,2 x 24,5 x 8,2 cm. Museo de Arte de San Marcos- Colección Bustamante

Figura 25
Nacimiento. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Ayacucho. 1950s. 36,6 x 27,1 x 9,4 cm. Museo de Arte de San Marcos- Colección Bustamante.

Figura 26
Nacimiento procesión. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Ayacucho. 1950s. 55 x 40,5 x 10,6 cm. Museo de Arte de San Marcos- Colección Bustamante.

Figura 27
Diploma de honor de la Primera Bienal Nacional de Artesanía. 1967

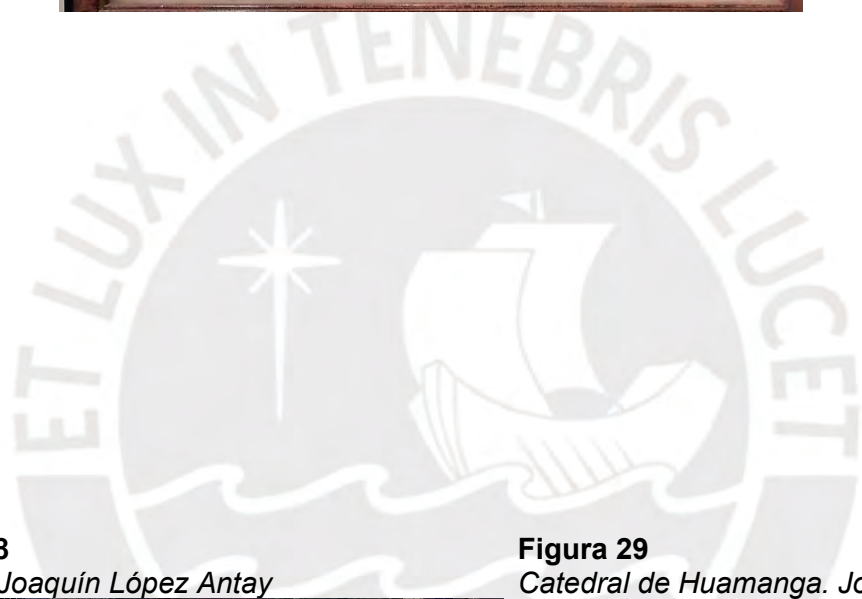


Figura 28
Retablo. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho, 1963. 82.5 x 53.3 x 13 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 29
Catedral de Huamanga. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1966. 70 x 64 x 20 cm

Figura 30
Campesino sacándose espina. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1960s. 31,2 x 24 x 9,5 cm. Museo de Arte de San Marcos-Colección Bustamante

Figura 31
Retablo Santos Patronos 1. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1972. 50 x 31,5 x 9 cm.

Figura 32
Retablo Santos Patronos 2. Joaquín López Antay

Figura 33
Retablo Santos Patronos 3. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 41,5 x 27,4 x 8 cm

Figura 34
Retablo Fiesta de la Cruz. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 39 x 25 x 7 cm

Figura 35
Nacimiento 1. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1975. 41 x 28 x 7,5 cm

Figura 36
Nacimiento 2. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1975. 42 x 28 x 7 cm.

Figura 37
Nacimiento 3. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX
9,6 x 8 x 7,5 cm



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 83 x 53 x 8,5 cm

Figura 38
Retablo. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1970-1980.
92,5 x 118 x 14 cm. Museo de Arte Lima.

Figura 39
Enrique Camino Brent. Joaquín López Antay



Nota. Óleo sobre tela. Lima. 1959. Museo de Arte de Lima

Figura 40

Flore de retablo. Joaquín López Antay



Nota. Pintura sobre tela. Ayacucho ¿? Circa 1970. Museo de Arte y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga"-Colección Elvira Luza

Proyecto Curatorial

1. Título

Negociando una creación. La construcción y percepción de Joaquín López Antay (JLA) como artista popular a través de sus obras (1941-1975).

2. Aspectos generales

Esta exposición temporal es de carácter histórico, documental y educativo, y desea proporcionar una aproximación al proceso de invención del retablo ayacuchano, así como la transformación de López Antay en artista popular. Este proceso se logra por medio del análisis de las piezas elaboradas por el artista ayacuchano, las cuales se encuentran en tres colecciones diferentes, lo cual lleva a pensar en cómo las exhibiciones que resguardan estas piezas las han exhibido.

El Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP), el Museo de Arte de San Marcos (MASMA) y el Museo de la Cultura Peruana (MNCP) son las instituciones que poseen tanto los materiales artísticos como documentales para comprender la manera que se ha tenido de catalogar y exhibir los retablos de López Antay. Esta exploración facilitará la comprensión del proceso de creación del artista popular en cuestión y sus obras.

Al mismo tiempo, los diversos temas representados por JLA permiten ver cómo ha ido variando su percepción del mundo, pues esta empieza a empaparse con la lógica del mercado artístico y por ende con la circulación bienes. Se observa que la temática que él representa se aleja de lo religioso para concentrarse en festividades laicas y relacionadas al campo, y, cuando hay temas religiosos, estos, en algunos casos, han tomado aires locales marcados. Para lograr lo mencionado, será preciso seguir un orden cronológico que ponga en relieve la evolución retablista sin dejar de lado el contexto y como esta se va insertando en el mundo museístico.

3. Justificación

Las exposiciones son productos de las investigaciones curatoriales llevadas a cabo sobre la selección de un determinado grupo de objetos tangibles bajo unos parámetros y criterios establecidos. Con el tema del arte popular ha sucedido lo mismo, ya que los principales referentes de las muestras suelen ser los objetos de creación popular, lo que ha dejado de lado al creador, como si fuese un asesor en las sombras. Para el caso

puntual de la producción artística de JLA, resulta necesario plantear las negociaciones que se dan entre el productor y el nuevo mercado al que es insertado por parte de una *connoisseur*, como lo fue Alicia Bustamante. Esto se suscita si se tiene en cuenta el discurso indigenista con el que llega la coleccionista limeña. Entonces, se entiende que los retablos con temática laica, con festividades relacionadas al campo o con fiestas religiosas ayacuchanas, son reflejo de la influencia que tuvieron las sugerencias de la pintora indigenista; por algo es significativo que el primer retablo sea el de la cárcel de Huancavelica, ya que rompe totalmente con el tema religioso tradicional, además de estar ligado a la experiencia presidiaria de José María Arguedas, quien era cuñado de Alicia Bustamante.

Del otro lado, no se puede dejar de lado el trabajo museístico realizado por las instituciones mencionadas líneas arriba, pues ellas fueron las piedras angulares que asentaron y perpetuaron el discurso sobre el arte popular. Esta labor perpetuadora se puede ver en los diversos catálogos sobre arte popular, como el elaborado por el MASMA, titulado *Herencia y tradiciones populares. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos*.

Esta propuesta tiene por fin el enfatizar esa transformación y ese encasillamiento del retablista ayacuchano, pues se busca dar cuenta de la manera que tuvo él de aprovechar una situación de ingreso al mercado, ya que sabía que su propio mercado local no le rendiría los frutos necesarios, pues se encontraba en decadencia. Entonces, esta exposición al llevarse a cabo permitirá comprender el proceso que se dio en torno a la figura de López Antay, en su transformación a artista popular y cómo esta validó un discurso y una manera de comprender la producción de este arte específico.

4. Objetivo

1. Dar a conocer la obra de artista cuyo logro ha sido fijado al Premio Nacional de Cultura de 1975
2. Visibilizar el proceso de encasillamiento de JLA como artista popular y debatir el rol de los museos en este proceso
3. Reflexionar sobre las políticas culturales desarrolladas desde los sectores público y privado

5. Público objetivo

Esta muestra está dirigida a todo el público en general. No se descarta la presencia de público especializado, como investigadores, artistas y estudiantes

universitarios, pero ellos no serán a quienes la muestra busque llegar de manera puntual. Incluso se puede considerar presencia de público extranjero, si se toma en cuenta el atractivo turístico de la casona donde se ubica el IRA. Por la variedad de personas que puedan llegar, el lenguaje a usarse será claro para una mayor difusión.

6. Política y contexto

La exposición se inscribirá en el contexto de un instituto universitario de altos estudios humanísticos, que cuenta con un museo propio, el cual alberga algunas piezas a exponerse. En sintonía con la misión museal, la exhibición buscará agrupar las piezas elaboradas por Joaquín López Antay, que están repartidas en cuatro instituciones. La intención es congregar en un solo espacio todo el proceso de encasillamiento que iniciaron Alicia Bustamante y el indigenismo.

7. Periodo de duración

La muestra tiene un carácter temporal, pues el MATP cuenta con bastantes actividades que rotan constantemente. Se agendará anticipadamente, con el Museo, una fecha tentativa disponible, la cual podría ser del 1 de diciembre al 1 de mayo. La idea de iniciar en Navidad corresponde a la fecha en que López Antay recibió el Premio Nacional de Cultura.

8. Localización del espacio expositivo

Instituto Riva-Agüero de la PUCP (Jr. Camaná, Centro de Lima)

Para la primera versión de esta muestra, se cuenta con la disposición del *hall* principal y las salas de museo en el segundo piso del instituto (ver plano de distribución en el anexo 1). La muestra puede convertirse en itinerante, pues, a futuro, podría realizarse en los ambientes de los museos donde se resguardan los retablos de López Antay, es decir, en el MNCP y MASMA. Asimismo, la documentación y el material gráfico serán subidos al espacio de exposiciones temporales de la página web institucional, el mismo que se compartirá entre los museos involucrados en la exposición.

9. Recursos económicos y materiales disponibles

Las piezas seleccionadas del MNCO (retablos, acuarelas y fotos) y del MASMA (retablos) serán en calidad de préstamo interinstitucional, bajo los convenios

existentes entre las instituciones. Los museos mencionados asumirán los costos de traslado y seguro de ser requeridos. La exposición, al ser una actividad del MATP, contará con la asistencia del personal del museo para las tareas de selección de material y montaje de la muestra. Además, se pondrán a disposición los retablos, parte de la colección del museo, así como el material y los recursos museográficos de este, junto con el respaldo del IRA.

10. Requisitos específicos de seguridad

El recinto del museo cuenta con seguridad propia y permanente, y que ha sido habilitada por las autoridades universitarias para la atención al público. Las visitas, en condiciones normales, se realizarán de martes a domingo de 10 a. m. a 5 p. m., en las que es requisito indispensable la identificación previa. Se trabajará con el MNCP y el MASMA para el mantenimiento de las piezas exhibidas, si así se requiriese.

11. Conservación

La sección donde se encuentren las fotos, el diploma del Premio Nacional de Cultura y otro material audiovisual serán monitoreados constantemente para evitar cambios de temperatura, incidencia de la luz y prevenir la aparición de hongos, para lo cual se usan bases de papel libre de ácidos. Las vitrinas que resguarden los retablos serán monitoreadas por el equipo técnico del MATP. La iluminación de las salas y las vitrinas son indirectas con luces led, y éstas se apagarán al no detectar movimiento en el espacio; así, se evitará la exposición a la luz artificial y natural.

12. Mantenimiento: recursos disponibles y necesidades.

El museo cuenta con personal de mantenimiento que realizará dicha labor. Asimismo, se permitirá el monitoreo del personal de conservación y mantenimiento del MNCT y del MASMA en caso de que sea requerido.

13. Evaluación: criterio y procedimientos que serán aplicados en la evaluación del proyecto (estudio de públicos, cualitativos y/o cuantitativos, etc.)

- Encuesta de asistencia a la muestra. Se tomará en cuenta si son grupos de escolares para contar con una encuesta de orientación pedagógica
- La actividad se promoverá a través de los canales de difusión oficial del IRA

y la PUCP, así como del MNCP; por ello, se espera contar con un reporte de consultas y visitas en dichos canales para medir el nivel de impacto de la difusión de la actividad.

- A través de programas de visitas guiadas y de la elaboración de material audiovisual, compartido en las redes oficiales del IRA, MNCP y MASMA, se promueve la actividad.
- Mediante el registro de visitas en entrada y el cuaderno de visitas, la secretaría del museo llevará un conteo.
- Se promoverán eventos paralelos como conversatorios y visitas guiadas especializadas, y se llevará la contabilización de la asistencia por medio del registro de actividades en las plataformas oficiales de la PUCP.

14. Procedimientos administrativos

Se contemplará la colaboración interinstitucional, en especial la del Museo de Arte y Tradiciones Populares y la del Instituto Riva-Agüero junto a instituciones aliadas. La intención es poder aprovechar los convenios existentes que puedan tener tanto el museo como el Instituto. De allí que los gastos por transporte y seguros de las piezas que vienen en calidad de préstamo sean cubiertos por el Museo Nacional de Cultura Peruana y por Museo de Arte de San Marcos. En lo que respecta a los gastos por honorarios, estos serán cubiertos por el IRA a través de la planilla de trabajador. Para la fase de investigación, recolección de datos y montaje, se precisará la asistencia de dos personas externas al IRA, cuyos gastos serán cubiertos por esta institución, bajo la modalidad de servicio por terceros en un plazo máximo de tres meses. Por último, en lo relativo a la coordinación, programación y ejecución de eventos paralelos y actividades pedagógicas (talleres, conversatorios, mesas de discusión, etc.), se contratará a un asistente bajo la modalidad de servicio por terceros por un plazo máximo de dos meses.

15. Cronograma detallado

Fechas del 2023	Actividad por realizar
23 de octubre-12 de noviembre	Compilación de material y piezas, selección y restauración preventiva de requerirlo, y registro fotográfico del material Preparación y supervisión del material incluido en las infografías y en la folletería para la difusión
14 de noviembre – 19 de noviembre	Coordinación para el traslado de piezas del MNCP y del MASMA, y coordinación para los trabajos de infografía e impresiones
21 de noviembre – 25 de noviembre	Coordinación con el área técnica para la adecuación de los espacios y de la iluminación
28 de noviembre – 30 de noviembre	Montaje
1 de diciembre	Inauguración de la muestra
5 de diciembre – 9 de diciembre	Registro fotográfico de las salas, monitoreo de condiciones ambientales de las piezas.
19 de diciembre – 23 diciembre	1° visita guiada / actividades pedagógicas.
4 de enero de 2024 – 9 de enero de 2024	Coordinación para el 1.º Conversatorio sobre la muestra. <i>Nuevas definiciones y posibles alcances del arte popular</i> (título tentativo)

13 de enero de 2024	<p>Actividad especial para conmemorar el inicio de los debates sobre arte popular que se dieron en el IRA y que llevó a la creación del MATP. Ingreso libre, incluirá materiales proporcionados por el MASMA.</p> <p>Taller histórico sobre el hecho, donde se abordarán la historia del museo y su colección. El jefe del museo y la curadora serán los ponentes, así como una investigadora sobre el tema. El taller durará entre 40 minutos y 1 hora.</p> <p>Taller histórico-práctico. Constará de dos sesiones y estará enfocado en el dictado de clases sobre cómo elaborar un retablo, así como la historia de este y de la obra de López Antay. En ambas sesiones, se contará con la presencia de Patricia Mendoza, bisnieta de JLA y directora de la casa museo Joaquín López Antay, en Ayacucho. Las sesiones durarán como máximo 40 minutos.</p>
16 de enero de 2024	1.ª actividad académica. Conversatorio en torno a la muestra en el marco de la celebración de los debates de arte popular
25 – 28 de enero de 2024	2.ª visita guiada / actividad pedagógica
1 – 9 de febrero de 2024	Coordinación para al 2º actividad académica

10 de febrero de 2024	2. ^a actividad académica. Conversatorio sobre las colecciones participantes de la muestra. Actividad de cierres, presentación del catálogo virtual-interactivo de la muestra.
13 – 18 de febrero de 2024	Desmontaje, registra, embalaje de piezas y adecuación de las salas tras el retiro de la muestra, coordinación con el área de conservación

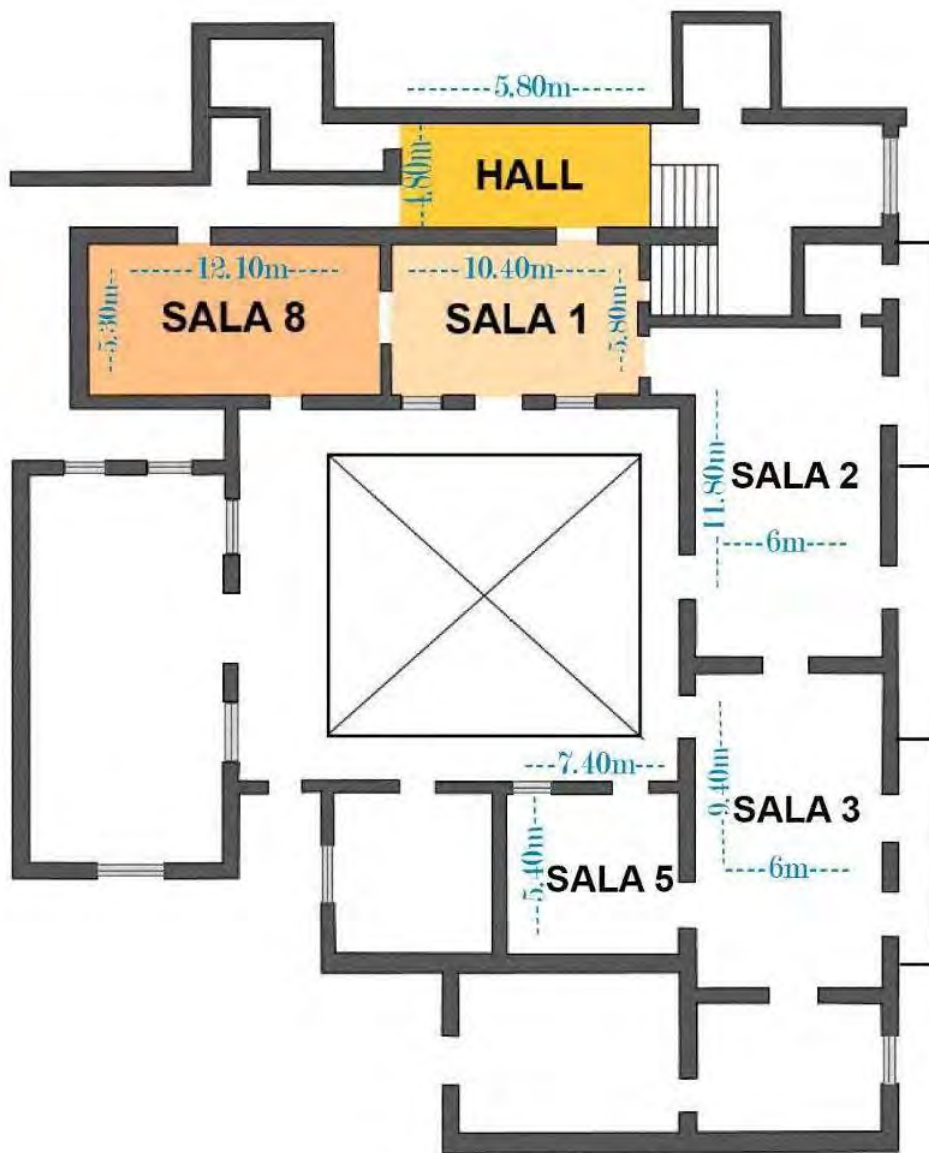


16. Presupuesto detallado

Descripción de actividad	Cantidad	Soles	Gastos cubiertos por la institución
Diseño y gestión			
Curaduría	4 meses	3000	Sí (sueldo)
Especialistas y equipo técnico			
Asistente de Investigación	3 meses	3000	
Conservador		3000	Sí (sueldo)
Diseñador gráfico y desarrollo de toda la línea gráfica		4500	
Montaje y desmontaje		2500	Sí (sueldo)
Electricista y pintor		3500 c/u	
Asistente en pedagogía y mediación curatorial	2 meses	2000	
Impresiones			
Infografías de pared	X total de metros lineales	2500	
<i>Banners</i> de publicidad	Por 1	400	
Folletos	3000	1000	
Servicio de instalación		600	
Material			

museográfico y montaje			
Material de oficina ymontaje diverso (<i>foam</i> , cinta 3 m, cúter, parantes, etc.)		1000	
Papel libre de ácido	100	400	
Actividades lúdicas			
Suvenires	5000	2000	
Catálogo digital			
Diagramación del catálogo		3000	
Inauguración			
<i>Catering</i> y servicio básico por 100 personas		5000	
Total		28900	

Anexo 1 Plano de ubicación



Anexo 2 Selección de objetos

Museo de Artes de San Marcos (MASMA)

Figura 1

Cajón San Marcos. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Primera Mitad del siglo XX. 27 x 19 x 8 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.40)

Figura 2

Retablo San Antonio. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Primera Mitad del siglo XX. 17 x 18 x 5 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.41)

Figura 3

Retablo Corrida de Toros. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1949. 35 x 26,8 x 8,7 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.42)

Figura 4

Retablo San Antonio. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 39 x 23 x 12 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.43)

Figura 5

Figura 6

Retablo con pelea de gallos. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1950. 35,7 x 27 x 9 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.44)

Figura 7
Retablo Danzante de tijeras. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Primera Mitad del siglo XX. 31,5 x 24,5 x 11 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.46)

Retablo Campesino sacándose espina. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Primera Mitad del siglo XX. 31,2 x 24 x 9,5 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.45)

Figura 8
Retablo Marinera. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Primera Mitad del siglo XX. 35,5 x 25,2 x 9,4 cm. Colección Alicia y Celia Bustamante Tomado de Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos (2016, p.47)

Figura 1

Retablo La Cárcel de Huancavelica. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1941 34,5 x 25 x 7,5 cm. Colección Elvira Luza, Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga", IRA-PUCP

Figura 2

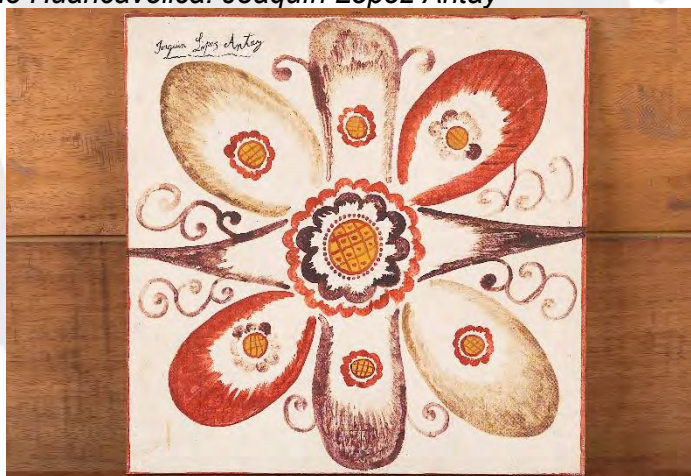
Retablo El Nanzareno. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. S/f 48 x 40 x 28,5 cm. Colección Elvira Luza, Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga", IRA-PUCP

Figura 3

Retablo La Cárcel de Huancavelica. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1941 34,5 x 25 x 7,5 cm. Colección Elvira Luza, Museo de Artes y Tradiciones Populares "Luis Repetto Málaga", IRA-PUCP

Figura 1

Retablo con Apóstol Santiago. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1946 24,7 x 34,7 x 7,6 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 2

Retablo con escena de marinera ayacuchana. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. 1946 25,8 x 35,5 x 9,2 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 3

Retablo con escena de la vida en el campo. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 25,8 x 30,8 x 8 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 4

Retablo con escenas de la trilla. Joaquín López Antay



Nota. Madera barnizado y pasta policromada. Ayacucho. Siglo XX. 27,2 x 36,3 x 7,7 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 5
Retablo con Epifanía. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Policromado. Ayacucho. Siglo XX. 18,1 x 27,3 x 8,5 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 6
Retablo con Crucifixión de Cristo. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Ensamblado, moldeado, policromado, barnizado Ayacucho. Siglo XX. 27,2 x 36,3 x 7,7 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 7
Retablo ayacuchano. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Policromado. Ayacucho. Siglo XX. 25,8 x 35,8 x 8,3 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 8
Retablo con Santa Inés. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Barnizado, policromado. Ayacucho. Siglo XX. 12,5 x 22,5 x 7,8 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 9
Retablo con Nacimiento. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasata. Barnizado, policromado. Ayacucho. Siglo XX. 28 x 36 x 9,2 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 10
Retablo. Joaquín López Antay



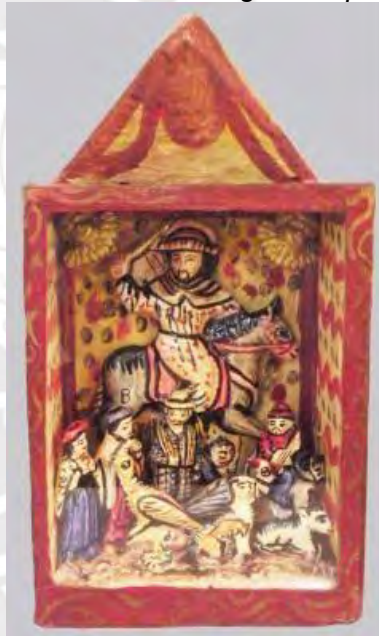
Nota. Madera y pasta. Barnizado, ensamblado, modelado y policromado. Ayacucho. Siglo XX. 53,30 x 82,5 x 13 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana

Figura 11
Retablo con el Señor de la Caída. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Barnizado, policromado. Ayacucho. Siglo XX. 24,4 x 32,5 x 7,6 cm. Museo de la Cultura Peruana

Figura 12
Retablo de Santiago. Joaquín López Antay



Nota. Madera y pasta. Barnizado, policromado. Ayacucho. Siglo XX. 13,8 x 24,3 x 7,8 cm. Museo Nacional de la Cultura Peruana.