

artesanías en américa

JOAQUIN LOPEZ ANTAY

PABLO MACERA

Esta recopilación se propone divulgar algunos materiales relacionados con el Cajón San Marcos y con la obra de Don Joaquín López Antay (1897-1981).

Es poco lo que sabemos acerca de la organización de los Talleres Ayacuchanos dedicados a la producción de Retablos. Comencemos por el problema de lo que llamaríamos Genealogía o Filiación de los Talleres; o sea la red de influencias que conducen del maestro al aprendiz (convertido, a veces, con el tiempo en maestro) y de una generación a otra. A fines del siglo XIX el Taller principal en Ayacucho era el que dirigía Doña Manuela Momediano, abuela de Don Joaquín López Antay. Según la tradición familiar doña Manuela aprendió de su esposo Don Esteban Antay la confección de Imaginería. Esteban Antay era un artesano versátil. Durante muchos años su principal manufactura fue la gran Cruz

Verde que se acostumbra colocar en el atrio de las iglesias serranas (una de estas con su firma, podía verse todavía en Pampa Cruz, hacia 1965). Don Esteban cambió esta primera especialidad por la Imaginería en la que adiestró a su esposa Manuela. No está comprobado que en este momento se dedicaran ambos a los Cajones San Marcos. Más tarde don Esteban Antay actuó con cierta independencia y fue en Ayacucho el artista más reputado en Kollke-Libro o sea en las delgadas láminas de plata y oro aplicadas sobre las flores de cera en Semana Santa.

Mientras Don Esteban Antay fue un explorador inquieto de las posibilidades artesanales, Doña Manuela Momediano de Antay parece haber sido en cambio una mujer con excepcionales dotes empresariales. A principios de este siglo su taller concentraba una gran parte de la producción de Cajones de San Marcos y doña Manuela tuvo

la inteligencia de no imponer un solo estilo sino de tolerar que cada uno de sus colaboradores dentro del taller desarrollara en los Retablos sus propias variantes personales o siguiera la tradición que prefiriese. En esto, bien pudo ella quizás, tener en cuenta simplemente las preferencias pre-establecidas de diversas clientelas.

En el Taller de Doña Manuela Momediano de Antay trabajaron muchos que después, de 1910 en adelante, fueron artesanos independientes. Estos discípulos Momedianos pueden ser divididos en dos grupos cronológicos: a) El tío Baldeón; Benjamín Antay, Saturnina Baldeón, Asunta Baldeón; todos ellos activos desde 1890 por lo menos; b) La promoción de principios de este siglo en la que figuran Gregoria Jiménez, Joaquín López Antay y Daniel Castro.

Una de las líneas más activas de este tronco Momediano fue la de Doña Gregoria Jiménez. Casi contemporánea de Don Joaquín López Antay, casó con el tío Baldeón, mayor que ella e integrante del grupo de primeros colaboradores del Taller Momediano. Como había hecho Esteban Antay con doña Manuela, así también el tío Baldeón a su vez fue maestro de Gregoria Jiménez. De allí proceden no menos de tres talleres: a) El Taller Baldeón-Jiménez (doña Gregoria con su primer esposo);

b) Taller Núñez-Jiménez: al enviudar, casó doña Gregoria con el señor Núñez profesor de Matemáticas que renunció a su oficio para aprender el de su esposa; c) El Taller de la señora Bastidas, aprendiz de doña Gregoria.

Su influencia se prolonga hasta nuestros días a través de su hijo don Heráclito Núñez Jiménez, uno de los grandes Maestros Retablistas de este siglo. (2)

Entre los talleres ayacuchanos algunos se limitaban a un sólo producto (eventualmente el Cajón San Marcos) mientras que otros diversificaban su registro. Este último fue el caso de la señora Momediano y sus colaboradores. El mercado para todas esas artesanías estaba constituido por dos clientelas, urbana y rural, no siempre sin embargo, claramente diferenciadas. Algunos trabajos (Cajón San Marcos) estaban destinados casi exclusivamente a las zonas rurales. Otros, por el contrario (caballitos de badana) en su mayor parte eran vendidos dentro de la misma ciudad de Ayacucho. Existían, así mismo productos artesanales (cruces, máscaras, pasta-guagua) que participaban por igual de los mercados urbanos y rurales.

La composición interna del producto artesanal varió desde un primer modelo plenamente desarrollado hacia 1890 hacia otro posterior que se perfiló entre

1915-30. Al principio, el Cajón San Marcos cubría casi el 60o/o de toda la manufactura artesanal. Un cuarto de siglo más tarde ocurrieron diferentes cambios en la sierra central y sur del Perú que afectaron negativamente al Retablo Ayacuchano y obligaron a modificar el registro de la producción artesanal. No es el momento de examinar la totalidad de ese proceso que José María Arguedas vinculó a una modernización acelerada por el agresivo programa de carreteras iniciado durante el gobierno de Leguía. Don Ignacio López Antay Quispe dice que alrededor de 1920 su padre hacía anualmente 100-150 retablos; mientras que 20 años más tarde en 1940 no le encargaban más de 15 por año.

Sin duda que todos los talleres se vieron en el mismo problema que Joaquín López Antay. Las reacciones fueron diversas. Don Joaquín, por ejemplo, impulsó la producción de pasta-guagua que su señora doña Jesusa Quispe de López Antay comerciaba en la ciudad. Dedicó así mismo mayor tiempo a los baúles pintados. Estos baúles figuraban ya entre las producciones del Taller Momediano; pero quien lo renovó, según la tradición oral y las observaciones de Elvira Luza, fue doña Gregoria Jiménez. Algunos testigos hacen retroceder esa renovación a su primer matrimonio o sea al Taller Baldeón.

Según vemos, los artesanos de Ayacucho sólo pudieron compensar la crisis del Cajón San Marcos gracias al impulso que dieron a otros items (baúles, cruces, restauraciones), que ya figuraban en su registro antes de 1920, pero con un carácter secundario. Dentro de ese proceso es significativo el caso ya citado de los baúles. Su utilidad cotidiana resulta obvia y el oportunismo genial de los retablistas consistió en transferir a estos baúles algunos de los diseños decorativos del Retablo. Lo útil del Baúl salvó lo artístico del Retablo.

Con cargo de un mayor análisis, señalemos de paso que, dentro de ese proceso de transferencia, la puerta del retablo constituyó el elemento principal. Era allí, más que en el interior mismo del retablo, donde el artista gozaba de mayor libertad. De esas puertas derivaron no sólo estos baúles pintados sino también otras adaptaciones: a) La decoración de algunos interiores domésticos en que, los temas de la puerta fueron tratados a una escala mayor; b) Las Jarras pintadas por Don Joaquín López Antay alrededor de 1966-70; c) Carteles de López Antay (ejemplares en Elvira Luza, Huamanqaqa); d) Cruces.

Una prueba suplementaria de este poder de sugerencia y transferencia de las puertas, lo hallamos en el hecho que la mayor

parte de los diseñadores modernos del Perú que hayan buscado inspiración en el retablo, han preferido esas puertas.

Igual manipulación de la utilidad cotidiana en beneficio de la supervivencia de los talleres, se observa en el nuevo énfasis pro las restauraciones y las pasta-guaguas. La restauración daba al cliente la ilusión de “no gastar en algo nuevo”. La pasta-guagua (al margen de ser o no consumida) se impregnaba como objeto de todos los valores útiles y sacros del pan en tanto símbolo resumen de lo que es alimento.

32

No estoy sugiriendo que este proceso haya ocurrido a nivel de una conciencia discursiva y argumental (si bien algunas consideraciones de esta clase fueron sin duda posibles). Más probable, es que los móviles y las decisiones operasen a un nivel más profundo y de carácter intuitivo.

Otro aspecto a considerar se refiere a la comercialización de los productos artesanales. Para la clientela urbana las ventas eran generalmente hechas: a) por el propio artesano en su taller; o, b) por algunos de sus familiares en el mercado de la ciudad (por ejemplo las pasta-guaguas de Don Joaquín).

Diferente y más complicado

era el comercio con las zonas rurales. Para el Cajón San Marcos sabemos, por ejemplo, que además de los encargos directos se había desarrollado un segundo sistema cuyo eje eran los arrieros ayacuchanos y el sistema de Ferias. El camino de arriero y su geografía fueron (como han sugerido Mendi-zabal y Arguedas) el camino y la geografía de la difusión del retablo guamanguino. El arriero funcionaba como: 1) un intermediario entre los campesinos y el artesano, y 2) luego como un agente de transformación que relacionaba la economía rural no monetizada con la economía monetizada de los centros urbanos.

El arriero recibía los retablos algunas veces a comisión; pero con mayor frecuencia los pagaba por adelantado. El artesano recibía del arriero un pago en dinero que a veces era más tarde completado con un “regalo” en especie. Don Ignacio López Antay Quispe recuerda así que un arriero que llevó retablos a Coracora de vuelta trajo de “regalo” a su padre aceitunas y cochayuyo que habían llevado desde la costa de Arequipa. El arriero, a su vez negociaba el retablo con los campesinos a cambio de especies que por su cuenta vendía luego en las minas y pueblos.

El arriero era el gran beneficiario de todo este circuito. Primero, porque recibía los cajones

con "descuento" por ser un cliente al por mayor. Luego porque las especies trocadas por el retablo multiplicaban su valor al ser vendidas en los mercados urbanos. El artesano sólo recibía al final una mínima parte de toda la ganancia.

Un estudio del Cajón San Marcos y de otras artesanías conexas deberá necesariamente tener en cuenta este complejo mundo de los talleres ayacuchanos y las diversas coyunturas nacionales y locales que impactaron su producto. Pero también considerar la individualización del artista. La unidad temática y funcional no fue un obstáculo para el desarrollo de los estilos personales que se reflejan en: 1) la dimensión preferente, el modelado y cromatismo de las imágenes colocadas al interior del retablo; 2) decoración externa en las tapas del cajón. Es muy temprano sin embargo para poder efectuar asignaciones. De allí que los diseños efectuados por Juan Zárate hayan sido presentados sin insinuar cronología ni filiación.

En cuanto al interior del retablo hubo entre 1890-1930 no menos de tres modelos altamente individualizados y que parecen corresponder a producciones relativamente contemporáneas entre sí. Uno de ellos es el retablo de Baldeón que se caracteriza por: a) Mayores dimensiones del cajón y las imágenes; b) énfasis de la combinación rojo-azul; c) arcos

dibujados en la pared interna del cajón detrás de las imágenes.

Un segundo modelo es el del gran maestro Núñez que prefirió el color amarillo ámbar como si quisiera imprimir a sus figuras de pasta la textura y la luz de las piedras de Huamanga. Núñez también introdujo las columnas en la parte delantera del cajón. En algunos de sus retablos esas columnas están formadas por los cuerpos de dos músicos encima de los cuales, para completar la altura, Núñez dibujó dos aves; en otras variantes reemplazó los músicos por otros personajes (campesinos) y representaciones de animales. Estas columnas de Núñez son una exteriorización arquitectónica de los arcos dibujados de Baldeón.

Los retablos de López Antay parecen corresponder a modelos más tradicionales que los de Baldeón y Núñez quienes sin duda cuando abrieron sus propios talleres procuraron acentuar sus diferencias con respecto al taller de doña Manuela Momediano. Don Joaquín en cambio (nieta como recordamos de doña Manuela) era, en cierto modo, el heredero. Quizás su originalidad y su genialidad consistió precisamente en admitir todo el peso de esa herencia. Pero López Antay era al mismo tiempo un artista con sus propias intenciones y sus propias convicciones plásticas. (3)

A ese respecto, resumimos algunas observaciones verbalmente proporcionadas por Alfonso Respaldiza: a) Primero en cuanto a las preferencias cromáticas de Joaquín López Antay quien utilizó con gran libertad en sus retablos la ley de los complementos, contrastes y combinaciones diversas del color. Hasta que el post-impresionismo impuso sus naranjas y azules como extremo de la escala, los complementos vigentes eran rojo-verde, amarillo-violeta, azul-naranja. López Antay se aparta de esta regla. En sus retablos puede observarse una extraordinaria ausencia de verdes; el verde es reemplazado por diferentes tonos de grises. El resultado es la dominancia del rojo. La carencia cromática es sin embargo más el resultado de una observación adiestrada que una primera impresión ingenua y abierta. En rigor "no se siente" la ausencia de ese verde: aparece como sugerido por los grises y si preguntamos a cualquier observador desprevenido que mencione los colores que haya visto en un retablo de López Antay, probablemente en su respuesta incluiría el verde, aunque esté ausente.

Por supuesto, López Antay conocía el verde y lo empleaba; pero por una razón que forma parte de su exploración cromática y plástica decidió omitirlo o, por lo menos emplearlo muy ahorrativamente. En esto, valdría la pena

observar la disponibilidad y el costo de los colores durante los años de formación y despegue de López Antay. Pero sin exagerar esta circunstancia. En otro terreno (el de los primitivos cuzqueños) puede demostrarse, por ejemplo, que ante una igual disponibilidad de materiales siempre resulta que algunos de ellos son preferidos en vez de otros. En este mismo sentido habría que explorar el significado cultural del rojo dentro de la cultura andina para ver la relación que este significado general podría tener con la preferencia concreta de López Antay.

b) No es, por lo que vemos a un nivel supuestamente "ingenuo" o "primitivo" como mejor hemos de comprender la obra de Joaquín López Antay. Lo confirma una análisis de la composición de La Trilla, un retablo cuyo tema trabajó don Joaquín López Antay alrededor de 1960. Los diagramas de Respaldiza nos permiten establecer los puntos de mayor tensión de este retablo y el plano cordial del mismo. López Antay tenía, en parte, que enfrentar un problema que antes también se habían planteado los primeros artistas ayacuchanos del retablo: ¿cómo presentar dentro de una misma organización plástica dos temas diferenciados pero que, al mismo tiempo, se relacionan?. La solución de López Antay es clásica y sencilla: dejó vacía (casi sin importancia en térmi-

nos de dibujo) la zona central enmarcada por los 4 puntos de mayor tensión en el retablo. De tal modo consiguió dos efectos simultáneos: 1.- no privilegiar a ninguno de sus dos temas; 2.- crear una separación entre ambos.

Esta solución conlleva un riesgo: puede separar excesivamente. López Antay lo evitó gracias a varios expedientes. En el diagrama observamos un manejo de las figuras (a través de una relación) y una colocación de las mismas que permite excluir algunas del plano cordial. Así, por reducción del número, dejando sólo 3 figuras principales en cada uno de los sectores (A y B) López Antay simplifica la escena y facilita la visión.

Además, mientras el plano A se moviliza de izquierda-derecha; el inferior "va de regreso" de derecha-izquierda creando una circulación dinámica que coincide con el movimiento del ojo y con la dirección occidental de la lectura. El resultado es una composición cinética que reproduce los movimientos reales de la Trilla.

Otro aspecto en las creaciones de Joaquín López Antay es su sentido de conjunto y el valor que en sus soluciones tenía la sugerencia y lo inacabado. No desconocía los secretos de la minia-

tura porque éste había sido su aprendizaje como retablista. Pero en los talleres de su juventud también le enseñaron las conveniencias del trabajo en equipo y la necesidad de mantener la calidad de los retablos, pero dentro de un término fijo de tiempo. En sus días de auge, como ya hemos dicho, López Antay debía terminar cada retablo en sólo dos días. Fue entonces, probablemente, cuando desarrolló su propio lenguaje plástico tratando de representar únicamente los elementos esenciales de cada figura. Más tarde en una época de crisis le sobraría el tiempo, pero ya no renunció a esta modalidad suya. En sus últimos años procuraba incluso apartarse de la tendencia expresionista que constituía el núcleo de su trabajo. Lo vemos en una Jarra (Colección Elvira Luza) donde colores y volúmenes han dejado ya de ser decoraciones y se apartan de los temas originales que apenas si resultan evocados. En esa Jarra, López Antay presentó y abstraigo toda su imagen plástica del Retablo.

Notas.-

Una primera recopilación anterior y diferente a la nuestra

fue hecha entre los años 1978-79 por Alfonso Respaldiza cuando trabajaba en el INC; esa colección se extravió.

Muchos de los talleres ayacuchanos estuvieron específicamente asociados a ciertas modalidades de la familia Extensa Andina. En el Taller Momediano, por ejemplo, todos eran primos, nietos, sobrinos, etc., y las relaciones empresariales y de parentesco se intercombinaban. Aunque por supuesto no se confundieron totalmente; ya que no es seguro que la jerarquía y las situaciones de poder dentro del taller coincidieran necesariamente con las relaciones generacionales y de parentesco.

136

Llamamos aquí familia extensa a todo grupo constituido por relaciones de parentesco que incluyen a otros además de la familia nuclear. Por familia extensa podemos así entender: a) Un grupo constituido por una familia nuclear más otros parientes; b) Un grupo familiar constituido por distintos parientes entre los que puede haber algunas o varias familias nucleares sin que necesariamente, ninguna de estas forme el núcleo principal. De haber familias nucleares al interior de esta familia extensa, la dinámica de sus relaciones varía de un contexto histórico a otro.

La dificultad principal para

entender el caso de la familia o familias andinas (incluyendo a la familia extensa andina) proviene de un prejuicio occidental cristiano que privilegia conceptualmente a la familia nuclear monogámica; la cual es un modelo relativamente reciente en la historia de la humanidad y no es tan universal como se pretende hoy. Hasta qué punto nos preguntamos habría que invertir dentro de las sociedades andinas el orden de prioridades: la familia extensa andina, no resultaría de una suma de familia nucleares más otros parientes; ni tampoco tendría como núcleo a cualquiera de sus probables familias nucleares. Por el contrario, su centro estaría en ella misma y cada familia nuclear andina sólo resulta posible y funciona al interior de esa familia extensa.

Si aceptamos esa hipótesis podemos empezar a comprender algunos hechos: La tugurización de grandes casonas coloniales en Cuzco y Lima sería por ejemplo un proceso de adaptación de ciertos espacios hechos para ciertos tipos de familias (nucleares, monogámicas o extensas del tipo patriarcal mediterráneo) en favor de las familias extensas andinas. Así mismo en el caso de los talleres de la sierra sur y central del Perú habría que estudiar cuánto de su estrecha conexión con la familia extensa de tipo andino puede deberse a la adopción de modelos europeos donde también se producía

esa conexión; y cuánto, además constituye un modelo diferenciado propio de la sociedad andina colonial. En este último caso el taller podría entonces haber servido como un modo de reproducir la relación familiar.

Dentro de estos talleres y sus respectivas organizaciones familiares se advierte en la sierra central-sur (Ayacucho, Cuzco) el persistente rol de abuelas y tíos maternos. Las biografías de López Antay e Hilario Mendivil no vendrían a ser excepciones dentro de ese contexto. Es muy temprano, sin embargo, para pronunciarse sobre lo que significan esos dos parientes. Nada autoriza por el momento para comenzar a hablar de ciertas connotaciones matrilineales. El problema queda así planteado para futuras investigaciones.

La biografía por escribir de don Joaquín López Antay exige la concertación de fuentes muy diversas (documentales, autobiografías, familiares, etc.), aquí van sólo algunos apuntes. Existen algunos problemas iniciales sobre la fecha y su nombre de bautizo. En su partida, don Joaquín figura como nacido el 21 de agosto y con el nombre de Francisco. Sin embargo de niño le llamaban Joaquín y celebraban su fiesta el 16 de agosto. De allí la confusión.

Su padre tenía un modesto

negocio de sastrería que cubría sólo parcialmente los gastos familiares que eran completados con la venta de zapatos que en el mercado de Ayacucho hacía su madre doña Eduarda Antay Momediano. En su niñez el personaje dominante fue su abuela Momediano, a cuyo taller iba don Joaquín casi a diario. don Joaquín casó con doña Jesusa Quispe, dos años más joven que él. Al principio gozaron de cierta prosperidad pero luego, con la caída de ventas del retablo, vinieron tiempos difíciles. Don Joaquín pudo enfrentarlos sirviéndose en parte de la actividad agrícola en su pequeña huerta La Totorilla (maíz, alfalfa, frutas).

La familia de don Joaquín López Antay fue relativamente pequeña dentro de los promedios andinos; cuatro hijos de los cuales dos (Clara y Donato) murieron muy niños. De los sobrevivientes, Ignacio fue Ingeniero Agrónomo y Mardonio se dedicó a la panadería. Don Joaquín no los alentó a que siguieran su propio ejemplo. Ignacio recuerda que cuando él terminó sus estudios secundarios y quiso abrir un taller don Joaquín lo desanimó diciéndole: "Te vas a morir de hambre". Ignacio sólo volvería a plantearse el arte de los retablos luego de un largo recorrido que como agrónomo lo llevó hasta la selva de Pucallpa para especializarse en ganadería tropical. Mardonio mantuvo su residencia en Ayacucho. Los dos continúan

hoy día los modelos tradicionales ejecutados por don Joaquín.

Queda para una publicación próxima el estudio de otros aspectos en la obra de Joaquín López Antay. Examinaré allí, entre otros: 1) la caracterización del Retablo costumbrista desarrollado entre los años 1940-60 y sus diferencias y elementos de continuidad con respecto al Cajón San Marcos; 2) la influencia de Joaquín López Antay sobre otros retablistas ayacuchanos; ya sea en forma directa (sus propios hijos, Jesús Urbano) o indirecta; 3) una comparación más detallada entre la obra de don Joaquín López Antay y la de don Heraclio Núñez otro gran maestro del retablo.

Entre tanto quisiera llamar la atención sobre un hecho: -el humorismo de don Joaquín López Antay; que llegó a hacer incluso auto-biográfico: Este humorismo no se desarrolló plenamente durante todo el tiempo en que don Joaquín se dedicó sólo a los Cajones San Marcos; si bien algunas "distorsiones" empleadas entonces por López Antay podrían ser interpretadas en la línea de la caricatura. Pero es sólo durante su fase costumbrista que Joaquín López Antay encontró las opciones temáticas para expresar su imagen del mundo; una imagen del mundo en la cual se combinaba el efecto, la posición crítica y el sentido del

humor. Quizás uno de los retablos que mejor compendia esas características sea el que he titulado La Espina. Un retablo auto-biográfico donde Joaquín López Antay se ha retratado a sí mismo; suyos son el sombrero y la cara del doliente personaje que se extrae una espina de cactus. Al objetivizarse, al presentarse dentro de una obra destinada a ser vista y usada por otros, don Joaquín López Antay tuvo sin duda que vencer resistencias íntimas muy superiores a las que pudieron enfrentar todos aquellos artistas que en otras culturas expresan plásticamente situaciones autobiográficas ya que para un hombre del Perú Andino no existe una separación total entre la imagen y la realidad. De allí, por ejemplo, su compleja reacción casi mágica ante la fotografía. La representación nunca deja de ser peligrosa. Por eso en sociedades como la andina, se encuentra sujeta a numerosos controles sociales, incluyendo los de tipo religioso. López Antay participaba de ese mundo y esas creencias, pero también se encontraba en su límite. De allí el interés de una investigación sobre su obra, aun al margen de su valor intrínseco.○

Nota: El presente artículo selecciona algunas partes de "Joaquín Lopez Antay" publicación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de Junio de 1981.