

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

La representación histórica plasmada en el arte popular peruano : Retablos basados en la crónica de Guamán Poma

メタデータ	言語: spa 出版者: 公開日: 2022-07-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 八木, 百合子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00009947

La representación histórica plasmada en el arte popular peruano: Retablos basados en la crónica de Guamán Poma

Yuriko Yagi

Museo Nacional de Etnología

1. INTRODUCCIÓN

En los Andes hay una larga tradición de arte figurativo que representa escenas culturales e históricas realizadas en diversos materiales, siendo una clara muestra de ello el icónico vaso ceremonial prehispánico o *keru*, que los hay de madera decorados con símbolos pictóricos, o hechos de cerámica adornados con escenas bélicas o rituales. Son objetos que servían no solamente como utensilios de uso cotidiano, u objetos rituales, sino también como registros visuales que narran la historia y transmiten la ideología o las memorias colectivas en sociedades que no llegaron a desarrollar un registro escrito de tales asuntos.

Todavía en los Andes se mantiene este tipo de arte, en el cual se registran mensajes de variada índole como eventos de la vida personal o comunal hechos también con diferentes materiales. Un ejemplo de ello, es el primoroso trabajo de la calabaza o mate, cuya superficie es burilada con decoraciones que representan la vida rural andina.¹⁾ Otro tanto se tiene en las famosas tablas pintadas de Sarhua, originalmente vigas que sostienen los techos de la casa, en las cuales se graba la genealogía familiar de sus moradores; actualmente han devenido en objetos de arte sin utilidad constructiva, representando eventos sociales y acontecimientos históricos de importancia especial para los pobladores andinos.²⁾ La gran mayoría de estos objetos, son denominados en la actualidad como arte popular o arte tradicional,³⁾ elaborados por las manos de los artistas andinos. Como indican los últimos estudios, hay una diversidad de objetos que son usados en la construcción de la memoria propia o registro histórico, una forma de sobrevivir al tiempo, convertido en arte popular (González Carré, Hernández Astete, y Barriga Altamirano 2014: 48).

Es precisamente lo que se quiere abordar en el presente artículo, la relación que se da entre la historia y la memoria con estas manifestaciones del arte popular peruano, a fin de contar una historia desde los sectores populares andinos, una historia desde la visión y sentir serrano, y no desde las élites nacionales. También es un intento de explorar el valor simbólico cultural que se haya contado en este tipo del arte.⁴⁾

Es muy conocido que, en la primera mitad del siglo pasado, los objetos de arte popular tuvieron un cambio significativo tanto en la forma de ser producidos como en el

valor cultural que tuvo en la sociedad peruana. En términos históricos, fue decisiva la década de 1930, momento en que se produce el encuentro de un grupo de intelectuales urbanos con los pueblos andinos, a partir de viajes que les permitieron descubrir el arte tradicional peruano, organizándose en 1939 la primera exposición de arte popular en Lima. Ello significaría que los objetos de arte tradicional saldrían de su mercado de origen, puesto que tales objetos eran demandados exclusivamente por sus usuarios tradicionales: campesinos o mestizos de la zona rural andina, y que a partir de entonces, estas interpretaciones del mundo andino, empezarían a circular entre nuevos demandantes: intelectuales urbanos, la clase alta criolla y demás residentes de la capital de la república, así como también entre los extranjeros visitantes o residentes. Se hace evidente, como afirman varios investigadores, que en el proceso de transformación del arte tradicional peruano, tuvieron un rol importante aquellos intelectuales conocidos como indigenistas (cf. Stastny 1981; Macera 1982; Mendizábal 2003a; Ulfe 2011; Castrillón 2014a, 2014b).

La nueva clientela comenzaría a demandar las artesanías andinas para usarlas como objetos decorativos, con lo cual el factor económico y un nuevo grupo social comenzarían a intervenir en la producción de este arte (Mendizábal 2003b: 34). Desde la segunda mitad de siglo pasado, las obras de arte popular comienzan a circular como solo objetos mercantiles, para satisfacer la demanda nacional y del extranjero, con la aparición de intermediarios privados y estatales, diversificando de paso las formas de expresión de este arte popular, ahora tan requerido.

Pese a los cambios y las dificultades atravesadas en ese proceso, los artistas populares recrearon constantemente su producción, adaptándose a las nuevas condiciones en las que se vieron envueltos, incorporándolas en sus discursos estéticos, convirtiéndose en muchos casos, en el único vehículo de sus expresiones (Davis 2014: 25). Cabe indicar que, al momento de solicitar la elaboración de una pieza de arte popular, el consumidor señala a veces el tema deseado, pero deja al artista completa libertad para interpretación y realización del pedido (Mendizábal 2003b: 40). En este sentido, estos trabajos contienen una parte que refleja la creación y manifestación misma de los artistas, basando en su vida o experiencia, los hechos del pasado y la memoria personal o comunal.

Desde esta perspectiva, en el presente artículo voy a analizar los objetos de arte popular como un soporte⁵⁾ en el que se registran los hechos históricos de la población andina, ¿Que acontecimientos o sucesos históricos se plasmaron en las piezas de arte popular?, ¿Cómo se les representa, en cuanto a formas propias de expresión, según el tipo de material usado?

A fin de acercarnos a estas interrogantes, como materia de análisis para el presente artículo, nos centraremos en el “retablo”, uno de los formatos de arte popular peruano más reconocido desde el siglo pasado, y que actualmente se le puede apreciar como una caja de madera con puertas, que en su interior contiene un conjunto de figuras en miniatura que representan la vida y costumbres de los pueblos andinos. El retablo, aunque tiene un origen cristiano europeo, como veremos más adelante, se ha desarrollado introduciendo distintos temas tanto de tipo cultural o folklórico, así como temas históricos que muestran hechos locales y nacionales. Como señala José María Arguedas (2014) es «una pieza documental etnográfica», en la cual se registra la vida, memoria, e

historia de la población andina. Por lo tanto, tales piezas son convenientes para aproximarse a las miradas históricas de los pobladores andinos sobre su realidad, a partir de estos artífices tan arraigados en el ámbito cultural como en lo popular. Además, es favorable para comprender las visiones construidas en torno a los sucesos del pasado, a partir de una revisión comparativa con la historia construida en documentos históricos, la historia difundida, o de la que goza de mayor y común conocimiento.

Vamos a referirnos en primer lugar a abordar nuestro material de estudio, en este caso los retablos que representan escenas históricas, en especial aquellas obras basadas en el manuscrito del cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala, señalando su carácter significativo para el análisis posterior. Teniendo en cuenta esos puntos, en las siguientes secciones se analizará la forma de expresión que se observa en algunas obras y la visión sobre los acontecimientos históricos del pasado andino que están siendo representados en las escenas del retablo, teniendo en cuenta el contexto de la época en que fueron creadas tales piezas.

2. CREACIÓN DEL RETABLO Y LAS OBRAS RELACIONADAS CON TEMAS DE LA HISTORIA

2.1 Desarrollo de la obra de retablo

El retablo tiene una gran diversidad de representaciones como también de composiciones de acuerdo con la función o el uso asignado. Por eso, antes de empezar el análisis de las obras, conviene explicar sobre los retablos que se mencionan en este artículo, tratando sobre el carácter y el contexto de su formación.

Dentro de la variedad de obras de arte popular, en la actualidad se conoce con el término de retablo a lo que antiguamente se llamaba “cajón sanmarcos” o simplemente “sanmarcos”,⁶ que era un altar portátil en el que se colocaban en su interior imágenes de los santos cristianos, como San Marcos o San Juan, los cuales eran venerados por los campesinos o pastores como los protectores de sus ganados. Su antecedente fue la “Capilla de Santero” hispana, de uso religioso doméstico o ambulatorio, que llegó al nuevo mundo con la conquista, y que serviría para adoctrinar a los habitantes de las posesiones españolas en América (Rivas 1992: 10–11).

El historiador Pablo Macera ha dedicado un estudio a la evolución del retablo andino (Macera 1982), a partir de tres objetos que se pueden comprender como una especie de retablos, a pesar de que cada uno de ellos tiene distintas formas y funciones:

- (1) el retablo ayacuchano más reciente con sus escenas cotidianas
- (2) los viejos cajones sanmarcos destinados a las fiestas de herranza
- (3) los altares o capillas portátiles que contienen, encierran, muestran, guardan o pasean a un solo protector religioso

Los objetos categorizados en (2), son como los define Arguedas, «una conjunción mágico-religiosa mestiza» (1958: 193), que se fueron aplicando a las prácticas rituales propiciatorias para el ganado, conformando de paso una cultura mestiza andina; mientras

los objetos pertenecientes a la categoría (3), son utilizados en contextos de cristianización católica, destinados como soporte material para evangelizar a la población andina. Los objetos pertenecientes a las dos categorías referidas, serían los antecedentes del retablo que hoy conocemos, y se les puede considerar como retablos “antiguos”, sin embargo, no es algo de lo que se vaya a tratar en el presente artículo.

El material en el que vamos a enfocarnos es el que se indica en la categoría (1), el cual es denominado como “retablo ayacuchano” para distinguirlo de otros objetos similares ya aludidos, además de identificar el lugar de su creación.⁷⁾ Es un objeto relativamente “moderno”, y como lo indica Arguedas, es un objeto “profano”, destinado para usos fuera de contextos religiosos, y su factura se relaciona con más frecuencia a las expresiones culturales, históricas y sociales. Cabe resaltar que, como veremos más adelante, sea tradicional o moderno, cada retablo puede ser un retrato etnográfico y/o histórico en el que se han estampado las memorias de sus artistas creadores.

Este tipo de retablo comenzó a aparecer alrededor de la década de 1940. Los turistas, nacionales y extranjeros, especialmente los pintores peruanos del grupo llamado “indigenista” que visitaron Huamanga, fueron los primeros en apreciar el valor artístico de los “San Marcos” a los cuales denominaron “Retablo”, insinuando al imaginero ayacuchano la posibilidad de reproducir escenas relativas a otras costumbres de la ciudad y la región (Arguedas 1958: 195; 2014), solicitando entonces a los maestros la confección del primer retablo con escenas costumbristas (Andazábal 1997: 20).

Fue Don Joaquín López Antay,⁸⁾ un insigne imaginero ayacuchano dedicado al oficio de hacer objetos religiosos como cruces y sanmarcos, quien introdujo primero esta nueva modalidad al cajón sanmarcos, comprendiendo lo que sus nuevos clientes deseaban, para lo cual procedió a adecuarlos para este nuevo tipo de demanda.

Por otro lado, la modernidad ya venía impactando en los pueblos andinos desde las primeras décadas del siglo pasado, y se dejaba sentir el impulso de los cambios en la producción de sanmarcos. El sistema de arriaje es reemplazado progresivamente por la construcción de carreteras, lo cual debilita las redes tradicionales que conectaban el sistema de producción e intercambio con los ganaderos y pastores, principales consumidores de los sanmarcos⁹⁾ (Arguedas 1958).

Así el productor del cajón sanmarcos, imaginero de aquellos tiempos, se había convertido en productor de retablos, modelandolos gradualmente a partir de introducir temas no solamente religiosos, como la pasión o la natividad cristianas, sino también otras escenas relativas a la vida rural andina, dispuestos en dos, y hasta en tres pisos de escenas, que rememoran costumbres regionales como la corrida de toros, danzas de tijeras y recolectores de tunas, entre otros. En la década de 1970, el mercado de arte popular peruano está estimulado tanto por el crecimiento del turismo como por la promoción del nacionalismo desde el gobierno de aquel entonces, el cual había generado un interés hacia el arte y cultura vernaculares.¹⁰⁾ Además de eso, había que agregar un aspecto contextual global como fue el interés por el arte “étnico” que se daba tanto en Europa como en los EE.UU, creando así la posibilidad de un mercado para la exportación, lo que llevó a que varios retablistas terminaran por establecer su taller en Lima, donde tenían más oportunidades de acceso al mercado, en comparación a las que

tenían desde su región de origen (Williams 2005: 9).

Es importante recordar que, si bien la producción actual se orienta hacia el mercado conformado por coleccionistas, intelectuales y turistas, los imagineros continuaron produciendo “por encargo” temas recogidos de su tradición y vinculados a su vivencia cotidiana (Del Solar 1992: 24). Es decir, estos imagineros no han excluido una temática relacionada con su fuerte vínculo con el contexto cultural e historia andina.

2.2 Retablo con temática histórica

Entre las obras de retablos, se encuentra una serie en las que se muestran escenas históricas, las cuales se pueden distinguir en dos líneas de acuerdo a los tiempos abordados: la “historia contemporánea” y la “historia del pasado remoto”.

La “historia contemporánea” representa escenas de sucesos aparentemente contemporáneos para los artistas que lo elaboran, son hechos del tiempo reciente o moderno, acontecimientos que suceden en la vida del retablista, apelando a la memoria colectiva o personal, las experiencias vividas por los artistas y también las ajenas, y relatos de personas que las vivieron. El conjunto de obras que pertenecen a este grupo se puede observar con mayor frecuencia a partir de los años 1980, cuando se hizo una serie de trabajos relacionados con la memoria como testimonio de la época de violencia política que afectó al Perú de aquel entonces. El libro *Universo de la Memoria* (2012), una edición provista de impresionantes referentes fotográficos, editado por Jürgen Golte y Ramón Pajuelo, presenta una serie de retablos elaborados por Edilberto Jiménez, sobre las memorias de tiempos difíciles generadas por la irrupción de la violencia política, y que afectó al país teniendo como epicentro la región de Ayacucho, un periodo trágico que abarcó las décadas de 1980 y 1990, siendo un valiente testimonio del terror y la destrucción que ocurrían en esos momentos. Asimismo, acerca de estas obras relacionadas con la historia, no se puede dejar de mencionar los estudios realizados por la antropóloga María Eugenia Ulfe, quién los denomina como “historia reciente”, temática que refleja la memoria y la historia en torno a la vida social de los peruanos, eventos coyunturales y costumbres populares. En su libro *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos* (2011), se ha prestado especial atención a los retablos que retratan eventos ocurridos durante el periodo que va desde los inicios de los años 1970 hasta el 2000, a fin de analizar la historia nacional a través de las cajas de imaginería creada por manos de artistas ayacuchanos.

En cambio, “historia del pasado remoto” es la que representa las escenas de los hechos ocurridos en un tiempo lejano, antiguos sucesos, como la época precolombina o virreinal, temática inspirada en informaciones de fuentes escritas u orales, transmitidas por personas, basadas en la memoria o algunos formatos visuales como las pinturas o imágenes paisajísticas. Se trata de tiempos míticos y sucesos de la época de los incas, el virreinato, o las batallas que sucedieron en la historia del país.

El retablo en el que se enfoca este estudio, es el del grupo representacional de la “historia del pasado remoto”, tiempos y hechos que se remontan a los siglos XVI y XVII. De hecho, los retablos con tales representaciones o temas son relativamente escasos, mientras que hay numerosas obras existentes mostrando iconografía

contemporánea. Al parecer, lo remoto en el tiempo no llamó mucho el interés de los artistas, en comparación con la temática histórica contemporánea, que ha destacado la importancia como un testimonio social de la época de la violencia, como también por un contexto político de la academia y la cultura por la memoria del conflicto armado interno, muy demandante de tales obras, como lo fue en los años 1970, el nacionalismo del gobierno velasquista (cf. Sánchez Flores 2020).

Sin embargo, se puede hallar un conjunto de retablos de sumo interés para el presente estudio, en los cuales se explora las visiones del pasado andino, la conciencia histórica popular, en este caso, por los artistas populares. Nos centraremos en retablos basados en el manuscrito del cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno* (1987), en el que, entre muchos temas, se narra la historia del pasado andino. La intención de tratarlos, es para observar cómo se interpretó y reconstruyó la historia del pasado por parte de los retablistas, en una situación en la que se tiene la intervención de los clientes, como también en diálogo con la sociedad receptora de tales obras.

Es por ello indispensable abordar brevemente al cronista Guamán Poma y su manuscrito, señalando la influencia cultural y política en la época en que circuló, para explorar la relación con los artistas populares de nuestro tiempo. ¿Por qué los artistas populares prestaron atención a ese cronista?, ¿Qué relación tienen ellos con esta crónica?

2.3 Guamán Poma y su manuscrito en el siglo XX

El monumental manuscrito *Nueva crónica y buen gobierno*, es una crónica que trata principalmente sobre la difícil situación de los indígenas, sometidos a las autoridades españolas en el virreinato del Perú. El manuscrito se compone de 1180 páginas con abundantes ilustraciones, que llegan a ser 399 hojas, con las cuales el autor va narrando los sucesos ocurridos en el mundo andino del siglo XVI y XVII.

El autor de este manuscrito, Felipe Guamán Poma de Ayala, se distingue por ser uno de los primeros indios ladinos que tomó parte en el debate sobre la conquista y la instauración del virreinato, dejando un testimonio escrito sobre ello (Adorno 1987). Se conoce que, a través de su manuscrito, intentó denunciar los malos tratos de los españoles hacia los pobladores andinos.

Según afirma este cronista, es descendiente de la dinastía Yarovilca Allauca Huánuco por su padre, y por su madre, de la nobleza incaica Juana Curi Oello, hija de Túpac Inca Yupanqui, siendo entonces el cronista nieto de este gobernante Inca (Guamán Poma 1987: 104–106[111]; 154[160]). Su vida y actividad se desarrollaron principalmente en la región de Huamanga, donde nació y trabajó como intérprete de visitantes eclesiásticos, doctrineros y encomenderos, así como secretario de los protectores de naturales y escribanos de dicha ciudad, por lo que recorría las comunidades asentadas en dicha región. Luego también realizó dos viajes para dirigirse a Lima, en donde se encuentra con el virrey español, con el propósito de hacerle entrega de su crónica informándole para insistir en sus demandas de justicia ante el rey Felipe III.

Se supone que la región de Huamanga que actualmente pertenece al departamento de Ayacucho fue su principal escenario de actividad, siendo por ello parte de su fama en

nuestros tiempos, por tratarse de un personaje natural de esta región, especialmente entre los huamanguinos. Por ello en esta región andina recibiría homenajes en su nombre, como por ejemplo en 1952 la creación de la Escuela de Formación Artística Pública “Felipe Guamán Poma de Ayala”, y que hoy es la Escuela Regional de Bellas Artes Pública “Felipe Guamán Poma de Ayala”.

Además, hay quien señala la influencia artística de sus ilustraciones en algunas formas del arte tradicional ayacuchano. Luis Millones y otros especialistas, comparan las tablas contemporáneas de Sarhua con los dibujos de Guamán Poma acompañados de su texto, indicando ciertas similitudes entre ellos, tanto en los temas, como en la composición espacial y simbólica; y en cuanto al proyecto ideológico (Millones y Pratt 1989: 65–74; Millones y Lemlij 2004; Tomoeda 1992).

Por otro lado, el manuscrito de Guamán Poma, tras su hallazgo en 1908, se logró editar en una versión facsimilar en 1936, obteniendo inmediatamente el interés de muchos investigadores. Entre ellos, destaca el padre de la arqueología peruana, Julio C. Tello, quien llegó a revisar este manuscrito, considerándolo en los siguientes términos:

Este libro es un archivo ilustrado, monumental y único de las tradiciones, de la vida y de la condición social de los peruanos, escrito en la segunda mitad del siglo XVI. Convencidos de su importancia nos sentimos obligados a recomendar su estudio a las nuevas generaciones. (Tello 1939)

Sin embargo, con unas pocas excepciones, los historiadores no han apreciado el manuscrito como una crónica que relata la verdadera historia de la conquista e instauración del dominio español en las primeras décadas del virreinato peruano, prestando especial atención solo a la parte en la que se describe la época precolombina, puesto que esa información no estaba referida en otros cronistas españoles de la misma generación (Someda 1992: 35). Pese a todo, es cierto que después de publicar la primera edición de la crónica, su manuscrito ha sido indagado por varios investigadores desde las distintas perspectivas de biografía, cartografía y lenguaje del autor entre otros, y en los análisis recientes hay investigaciones que han prestado especial atención la componente pictórica de la obra de Guamán Poma, la misma que puede ser entendida como el andamiaje de la obra al que se adhiere el texto escrito (Adorno 2000).

No hay duda de que los dibujos adjuntados en su crónica son lo más original de su manuscrito, y han servido como fuente de inspiración para muchos artistas como iconos de la cultura de masas desde mediados del siglo XX a la actualidad, pese a su cuestionamiento en torno a la validez de las afirmaciones contenidas en el texto escrito como mencionamos anteriormente. Los dibujos que componen la crónica han sido utilizados para ilustrar carátulas de libros y revistas, reproduciendo fiel y simplemente el dibujo, o estilizando la reproducción o dotándole de colorido (Ludeña de la Vega 1975: 99). También se han reproducido sus ilustraciones con una variedad de formatos, como los almanaques editados con copia de los dibujos e incluso en formato filatélico con una serie de estampillas postales. Esas estampillas han recorrido el mundo mostrando el peculiar arte del cronista, los cuales han sido acaparados por los filatelistas, alcanzando

cotizaciones excepcionales, en vista de ser el mensaje del primer indio escudriñador del pasado peruano, el implacable denunciante de los abusos y malos tratos dados a los indios, el valiente acusador de las arbitrariedades cometidas durante la administración colonial y el solitario defensor de su raza (Ludeña de la Vega 1975: 99).

Se debe tener en cuenta que, en torno a la crónica de Guamán Poma, tanto el contenido histórico como los dibujos pictóricos, han surgido varias imágenes, narrativas y memorias, en las cuales se reflejan los distintos intereses e intenciones que han tenido las personas que llegan al documento desde sus diferentes posiciones sociales, culturales y políticas. Teniendo en cuenta estos aspectos, se puede considerar que las representaciones históricas expresadas en las obras de arte popular relacionadas con la crónica de Guamán Poma, fueron creando los siguientes discursos. El primero se trata de un discurso oficial o nacional, basado en los mismos manuscritos y que reproduce fielmente el texto escrito, incorporado en los libros escolares, y editado para este propósito por las autoridades educativas. Por otra parte, existe el discurso local o popular, el cual se difunde a un nivel específico entre los ayacuchanos, y a nivel general, en los sectores populares, transmitido por tradición oral, o por los medios de comunicación que le dan un alcance masivo para contextos urbanos. Es este aspecto el que más nos interesa, es decir, estas visiones del pasado que se están generando entre las masas y en ámbitos populares.

En la siguiente sección, a fin de indagar la historia del pasado expresadas en las piezas de arte popular, primero explicaré el concepto temático de las escenas que se han plasmado en los retablos, comparándolas con el manuscrito de Guamán Poma. Después de mostrar las diferencias que hay entre ellos, revisaré las partes de la obra en las que se reflejan el estilo o pensamiento de cada artista, y el contexto social que los rodea para aclarar mis interrogantes: ¿qué acontecimientos del pasado fueron escogidos para sus obras? y ¿cómo fueron representados desde su propio sentido creativo?

3. HISTORIA DEL PASADO ESTAMPADO EN LOS RETABLOS

El retablo, sin lugar a dudas, actualmente es uno de los formatos más representativos del arte popular peruano que circulan significativamente tanto en el mercado nacional como en el internacional, teniendo actualmente una mayor diversidad temática como en cuanto a las formas de representación, de acuerdo a las nuevas exigencias de la demanda existente por estas obras de arte popular. Estas variaciones de los retablos, se pueden observar en las colecciones de artes populares tanto públicas como privadas, sea en museos o galerías. Por otro lado, tal y como mencioné en la introducción de este volumen, también existen numerosas obras de grandes maestros peruanos que están siendo custodiadas por coleccionistas o instituciones del extranjero, lo cual en cierta manera hace dificultoso obtener acceso a ellas. No obstante, en cuanto a los retablos relacionados con el tema del manuscrito de Guamán Poma, hasta ahora he logrado conseguir la información de dos obras importantes por su relevancia informativa, las cuales probablemente son las únicas piezas que aún quedan hoy en el Perú.¹¹⁾ Esta sección, como material de análisis, mostrará estas valiosas piezas que se han

confeccionado por diferentes artífices.

3.1 El retablo con representación temática sobre el “Imperio de los incas”

Un punto de partida para el análisis de la historia del pasado remoto representado en piezas de arte popular, será presentar los retablos, mostrando las relaciones entre los episodios de la crónica y las escenas históricas que han sido expresadas en los retablos a fin de responder a qué temas de la crónica fueron escogidos para su obra, y a qué tema se le dio más énfasis dentro de esta aproximación del artista a la historia del pasado remoto.

3.1.1 Temática y expresión del retablo

Como primer ejemplo de las obras que han tomado como inspiración la crónica de Guamán Poma, presento el retablo titulado “Imperio de los incas” (Foto 1), que fue elaborado por el famoso retablista ayacuchano Florentino Jiménez Toma (1935–2004). Este retablo se compone de diez escenas en total, divididas en dos partes de acuerdo a los temas: los casilleros (1) – (4) representan “cuatro edades anteriores a los incas”, y (A) – (F) pertenece al “sistema jurídico penal incaico” (Figura 1).

Según la información brindada por los hijos del autor de esta obra, quienes trabajaban junto a su padre desde su niñez, y que en la actualidad siguen manteniéndose en este oficio como artistas populares,¹² las escenas que componen este retablo están basadas en la crónica de Guamán Poma sobre las cuatro edades anteriores a los incas y el sistema jurídico penal incaico.¹³ Las explicaciones siguientes, ofrecidas por parte de la familia del autor, nos hacen entender las narrativas que constituyen este retablo:

La Primera edad, aparecen los wari wiraqucha runa. Esta primera generación de indios descendió de los españoles que Dios trajo al reino de las Indias después del diluvio. Los wari wiraqucha runa conquistaron la tierra que antes había sido dominada por los amaru (serpientes) y otras clases de animales salvajes y duendes.

Se vestían con hojas de árboles y esteras tejidas de paja, no sabían hacer casas y vivían en cuevas y peñascos. Vivían pacíficamente, adoraban a Dios aunque conservaban sólo “una sombrilla de conocimiento del criador” y habían perdido “la letra y mandamiento”.

La segunda edad pertenece a los wari runa, descendientes de Noé y de los wari wiraqucha runa. Los wari runa no sabían hacer ropa, se vestían de cueros de animales, construyeron andenes y acequias para cultivar la tierra, no tenían casas y vivían en pequeñas construcciones de piedra en forma de horno (puuk-Uu). No tenían guerras y adoraban a Dios.

La tercera edad pertenece a los purun runa (gente bárbara, gente del desierto), descendientes de Noé, de los wari wiraqucha runa y de los wari runa. Los purun runa comenzaron a hacer ropa de diferentes clases de tejidos de varios colores,

adornos, conocieron el uso de metales, establecieron sus leyes y ordenanzas, hicieron casas de piedra y mejoraron sus tierras, poblaron las tierras bajas, comenzaron a luchar entre sí, pero acataban los diez mandamientos y adoraban a Dios con sus pocos conocimientos y sin haber sido enseñados.

La cuarta edad pertenece a los awqa runa (gente guerrera), descendientes de las generaciones anteriores. Los awqa runa poblaron los sitios altos por temor a la



Foto 1 Retablo de Florentino Jiménez sobre el “Imperio de los incas” (Foto: Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú)

(1)	(A)	(D)	(3)
	(B)	(E)	
(2)	(C)	(F)	(4)

Figura 1 Composición del retablo de Florentino Jiménez (Elaborado por el autor)

guerra, comenzaron a construir fortalezas, tenían una jerarquía social desarrollada y sus leyes, luchaban unos contra los otros, se mataban y se quitaban sus mujeres. No obstante, adoraban a Dios y guardaban sus mandamientos.

Se sabe que el voluminoso manuscrito de Guamán Poma se compone de dos partes, la primera parte resumida como “nueva crónica” que trata principalmente de asuntos que pertenecen a los tiempos míticos hasta la conquista española, como la creación del mundo y la llegada de los españoles en Cajamarca, y la segunda parte denominada “buen gobierno” informa sobre la situación de la sociedad andina bajo la dominación española, en la cual el cronista se enfrenta ante la justicia, en varios momentos acusando de abuso las autoridades virreinales con críticas y denuncias a la administración colonial.

Las cuatro edades mencionados líneas arriba, coinciden con los episodios que se narran en la primera parte de dicha crónica, como «GENERACIÓN DE INDIOS» y «EDAD DE INDIOS» (Guamán Poma 1987: 46–72[48–78]), que existían antes de la época incaica. Como se indica en la Figura 1, estas cuatro escenas están dispuestas en ambos lados de las puertas, y empiezan en la parte izquierda superior y transcurren hasta la parte derecha inferior. La composición de la parte mencionada en este retablo muestra la evolución de la humanidad, desde los tiempos en que estaban viviendo las gentes en paz y sin guerras ((1) y (2)), hasta las épocas en que ocurrían las luchas entre las poblaciones indígenas ((3) y (4)). Cada una de estas escenas está basada en las imágenes de los dibujos adjuntos al manuscrito (Figura 2), pese a que tienen algunas modificaciones que se caracterizan por la forma de expresión que contiene el material empleado en este formato, o la imaginación del artista.

De igual manera, en la parte interior de la caja, se representa el sistema jurídico penal de los incas, dividido en seis escenas. El texto de los afiches adjuntos a este retablo se explica con breves palabras en cada casillero, los cuales afirman que la fuente de estas representaciones son de crónica de Guamán Poma.¹⁴⁾ En el primer casillero, la parte

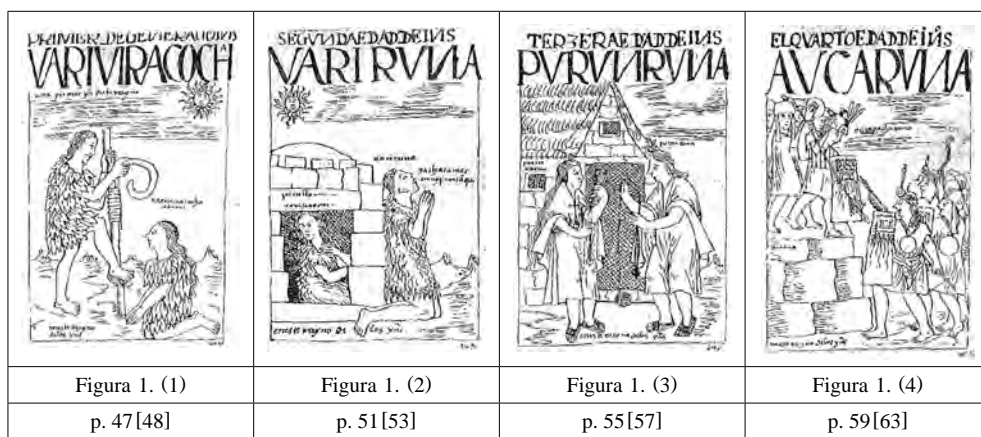


Figura 2 Ilustración de cuatro edades dibujada en la crónica de Guamán Poma (Fuente: Guamán Poma 1987)

superior izquierda (A), cuyos principales componentes constituyen una pareja de incas, quienes se representan en esta obra en el rol de administrador de justicia, detentores del máximo poder. A continuación, en los casilleros interiores, se forman las cuatro escenas (B), (C), (D) y (E), relacionadas con los castigos penales, y como la escena final, la escena (F) ubicada en la parte inferior derecha, muestra hombres que están alojados dentro de un cerco, como si estuvieran encarcelados.

La crónica de Guamán Poma cuenta con unas páginas sobre «JVSTICIA Y CASTIGOS Y PRECIONES Y CÁRZELES DE LOS YNGAS» en el capítulo de la justicia (Guamán Poma 1987: 300–313[302–314]), el cual se refiere a los distintos castigos o los tipos de penales:

- 1º: los traidores
- 2º: príncipe culpable
- 3º: castigo de adúlteras
- 4º: castigo de vírgenes
- 5º: los hombres con venenos y ponzoñas

Las escenas principales que componen el interior de este retablo, los casilleros (B), (C), (D) y (E), tienen relación con los temas descritos en las páginas de la crónica mencionada líneas arriba, y las imágenes de las escenas (B), (C) y (E) tomaron como inspiración los dibujos adjuntos en dicho capítulo (Figura 3).

Pero cabe señalar que, entre esa serie de escenas punitivas, solamente la imagen del casillero (D) ha sido tomada de otro capítulo de la misma crónica, dedicada a explicar sobre los capitanes incas, desde el primer capitán Inga Yupanqui hasta el decimoquinto capitán, Mallco Mullo (Guamán Poma 1987: 138–167[145–172]). La escena (D) tiene como inspiración el dibujo que representa a uno de esos capitanes, que corresponde a «EL ONZE CAPITÁN / RVMIL NAVI», en el que aparece un hombre desnudo colgado cabeza

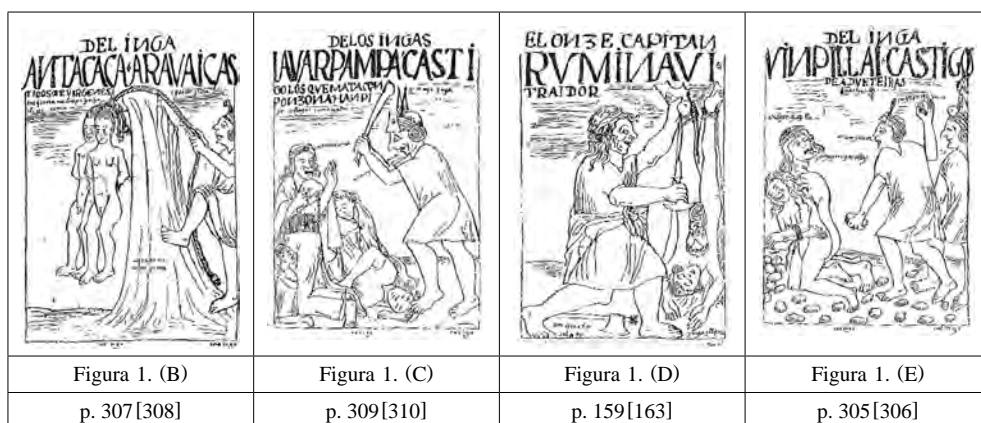


Figura 3 Ilustraciones acerca de los castigos, dibujadas en la crónica de Guamán Poma (Fuente: Guamán Poma 1987)

abajo (Guamán Poma 1987: 159[163]). Es un cadáver con el pecho abierto, es hijo de inca, puesto que tiene en sus orejas los adornos distintivos de la nobleza incaica.

Sin embargo, quiero resaltar que la descripción de la crónica corresponde a la historia de dicho capitán, no tiene la intención de hablar de castigos empleados por los incas, a diferencia de las páginas relacionadas con la punición empleada por la justicia incaica mostrada en el retablo, porque ese capítulo de la crónica está destinado al relato de las hazañas o acontecimientos más relevantes en la vida o reseña de cada uno de los quince capitanes incas.

Es cierto que en dicha página, como veremos en el texto citado, se encuentra una mención sobre la traición hecha por Rumi Naui, pero eso solo se refiere a la brutalidad o maldad con la que procedió dicho capitán, que provocaron como consecuencia la muerte de este mismo personaje. Este suceso, la muerte de Rumi Naui, según se cuenta en la crónica, ocurrió en Quito, a manos de los indios de esa región.

EL ONZE CAPITÁN *Rumi Naui*, capitán, *chinchicona auca*, traidor:

Fue este capitán muy ualeroso, hijo de yndio particular y pechero yndio Chincyay Suyo. Otros dizen que fue Conde Suyo, pero fue muy ualleente hombre. Dizen que fue por trayción a matar al ynfante *Yllescas Ynga*. Del pellexo hizo tanbor y de la caueza hizo mate de ueuer chicha y de los güesos *antara* [flauta de Pan] y de los dientes y muelas *quiro gualca* [collar de dientes]. Esto pasó en la ciudad de Quito adonde auía dexado su padre *Guayna Capac Ynga*.

Y quiso este capitán quedarse con el rreyno y le mató muy muchachacho [sic] de ueynte años.

Y se murió este dicho traidor en la dicha ciudad de Quito por las manos de los yndios, porque auía hecho otra ues otros muy muchos daños y males en las prouincias adonde andaua. Por ello fue muerto y le mató los indios de Quito. Y acá se acabó su uida el pobre capitán. (Guamán Poma 1987: 158–159[164])

Además, hay que tener en cuenta que la representación de la escena (D) del retablo, está en contradicción con lo escrito por Guamán Poma, ya que esa escena muestra como si se estuviese asesinando a un indio por parte de los incas (nobles). En cambio, la crónica narra mediante el dibujo, que de lo que se trata es de un crimen de lesa majestad protagonizado por el capitán traidor (*Rumi Naui*) como victimario, y el hijo del inca (*Yllescas Ynga*) como víctima. Es decir, en cuanto al principal protagonista del asesinato, hay una diferencia notoria tanto en la descripción como en la representación del retablo comparada con la imagen original de la crónica.

Es interesante que en el retablo se representa a los incas nobles que llevan *mascaipacha*, en acción de evidente maltrato a los indios, de los cuales uno está colgado de cabeza, y otros están arrojados y desnudos. O sea, aquí el papel de victimario es asumido por dos incas nobles, donde uno está armado de un cuchillo y el otro utiliza un palo para golpear a los indios. Así que, en el caso de este retablo, se está dando más énfasis a las maldades cometidas por los incas contra los indígenas locales, algo que resulta disonante si se tiene en cuenta el rol civilizador y justiciero al que se asocia el

tiempo de los incas en la cultura popular.

¿Por qué el autor modificó el protagonista de esa escena, representando el asesinato del indio por parte de la autoridad incaica? ¿Es simplemente una confusión en el momento de entender el texto y la imagen de la crónica original? Quizás para entender esas interrogantes, es necesario aproximarnos al pensamiento o conciencia histórica del autor de este retablo, lo cual haremos en las próximas secciones.

De esta manera, como he explicado a partir de este ejercicio comparativo con los episodios de la crónica como con el texto “original”, se quiere indicar como resultado del análisis realizado, que las escenas representadas en la obra del retablo, en principio, están inspiradas tanto por la descripción como por la ilustración de la crónica, pero haciendo el artista su propia selección de episodios históricos de acuerdo a su propio interés narrativo, como se puede observar en la disposición de cada escena y los elementos que la conforman. Es decir, los episodios de la crónica están reconstruidos por el retablista para expresar su propio interés y discurso sobre la historia del pasado remoto. En el caso del retablo abordado aquí, es evidente que el autor está prestando atención a los severos castigos entre los incas, dado que la parte central que constituye la iconografía de esta obra, se enfoca en la representación del repertorio punitivo de este rigorismo andino de sanciones, en el cual los criminales son mostrados desnudos, torturados, ensangrentados, amarrados a un poste o colgados de pie, con las vísceras expuestas.

¿Por qué se dió más énfasis a estos acontecimientos de la crónica, en la que se muestra el sufrimiento de los indios con las crueles y trágicas representaciones, en vez de resaltar la justicia o los tiempos de gloria de los incas u otro de sus hechos más honorables?

A fin de aproximarnos a los intereses propios del artista en torno a los temas y las representaciones escogidas en este retablo, voy a examinar en la siguiente parte, una serie de sus trabajos representativos, mostrando el carácter significativo y estilo propio que tiene el artista creador de esta obra.

3.1.2 Las obras de Florentino Jiménez y su estilo

El autor de la obra presentada en esta sección, Florentino Jiménez, fue uno de los maestros destacados del arte popular peruano, dedicado a la fabricación de retablos al igual que Joaquín López Antay. También ayacuchano, se trasladó a Lima en la década de 1980, en donde comenzó a operar en su propio taller, aunque también pasó varios años en Huamanga, en el barrio de La Unión contiguo a Santa Ana.¹⁵⁾ El maestro Florentino, junto con sus hijos, trabajaba incansablemente en la búsqueda de nuevos estilos que se adecuasen a las demandas de la época, que para la segunda mitad del siglo pasado, obligaron a los artistas a sostener un fuerte ritmo en la producción de los retablos. La calidad de su trabajo le proporcionó a Jiménez rápida fama que le valió ser reconocido tanto en Lima como en el extranjero.

Los temas escogidos para su obra, tal y como eran las preferencias de otros retablistas de la misma generación: se relacionan en principio con las costumbres ayacuchanas, especialmente actividades agrícolas y festivas, pero también Jiménez iba creando en base a temas más propios, expresando su vivencias de aldea ayacuchana, en

donde él tuvo varias experiencias como imaginero, campesino o pastor, observando la vida cotidiana de las comunidades andinas. Los conocimientos obtenidos a través de estas experiencias serían la fuente de su creación artística, creaciones calificables como de corte “realista”, donde el retablista plasma la vida rural andina.

Pero cabe señalar acerca de su trabajo, que a diferencia de otros retablistas de su época, Florentino Jiménez ha introducido temas patrióticos en sus retablos, representando los hechos históricos, como a destacados héroes ayacuchanos, e incluso introduce el escudo nacional en estas cajas de madera con dos puertas.¹⁶⁾ Entre sus trabajos existen varios temas con esta representación de acontecimientos históricos, como por ejemplo, la batalla de Ayacucho (1824), momento decisivo en las guerras de independencia hispanoamericanas, y personajes que contribuyeron en esta guerra por la libertad, como Ventura Qalamaki (1776–1814), quien es una indígena huamanguina que se enfrentó al ejército español, y que actualmente se ha ganado la admiración como una mujer que sacrificó su vida en la lucha por la libertad. Otro personaje ayacuchano es Basilio Auqui (1750–1822), quien se desplegó liderando a los morochucos para consolidar la independencia, siendo otra heroína huamanguina, María Parado de Bellido (1761 o 1777–1822) quien pasara a la posteridad como mártir, fusilada por su compromiso con la causa de la independencia peruana.¹⁷⁾

Según los estudios de Alfonsina Barrionuevo (1982; 1988),¹⁸⁾ Florentino Jiménez creía que se podía enseñar la historia a través de los retablos. Aunque el mismo retablista no concluyó sus estudios de educación primaria, se abocó a investigar por sí mismo sobre la resistencia y los sacrificios de los patriotas, antes y después de 1821 (Barrionuevo 1982: 91–92; 1988: 159–160). En el libro publicado por Barrionuevo se citan las palabras expresadas por dicho maestro acerca de su idea de confeccionar retablos relacionados con el tema histórico:

Yo pensé hacer cosas nuevas. Los patriotas del pueblo, me dije, no están en los libros, apenas algunos, yo voy a hacer mis retablos para ellos. Averigué de un lado para otro, había poquito que se acordaban de Ventura Qalamaki. Ella organizó a las otras mujeres para protestar porque los españoles reclutaban a sus hijos y los llevan a morir. Fueron con piedras, con palos, con cuchillos, siguiéndola. Ventura no tenía miedo, cubrió con su cuerpo la boca de su cañón para que no disparasen a las mujeres. Pero hubo siempre matanza. También he puesto en mis retablos a Basilio Auqui, a los morochukos, a María Parado de Bellido y pasajes de la batalla de Ayacucho. (Barrionuevo 1982: 91)

Está claro que el maestro Jiménez tenía la intención de hacer piezas con tono patriótico además de relacionadas con su tierra ayacuchana, en este caso Huamanga, resaltando asuntos y personajes históricos significativos para ser recordados mediante sus obras de arte popular.¹⁹⁾ Entre la serie de retablos creados por Florentino Jiménez, se pueden observar piezas con esta temática histórica, las cuales fueron elaboradas específicamente en la década de 1970, un momento para estimular el patriotismo, puesto que 1974 fue el año conmemorativo de los 150 años de la batalla de Ayacucho, que se celebró con grandes eventos patrocinados por el gobierno militar de entonces, encabezado

por el General Juan Velasco Alvarado.

Las obras inspiradas en sucesos históricos creadas en esa década por este retablista, fueron las siguientes: “Las correrías de Andrés Avelino Cáceres” (1973), “Muerte de Basilio Auqui y la Batalla de Seccha” (1974), cinco versiones de “Batalla de Ayacucho” (1974, 1977, 1980, 1984, 2000), “Ventura Qalamaki” (1978), “Escudo retablo” (1978). En las representaciones de estos retablos se refleja su visión sobre estos temas históricos, resaltando su identidad tanto peruano como huamanguino. Los personajes ayacuchanos que fueron parte de las luchas por la independencia, son de suma importancia para los huamanguinos, como una forma de compensar su poca relevancia en los textos escolares que cuentan la historia oficial, tal y como lo ha afirmado Florentino Jiménez en líneas anteriores.

No es una exageración decir que la mayoría de los libros referidos al tema de la independencia nacional, ofrecen muchas páginas dedicadas a las contribuciones de la expedición de los libertadores San Martín, Sucre y Bolívar, figuras muy difundidas como arraigadas en el imaginario histórico latinoamericano. Por otro lado, en el sur andino peruano (especialmente en los departamentos de Apurímac, Cusco, Puno, entre otros), son recordados con frecuencia los nombres de José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II) y Micaela Bastidas, como héroes y mártires patriotas, quienes son conocidos como precursores que lideraron la lucha por la independencia en dichas regiones del alto Perú.

Las escenas de los retablos de Jiménez están destinadas a la historia regional, la cual está siendo recordada por muchos pueblos ayacuchanos que sirvieron de escenario donde ocurrieron estos acontecimientos, al margen de la poca mención recibida en los textos oficiales educativos de historia nacional, constituyéndose una “micro” historia propia y accesible.

Desde esta perspectiva, si una vez volvemos a revisar el retablo analizado en líneas arriba, será posible observar una mirada propia del autor sobre los hechos del pasado. O sea, se trata de la historia del “imperio del inca” desde la perspectiva de los huamanguinos. Los episodios tomados como tema principal en el retablo se pueden considerar como no necesariamente favorables en cuanto a cómo se retrata a los incas, se trata de una manera de contar su propia historia “oficial”, y como tal, se trata de versiones donde se suele ignorar los hechos menos deseables y exaltar los que se busque o convenga resaltar, una edición particular sobre los hechos del pasado. Supongo que las escenas basadas en estos episodios, son reinterpretaciones del retablista con las que expresa su propia idea, un relato contado desde los márgenes del centro dominante o hegemónico, en otras palabras, una historia desde la “visión de los vencidos” por parte de las poblaciones sometidas a los incas.²⁰⁾

Respecto a dicho retablo, hay que mirar con atención que las seis escenas de la caja interior se componen de dos tipos de personajes con caracteres opuestos, diferenciados por la forma de vestirse en tales figuras: unos son los gobernantes o administradores de los incas y de la nobleza incaica, incluyendo los reyes incas, quienes están vestidos con un atuendo inca, llevan en su cabeza una cinta adornada con plumas (*mascaipacha*: símbolo de poder). Por otro lado, existe una serie de personajes como los indios o población andina en general, los cuales no llevan nada en su cabeza, y algunos están

desnudos. Las principales escenas que constituyen el interior de esta caja, son representaciones hechas en base a estas distinciones entre estos dos tipos de personajes antagónicos para resaltar los roles que desempeñan en esta obra.

Si tomamos estos puntos de vista para revisar este retablo, no es difícil de entender la manipulación de los sujetos de la escena (D) que he indicado en la parte anterior (3.1.1). Las principales escenas de este retablo, los cuatro casilleros que están pintados en su fondo con la línea roja, parecen inspirarse en el sudor sanguinolento, que subraya los sufrimientos de las poblaciones, los hechos dolorosos y brutales realizados por las autoridades incaicas, están expresando la ejecución del poder abusivo de los incas contra los indígenas.

De igual manera, los casilleros que muestran las cuatro edades anteriores a los incas, sirven para probar que hubo épocas en que vivían otras poblaciones en el espacio andino, antes de la llegada de la dominación incaica. Las escenas que continúan después de la aparición de los incas, supuestamente son manifestaciones del cambio trascendental que fue para las poblaciones andinas la hegemonía de los incas, quienes ejercen su poder ejecutando incluso maltratos en razón de una justicia rigurosa. De acuerdo a esta narrativa de la “historia”, se puede considerar que el conjunto del retablo titulado “Imperio de los incas”, dividido en dos partes, está expresando un suceso decisivo para las poblaciones andinas, en el que habían caído las vidas de los indígenas, antes y después de la llegada de los incas.

De hecho, respecto a la condición de las poblaciones andinas antes de la dominación incaica, son muy escasos los textos escritos o la información “oficial” en la que se relaten tales tiempos pasados, dado que los cronistas españoles solamente registraron los asuntos ocurridos en los Andes después de la conquista. Por lo tanto, el autor de este retablo, quien tiene raíz en el pueblo andino, prestó mucha atención y dió importancia al caso para plasmar uno de los sucesos históricos importantes que debían de ser recordados y transmitidos hasta nuestro tiempo, mediante un objeto concreto como es una pieza del arte popular.

Para seguir profundizando en las visiones del pasado expresadas en las obras de arte popular por los artistas, se abordará otro retablo que contiene distintos aspectos históricos del pasado andino.

3.2 El retablo de la “época virreinal”

Como segundo ejemplo del material para analizar la historia en el arte popular, voy a presentar la obra (Foto 2) elaborada por otro artífice, Jesús Urbano Rojas (1931–2014), quién también es un maestro ilustre dedicado al trabajo del retablo en la misma época que López Antay y Florentino Jiménez.

Este maestro había creado innumerables obras de arte popular tanto en retablos como en cruces andinas. Pero llama la atención que, entre sus trabajos realizados, se encuentra un retablo inspirado en el manuscrito de Guamán Poma. Esta obra muestra escenas de acontecimientos supuestamente pertenecientes a la época virreinal, pese a que no tiene ningún título ni anotaciones presentados por el artista mismo.

Este retablo se abre a ambos lados, en su interior se compone de dieciséis casilleros

cuadrados, y dos techos triangulares que están ubicados en la parte superior de ambos lados de la caja (Figura 4). En las líneas siguientes, se revisará cada una de las escenas que constituyen esta obra, comparándolas con los episodios de la crónica de Guamán Poma, con la finalidad de analizar los temas de interés del artista sobre la historia del pasado andino.



Foto 2 Retablo de Jesús Urbano basado en la crónica de Guamán Poma (Foto: Tomada en Lima, agosto de 2019, por el autor/colección privada)

(T1)		(T2)	
(A)	(E)	(I)	(M)
(B)	(F)	(J)	(N)
(C)	(G)	(K)	(O)
(D)	(H)	(L)	(P)

Figura 4 Composición del retablo de Jesús Urbano (Elaborada por el autor)

3.2.1 Las escenas que componen el retablo

Según la información de su familia,²¹⁾ la narrativa de esta obra creada por el maestro Urbano, empieza con el casillero ubicado en la parte superior izquierda, la escena (A) en que aparece el autor de la crónica, Guamán Poma de Ayala, con sus acompañantes. Finaliza con la escena (P) que se encuentra en la parte inferior derecha, en la cual aparece también dicho cronista, que está arrodillándose ante el rey español para responder sus preguntas.

El episodio de la crónica que corresponde a **la escena (A)**, está grabada en las últimas partes del manuscrito, con el texto que acompaña el dibujo «CAMINA EL AVTOR con su hijo don Francisco de Ayala. Sale de la prouincia a la ciudad de los Reyes de Lima a dar quenta a su Magestad. Y sale pobre, desnudo y camina enbierno» (Guamán Poma 1987: 1177[1095]). En la ilustración de la crónica, aparece el autor junto con su hijo, quienes están caminando en el campo acompañados por un equino y sus perros “amigo” y “lautaro”.

Las cuatro escenas siguientes, (B), (C), (D) y (E) están basadas en episodios que pertenecen al capítulo referido al proceso de la conquista, que aparece desde el primer momento de este proceso, como el encuentro del rey inca con los conquistadores.

La escena (B) presenta un acontecimiento muy conocido y que sucedió en la ciudad de Cajamarca, en donde los conquistadores españoles Francisco Pizarro y Diego de Almagro junto a un fraile, se encuentran con el Inca Atahualpa. Esta escena del retablo representa como figura central al soberano Atahualpa, quien está rodeado por su séquito. A ambos lados del rey inca se encuentran Pizarro y el fraile respectivamente, ellos se empeñan en mostrar a Atahualpa una biblia. Está claro que esta escena, como se ha presentado en la Figura 5, se basa en un dibujo de la crónica (Guamán Poma 1987: 391[384]). El episodio de la crónica corresponde a la imagen de dicha escena, narra el suceso que generó el encuentro inicial que desencadenaría la sangrienta emboscada y captura del inca, y que finalmente terminaría con la trágica muerte de Atahualpa (Guamán Poma 1987: 390–392[383–385]).

La escena (C) muestra lo que pasó antes de dicho encuentro, cuando Atahualpa estaba en los baños de Cajamarca, y recibe la visita de dos españoles, Sebastián de Benalcázar y Hernando Pizarro, el hermano de Francisco Pizarro, montados en caballos. La página de la crónica que muestra una imagen similar está rotulada con el título «EN LOS BAÑOS ESTAVA ATAGVALPA INGA» (Guamán Poma 1987: 389[382]), y su descripción narra el asombro que causaron tanto entre los indios como al rey inca, los españoles y sus cabalgaduras, además de las extrañas armas y ropas que lucían. Este episodio está detallado con un texto consignado en la misma página, «Y como vido nunca vista con el espanto, cayó en tierra el dicho *Atahualpa inca* de encima de las andas» (Guamán Poma 1987: 390[383]), también se agrega cómo la impresionante figura de esos españoles había generado temor en sus tierras.

A continuación, **La escena (D)** muestra un español montado a caballo, ante quien se halla vencido y postrado un inca. Esta escena expresa icónicamente la conquista, y tomó su inspiración en la ilustración del manuscrito (Guamán Poma 1987: 413[404]), en la cual se cuenta el famoso milagro del apóstol Santiago a favor de los cristianos, quien

<p>(A) p. 1177[1095]</p>	<p>(E) p. 441[432]</p>	<p>(I) p. 371[366]</p>	<p>(M) p. 947[868]</p>
<p>(B) p. 391[374]</p>	<p>(F) p. 555[527]</p>	<p>(J) p. 541[525]</p>	<p>(N) p. 133[138]</p>
<p>(C) p. 389[382]</p>	<p>(G) p. 855[796]</p>	<p>(K) p. 589[557]</p>	<p>(O) p. 665[619]</p>
<p>(D) p. 413[404]</p>	<p>(H) p. 567[538]</p>	<p>(L) p. 405[396]</p>	<p>(P) p. 1055[961]</p>

Figura 5 Relación entre la escena del retablo y el dibujo de la crónica (Fuente: Guamán Poma 1987)

apareció para derrotar a los indios que intentaban retomar el Cusco en 1536 (Guamán Poma 1987: 412[405]). Hasta esta escena se puede observar la presencia del rey inca, en los casilleros (B), (C) y (D). Después de esta representación de la derrota de los quechuas en esta parte, ya no aparece la figura del rey inca en los casilleros.

Sin embargo, la serie de escenas representando el momento de la conquista, finaliza en **la escena (E)** en la que se muestra una batalla. Se trata de tropas incaicas dispuestas en combate contra los soldados españoles, a quienes repelen hasta su fuga, huyendo estos sobre sus caballos. La imagen de dicha escena está basada en el dibujo de la crónica en que se relata el mismo asunto (Guamán Poma 1987: 440–441[432–433]). Pero cabe indicar, según las páginas de la crónica que narran esta batalla, que uno de los participantes de la tropa nativa es Guamán Malqui o Martín Guamán Malqui de Ayala, padre del cronista Guamán Poma. El texto escrito en su descripción consigna lo siguiente:

BATALLA QVE HIZO EN seruicio de su Magestad el excelentísimo señor *capac apo* don Martín de Ayala, padre del autor, Chinchaysuyo, y *apo Uasco, apo Guaman Uachaca*, Hanan, Lurin Chanca, con cien soldados y Francisco Hernandes, trecientos soldados. Fue vencido y huyó. (Guamán Poma 1987: 440[432])

Don Martín *Guaman Malque* de Ayala, *capac apo*, segunda persona del *Ynga* y su bizorrey destos rreynos, el excelentísimo señor, duque deste rreyno, y don León *Apo Uasco*, Hanan Changa, y don Juan *Guaman Uachaca*, Lurin Changa del pueblo de Andaguaylas y de su prouincia, dieron la batalla con sus personas en seruicio de su Magestad con Francisco Hernandes Girón, traydor. (Guamán Poma 1987: 440[433])

Quiero subrayar que, como se mencionará en líneas posteriores, entre las escenas de este retablo, se observan las figuras de no solamente el cronista Guamán Poma, sino también de su familia. Además, es notable que en este retablo, como se muestra en los siguientes casilleros (F), (G), (H), (J), (K), (L), (M), casi la mitad de las escenas que se incluyen en el retablo se enfocan en representar los maltratos hacia los indios por parte de personajes españoles.

La escena (F) presenta un español maltratando a un indio que está cargando su equipaje, el cual está basado en la ilustración del manuscrito titulado «CAPITVRO DE LOS PASAJEROS ESPAÑOLES DEL TANB[mesón]» (Guamán Poma 1987: 555[527]). Según lo consignado en dicho capítulo referido a los abusos de los españoles en los tambos, la escena muestra uno de estos actos, complementando un texto explicativo en los siguientes términos «le pide a los indios llevar cargado como caballo, animal, arrehndole y alejandole y no se les paga» (Guamán Poma 1987: 554[528]).

La escena (G) representa el momento en que un funcionario español ejerce castigo sobre un indio. Esta imagen es conforme al dibujo de la crónica rotulado con el título de «CÓMO LE CASTIGA EL COREGIDOR al pobre del alcalde hordenario de su Magestad» (Guamán Poma 1987: 855[796]). Este dibujo tiene una viñeta en la que se dice «Tray dos güebos que falta!», como la orden y motivo por la cual se ejecuta el

castigo por parte del corregidor español. La escena del retablo, aunque no incluye la expresión verbal, muestra la brutalidad de las autoridades que castigan sin miramientos al indio que cometió la falta, razón suficiente para el español para darle de azotes al indio alcalde, quién está amarrado a un poste de piedra.

La escena (H) muestra un indio echado a los pies de un español, y a quien amenaza con un puñal. Esta escena se relaciona con el episodio de la crónica que narra con un dibujo «ESPAÑOLES SOBERBISO CRIOLLO o mestizo o mulato deste reyno» (Guamán Poma 1987: 567[538]). La ilustración de la crónica correspondiente presenta la misma imagen de los personajes, y su descripción hace una crítica a los criollos, «son peores que mestizos y mulatos y negros», añadiendo a esta queja que «son muy brabícimos y soberbiosos y le rroban y saltean en los caminos a los dichos yndios pobres. Sus haciendas andan salteando en todo el rreyno» (Guamán Poma 1987: 566–568[538–539]). Es significativo que, como se mencionará más adelante, en esta escena aparecen las figuras adicionales en la parte izquierda del casillero, supuestamente un personaje indio y otro mestizo o criollo por su vestimenta particular.

La escena (I) nuevamente muestra el autor de este manuscrito Guamán Poma como principal protagonista, dialogando con los indios de varias regiones. Esta escena está basada en la imagen del dibujo que pertenece a las últimas páginas del primer tomo de su libro. El texto de la ilustración correspondiente dice lo siguiente: «PREGUNTA AL AVTOR “MA, VILLAVAI [“Pero, díganme”] ACHAMITAMA” [Aymara: “Tu llanto desde allí.”]» (Guamán Poma 1987: 371[366]). Ambas imágenes muestran al cronista rodeado por cierta cantidad de gentes, quienes tienen distintas procedencias puesto que algunos llevan atuendo típico de diferentes regiones.

La escena (J) representa otra imagen sobre la crueldad hacia los indios, quienes se hallan desnudos recibiendo castigo, atormentados por los caciques que actúan bajo las órdenes del corregidor español. Cabe resaltar que este casillero tiene una estructura muy ingeniosa para mostrar varias imágenes en un casillero, formando una doble fila en su realización, en la cual se presentan los distintos tipos de castigos que están dibujados en la ilustración de la crónica. En otras palabras, el artista ha elaborado sus figuras sin perder la referencia visual de la imagen de la crónica, pese a que el espacio de la caja es muy reducido. Pero también se considera que se está dando importancia a esas imágenes tan expresivas del dolor con el que resaltar la idea que contiene esta obra. La fuente de dicha imagen es la ilustración de la crónica en donde se explica junto con su texto escrito, lo siguiente: «COREGIDOR DE MINAS CÓMO LO CASTIGA CRVELMENTE a los caciques principales los corregidores y jueces con poco temor de la justicia con deferentes castigos cin tener misericordia por Dios a los pobres» (Guamán Poma 1987: 541[525]). Según la descripción de la crónica, la escena del retablo está mostrando una parte del episodio en que «Cuelga de los pies al cacique prencipal y a los demás le asota sobre encima de un carnero y a los demás le ata desnudo en cueros en el rollo y lo castiga y trisquila» (Guamán Poma 1987: 540[526]).

Asimismo el siguiente casillero representa una imagen también relacionada con los abusos del corregidor. **La escena (K)** nos muestra un indio (cacique principal), ante los corregidores, está siendo ahorcado con su cuello atado a un poste de piedra. El texto

correspondiente del dibujo de la crónica dice «QVE EL COMENDERO LE haze ahorcar al cacique principal don Juan *Cayan Chire* y por dalle contento al encomendero le cuelga el corregidor» (Guamán Poma 1987: 588[557]). Cabe señalar que la imagen de la presente escena está basada en la ilustración de la crónica (Guamán Poma 1987: 589[557]), pero se puede apreciar en un rincón del casillero a otro indio como una figura adicional, su rostro muestra cara de preocupación, un espectador de la muerte detrás de ese poste como si fuera un “observador”. Es interesante que este tipo de personaje aparece en otras escenas del mismo retablo, desempeñando un papel significativo en las representaciones.

La escena (L) muestra a un español que está a punto de prender fuego a un edificio, en cuyo interior se encuentran unos indios. Esta escena también se basa en una ilustración de la crónica, en donde, como en la escena anterior, está agregado un personaje indio como “observador” del trágico asunto desde un rincón de este casillero. Según cuenta el texto de la ilustración original, se trata de una hoguera hecha por los conquistadores, cuyo suceso se explica como «DON FRANCISCO PIZARRO LE QVEMA EN VNA CASA A *CAPAC APO* (poderoso señor) *GVAMAN CHAVA*, PIDIENDO ORO» (Guamán Poma 1987: 405[396]). Quiero destacar aquí, que entre los indios que se hallaban al interior de la vivienda quemada, se encontraba Guamán Chava, quien es abuelo paterno de Guamán Poma. La descripción de la crónica narra que «Don Francisco y don Diego de Almagro y los demás cristianos le mandaron tapear al excelentísimo señor, *capac apo Guaman Chava*, segunda persona del Ynga, que estaua bibo muy biejo y los demás señores grandes» (Guamán Poma 1987: 404[397]). Es posible entender que el retablista, maestro Urbano, tuvo la intención de representar en su obra no solamente los hechos crueles cometidos por los españoles, sino también de dar mayores alcances sobre la familia del cronista indio, como el cacique Guamán Chava, porque, como se mencionó líneas arriba, es posible encontrar dentro de esta obra varias escenas que se relacionan con la familia de Guamán Poma, en un claro interés por esta representación familiar, incluso alterando el orden original de los episodios que se dan en la crónica.

Volviendo al primer casillero de la última fila, **la escena (M)** muestra un hombre español blandiendo un palo, mientras sujeta del brazo a una mujer, en una escena violenta en la que están rodeados por muchos indios. Esta escena se realizó teniendo en cuenta la inspiración del dibujo del cronista, el cual se halla bajo el título de «DEFIENDE DEL ESPAÑOL a su hija su padre de los pobres yndios» (Guamán Poma 1987: 947[868]), pero con la incorporación en la escena de un grupo de indios que se hallan observando el hecho. Según se cuenta en la descripción de la crónica correspondiente, se trata «De la defensa de sus hijos o hijas lo tienen odio. Y por ello le castiga a los dichos pobres yndios» (Guamán Poma 1987: 946[869]), es decir, el dramático intento de los padres por evitar el rapto de sus hijas frente al abuso español.

En el siguiente casillero, también un personaje femenino inca desempeña un rol principal. **La escena (N)** muestra a una Coya junto con sus servidores. Según la serie de ilustraciones de las Coyas mostradas en la crónica, la protagonista de esta escena se estima que es la décima Coya, *Mama Ocello*, quien «fue casado con *Topa Ynga Yupanqui*» (Guamán Poma 1987: 132–133[138–138]). Hay que tener en cuenta que esta

escena, igual que la anterior (E) y (L), se relaciona con la familia de Guamán Poma, puesto que según afirma el propio cronista, su madre es la última hija de Topa Inga Yupanqui, como se ha indicado en la sección anterior de presente artículo (en 2.3).

La escena (O) presenta a los indios llevando el santo crucifijo acompañando a un sacerdote. Esta escena está basada en otro de los episodios en el que se narra los actos de los religiosos católicos, el texto escrito en el dibujo rotula lo siguiente «Padre, Santa buena obra de misericordia» (Guamán Poma 1987: 665[619]), y las páginas relacionadas con esta ilustración explican el momento de muerte y los funerales, para ayudar a bien morir al indio según los ritos del cristianismo (Guamán Poma 1987: 664–667).

Como final de su secuencia narrativa, en **la escena (P)** aparece nuevamente Guamán Poma, arrodillándose ante el rey español, Felipe III. Esta escena del retablo, está basada en un episodio del manuscrito hacia el final de la crónica, donde el dibujo correspondiente se halla bajo el título «PREGVNTA SV MAGESTAD, RESPONDE EL AVTOR DON PHELIPE EL TERZERO», agregando que «presenta personalmente el autor la corónica a su Magestad» (Guamán Poma 1987: 1055[961]).

Como se ha revisado hasta aquí, todas las escenas de este retablo, al igual que el caso del retablo de Jiménez, abordado en la parte anterior (3.1), están inspiradas en las descripciones o ilustraciones de la crónica, observándose algunas modificaciones tanto en las figuras de cada casillero, como en el orden de las escenas que constituyen estas obras. Es decir, estas obras tienen su propia narrativa, aunque cada escena está basada en los episodios de la crónica.

Quiero señalar que la narrativa que constituye esta obra pone énfasis en representar a Guamán Poma como sujeto de las escenas representadas, en las cuales se refleja el interés o visión del artista sobre la historia. Porque este retablo presenta tanto al inicio como al final de los casilleros, la presencia de este cronista, como si fuera él quien estuviera desempeñando un rol principal en una secuencia narrativa. En las escenas (A), (I) y (P), en las que aparece Guamán Poma, se le aprecia caminando y dialogando, tanto con los indios (I) como con el soberano español (P), mientras que entre las demás escenas que conforman este retablo, la mayoría está enfocada en mostrar los sucesos cometidos principalmente por los españoles o las autoridades en los pueblos andinos, o los hechos pasados frente a la población indígena. Asimismo, es significativo que el artista haya escogido para su obra los episodios de la crónica relacionados con la familia de dicho cronista, en los cuales aparecen su padre (E), abuelo (L) y abuela (N).

De estos puntos relevantes que constituyen esta obra, se puede considerar que el maestro se interesa en representar el viaje realizado por Guamán Poma hasta Lima, en el cual fue testigo de diversos acontecimientos o escuchó testimonios sobre lo que pasaba en los pueblos andinos tras la llegada y asentamiento de los españoles en estas tierras. Es decir, este retablo se construye con una narrativa sobre asuntos relevantes que pasaron en el viaje que hizo el autor hasta llegar a la Ciudad de los Reyes. De igual manera, este retablo también presta mucha atención al maltrato y los castigos dados a los indios por parte de los españoles.

¿Por qué el artista de este retablo plasmó en su obra acontecimientos relacionados con este cronista, así como las escenas de castigo y humillación de los indígenas? A fin

de aproximarse al interés del artista creador de este retablo, en la siguiente parte se reflexionará sobre los pensamientos y trabajos del maestro Jesús Urbano en su vida.

3.2.2 La vida y el mundo creativo de Jesús Urbano

El retablista Jesús Urbano es conocido como uno de los ilustres artistas populares ayacuchanos, original de la provincia de Huanta, se sabe que fue el primer discípulo del gran maestro Joaquín López Antay. Para comprender su estilo de trabajo y su creación artística, es indispensable reflexionar sobre su vida y el mundo social que le tocó vivir, porque Urbano creaba sus obras introduciendo nuevas formas con su imaginación, enraizada en sus vivencias tanto en el campo como en la ciudad, mientras él seguía su propio camino como retablista e imaginero, con su gran precursor huamanguino.

Cabe señalar, como fuente de inspiración para sus trabajos, hay ciertos factores decisivos y fundamentales en su vida. El factor más prominente serían sus vivencias como caminante de toda la brújula ayacuchana, experiencias que le proporcionaron diversos conocimientos sobre las fiestas y tradiciones que se realizaban en los pueblos andinos. El libro autobiográfico *Santero y Caminante* (1992), recopila los recuerdos de su vida, especialmente cuando él viajaba por los pueblos ayacuchanos como ayudante de su suegro, quien era un arriero de Carmen Alto, un barrio huamanguino famoso por ser una vecindad de artesanos. En tiempos en que se hallaba recién casado con su esposa,²²⁾ tenía que viajar con sus mulas a las comunidades alejadas, llevando los productos y también los cajones de sanmarcos para su venta, que en aquellos tiempos todavía tenían valor como material mágico y religioso en esas zonas. Estas andanzas duraban varios meses llevando cosas para hacer trueques en los campos de la sierra andina.

A través de esa experiencia él conoció el mundo de los arrieros, los cuales le servirían de inspiración para crear obras con su propia imaginación, una trayectoria que ha ido madurando como retablista, y que ha continuado al optar por trasladarse a Lima, donde estableció su taller en una residencia en la que vivió junto con su esposa, ubicada en Huampaní, en el distrito de Chaclacayo.

Las obras del maestro Urbano se caracterizan por su temática religiosa y costumbrista, y sus principales obras están elaboradas con temas como “Semana Santa en Ayacucho”, “La Última Cena”, “Corrida de Toros”, “Danzantes de Tijeras”, entre otros. La mayor parte de su trabajo, fue hecho a petición de amantes del arte popular, coleccionistas e intelectuales. El retablo relacionado con la crónica de Guamán Poma, también fue confeccionado a petición de un coleccionista limeño, Francisco Ballón, quien luego lo traspasó a otra persona. Así que se puede considerar que en este retablo, por una parte, se recoge alguna idea del cliente que pidió hacerlo, en este caso dicho coleccionista, y por otro lado, se recoge en su elaboración la imaginación propia de este artista. Aunque no hay duda de que en el proceso intervienen la influencia y los consejos del coleccionista, quiero enfocarme en la parte de la creación artística del retablista, y cómo conforma la narrativa contenida en su creación, lo cual refleja su visión respecto al pasado andino.

En cuanto al retablo relacionado con la historia de Guamán Poma, pese a que no hay anotación alguna dejada por el propio retablista, su esposa doña Genoveva, quién

acompañaba la labor del maestro en su taller en casa, contó algunos detalles de esa obra, recordando el tiempo en que trabajaban juntos. Ella explica el inicio de esta demanda de retablos y proporciona una referencia respecto a ese cronista²³):

Él (Don Jesús) sabía (Guamán Poma) pero no están concreto cuando vino Sr. Ballón. (Don Jesús) le dijo ah si le sabía, pero dijo él es paisano. él (Sr. Ballón) le trajo unos dibujos, sacado ya con españoles todo, y entonces el Don Jesús los ha hecho, o sea tratando de hacer algo aumentándole más ello.....

Es significativo que el maestro sabía el nombre de Guamán Poma y lo recordara como un “paisano”, pese a que no sabemos hasta qué punto estuvo enterado sobre la vida de su ilustre paisano ni de la historia de la crónica. Sin embargo, doña Genoveva contó que después de aceptar el pedido de su cliente, el maestro junto con ella fueron a conseguir el libro de Guamán Poma a una librería de Miraflores (Lima). Además el maestro hizo constatar en su autobiografía (1992) algunas notas dedicadas al manuscrito de Guamán Poma:

Para leer y escribir demoré bastante. Ya de casado me puse a leer periódico por mi cuenta, solo, pero hasta ahora nunca he leído un libro. No me gusta leer porque la cabeza me duele; pero ahora que he visto en su escritorio ese libro de Guamán Poma, mi paisano, quizás me gustaría aunque sea mirar las figuras pero no sé si podré porque toda la vista la tengo amarrada con mi trabajo. (Urbano Rojas y Macera 1992: 128)

Se supone que el maestro había revisado algunas páginas de la crónica para tener un referente de imágenes a fin de elaborar su obra. Entonces, ¿cómo captó el manuscrito de su “paisano”?, y ¿cómo proyectó lo que había visto en su crónica? Para aclarar estos puntos quiero enfocar aquí las partes características que destacan en su obra.

Como se indicó líneas arriba, hay temas de la obra preferidos por este maestro, pero también entre sus obras, tanto en el tema religioso como en el costumbrista, se observan ciertos elementos que muestran con claridad la personalidad del autor. Son las representaciones en las que sobresalen imágenes de la sierra andina, expresiones pictóricas de paisajes, flores, plantas, animales, cerros del lugar etc.

Es interesante que en el retablo revisado en esta parte (Foto 2), también se pueden hallar esos elementos característicos del mismo maestro, los cuales no se mencionan ni tienen importancia en las descripciones originales de Guamán Poma. Es decir, en las escenas de dicho retablo casi siempre aparecen dos elementos significativos: los cerros pintados en el fondo como escenario y la decoración de plantas que llenan cada casillero. Estos elementos agregados de creación propia, generan el efecto de mostrar los sucesos que cuenta en esta obra, como si ocurrieran en los campos andinos.

Respecto a la expresión de los cerros pintado en las paredes interiores de ese retablo, doña Genoveva explicó el sentido original tomado por el maestro, lo cual nos ayuda comprender la narrativa propia de la concepción de este retablo:

los cerros no están en esos dibujos, eso ya es cosa de Don Jesús, el cerro. Porque él también arriero, fue andando con sus mulas, entonces sabe cómo es camino a caballo, entonces le agregado cerro, con los oros o minas, esos colores de cerros verde y todo. Porque él ya lo ha interpretado y ha pensado, que esto de los caminos son cerros, entonces los cerros tienen sus metales y su vegetación, por eso lo hizo más verde, más vegetación.

De tal manera, la narrativa de este retablo, como he indicado en la parte anterior (3.2.1), no solamente es la historia del viaje de Guamán Poma hasta llegar donde se encuentra el rey de España, sino también es la historia de la vida propia del productor de esta obra, quien había andado como arriero visitando a las comunidades andinas cruzando los cerros de la sierra andina. Desde esta perspectiva se puede decir que, este retablo se compone de una doble narrativa de dos sujetos, uno del pasado y otro del presente. Es decir, el viaje del cronista Guamán Poma y el viaje del arriero Jesús Urbano, quienes tuvieron experiencia de caminar varios días entre las comunidades andinas.

Es importante señalar que esta singular imagen del cerro pintado con varios colores también se observa en la obra emblemática relacionada con su vida personal titulada “Los caminantes”, en la cual muestra los arrieros andando hacia la cumbre del cerro con sus animales (mulas y caballos) que llevan las cargas en caminos de pastos y plantas andinas.²⁴ La esposa del maestro, detalla cómo el maestro hace su representación de los cerros:

Esos colores puesto en los cerros, son los minerales que existen los cerros, amarillo es oro, el rojo es el cobre, el medio plomo es la plata, después, el negro es carbón, tantos cerros que tiene mucha riqueza, por eso él puso esos colores, él siempre sus cerros eran con colores, porque siempre ponía la riqueza de sus pueblos, y también ponía el Apu Orqo, decía, el cerro rico. Los colores de los cerros son donde hay minas, muchos cerros las tienen escondidas.

Además de eso, hay dos escenas que se encuentran en los techos de este retablo. La escena (T1) presenta al sol y la luna, son elementos que se utilizan en varias obras confeccionadas por el mismo maestro Urbano, como representación simbólica de las creencias andinas. Por otro lado, en la escena (T2) aparecen dos personajes que parecen un hombre y un niño. Según doña Genoveva, ellos son Guamán Poma y su hijo Francisco, quienes están observando las escenas presentadas en los andamiajes de los pisos inferiores. Ella contó al respecto de estas dos escenas lo siguiente:

Encima de los casilleros hay un hombre sentado. Él es Guamán Poma de Ayala, que está pensando, qué es lo que van a hacer ellos. Están viendo, y él está pensando ahí. Él piensa qué va a hacer. Está preocupándole todo lo que ha ocurrido, todo lo que se han broqueado los españoles de las propiedades, entrando con los religiosos, también los religiosos no se habían portado bien.

Él está ahí pensando, a lado está su hijo. Dice que ha hecho hijo. Entonces, ahí está pensado, de allí salen todas las fotos, que cómo va a hacer, y en el otro lado de la puerta,

está la luna y el sol, eso era la cultura de nosotros, la luna es nuestra creencia, que creemos en el sol y la luna.

Así que la escena de la parte superior de este retablo, contiene una intención expresiva, la de un mirador, en donde los protagonistas de esta obra están vigilando lo que está pasando en el mundo andino después de la conquista. Las dos imágenes colocadas en el interior de esos espacios triangulares, son personajes indispensables del relato del viaje del cronista Guamán Poma hacia Lima, aunque en la crónica original transmite que su hijo Francisco se escapó en el camino antes de llegar a su destino. Asimismo, el sol y la luna son elementos que acompañan a sus obras y tienen una importancia simbólica en las creencias andinas, están mirando desde el cielo (*hanan pacha*) los acontecimientos que ocurren en la tierra (*kay pacha*). La dualidad en la concepción andina del mundo está caracterizada en el retablo de dos pisos: un espacio superior en el que están dispuestos los santos, y otro espacio inferior donde se representa la vida rural andina. Ambos representan respectivamente entre los quechua hablantes al *hanan pacha* y al *kay pacha*.

Considerando estas dos escenas, este retablo en su conjunto tiene como narrativa los sucesos vistos u observados en el transcurso del viaje de Guamán Poma y su hijo, quienes también son los observadores y testigos de los acontecimientos representados en los casilleros siguientes, especialmente los dedicados a los abusos contra los indios por parte de los españoles o autoridades como corregidores y encomenderos.

Pero cabe destacar respecto a la narrativa de este retablo, que no está solamente basado en el viaje del cronista, sino también refleja la trayectoria de vida experimentada por el maestro mismo, quien caminaba con su suegro como arriero en los pueblos andinos cuando vivía todavía en Ayacucho. En el fondo de esas escenas de viaje de Guamán Poma está insertada la imaginación del maestro, arraigada en sus vivencias en el pueblo andino. Doña Genoveva lo afirmó hablando sobre su impresionante obra en los siguientes términos:

Él ha plasmado, porque él ha andado como arriero, por eso él dijo «La vida de Guamán Poma de Ayala se parece a mi historia», diciendo, porque yo también he andado como arriero. Entonces, él le ha puesto las plantas, todo, también todos los secretos que ahí había. Si no hubiera puesto un cerro, solo personajes, no le da vida al retablo, no tiene significado.

Es significativa la expresión conclusiva del maestro, «La vida de Guamán Poma de Ayala se parece a mi historia», lo que manifiesta la impresión personal que tuvo tras conocer la vida de este cronista huamanguino. Al inicio de mi conversación con doña Genoveva, habló sobre cómo le pareció la vida de Guamán Poma al maestro:

Dijo se parece a mi vida. Así diciendo, se parece a mi vida su historia, triste, así decía Don Jesús, así ha empezado a tomar más interés.

El maestro se había dado cuenta de una coincidencia de experiencias, mirando con simpatía al cronista no solamente por el paisanaje, sino también por el hecho de que ellos compartían vivencias como caminantes en los caminos abruptos y polvorientos de la serranía, trajinantes en demanda de llegar a donde se encuentra la persona esperada. Seguramente el libro de Guamán Poma le refrescó al maestro la memoria de su andariego pasado, y ese sentimiento le motivó a emprender la confección del retablo con el tema histórico, algo que está un poco lejos de su personal temática costumbrista.

3.3 La interpretación del pasado y el contexto situacional

Como hemos visto hasta aquí, es cierto que entre los dos retablos inspirados en el manuscrito de Guamán Poma, existen diferencias no solamente en los temas escogidos por cada artista, sino también en los estilos que tomaron para sus expresiones artísticas. Sin embargo, es interesante que tanto en el retablo de Jiménez como en el de Urbano, las escenas seleccionadas para sus obras presentan especial atención a los hechos crueles y dolorosos, que muestran el sufrimiento de los indígenas dentro de los episodios que se registran en la crónica.

Además de eso, en consideración a los trabajos habituales de estos artistas que les ha valido la fama de “costumbristas”, parece algo llamativo que ellos hayan puesto excesivo énfasis en episodios trágicos para la confección de sus obras. Es cierto que el autor de la crónica, Guamán Poma, tenía intención de denunciar los malos tratos de los españoles hacia las poblaciones andinas, no obstante, el conjunto de su crónica contienen varias páginas destinadas a las tradiciones andinas que merecen ser plasmadas en obras de arte, como trabajos agrícolas, fiestas religiosas, o creencias sobre el origen de sus antepasados. Pese a todo, ¿por qué ellos se enfocaron en esos acontecimientos de un pasado difícil, de sufrimiento y dolor?, ¿cuál fue la intención de los artistas para plasmar esas escenas en sus obras?

Es necesario aclarar estos puntos para acercar las visiones de los artistas en torno a su pasado, y también saber la relación con la memoria colectiva, porque hay una coincidencia primordial con el tiempo que sirvió de contexto para la creación de estas magníficas obras relacionada con la historia. Se supone que debería haber alguna influencia social, o interés público como trasfondo en la aparición de dichas obras. Desde esta perspectiva, en las siguientes partes se revisará la situación social de la época que sirvió de contexto para estas creaciones.

3.3.1 La aparición de las obras y su época

La época en que aparecieron los retablos basados en la crónica de Guamán Poma, fue la última década del siglo pasado. Según la información familiar, Urbano le dio una primera mano a su obra en 1994, y respecto al otro retablo de Jiménez, aunque no podía aclararse el año exacto en que fue confeccionado, uno de sus hijos confirmó que probablemente sea antes del año 2000. Cabe destacar que tanto Jiménez como Urbano, dos emblemáticos artífices del retablo ayacuchano, se pusieron a trabajar casi al mismo tiempo, basados en el mismo material de la historia como la crónica.

A finales del siglo pasado, la fama de Guamán Poma y su manuscrito ya se había

divulgado, siendo conocidos por un amplio público, no solo a nivel académico, sino también en los sectores populares, sobre todo tras la publicación de numerosos ejemplares de su crónica, dado que a partir de los años 1980, las editoriales locales reeditaron la transcripción del texto completo en versión castellana, con la introducción de eruditos peruanistas, como Franklin G. Pease, John Murra y Rolena Adorno.²⁵⁾ Sin embargo, sigue la incógnita sobre porqué en aquellos tiempos, ambos maestros concedieron importancia a las escenas sobre acontecimientos dolorosos de la crónica. ¿Qué cosas sucedieron en esa época?, ¿cuáles son los motivos para emprender ese tipo de obras?

Es indispensable referirme aquí a la influencia del terrorismo, como una coyuntura social y política de dicha época, y que tuvo un gran impacto en todo el campo peruano. Es seguro que es uno de los más notables acontecimientos que pasaron en las últimas dos décadas del siglo XX en los pueblos andinos, donde los ataques se intensificaron desde fines del año 1980 hasta los inicios de 1990. Durante esos años, tanto la violencia terrorista, como la ejercida por el Estado, aumentaron el temor, la inseguridad y la pobreza de la población rural, motivando una migración masiva, principalmente hacia Lima, en busca de seguridad y medios de subsistencia. En las comunidades ayacuchanas hubo muchas víctimas por los constantes ataques de los terroristas, a los que había de sumar otras situaciones de violencia a consecuencia de la violencia política, como arrestos o torturas a los campesinos, destrucción de casas, desapariciones y matanzas. La violencia política y los sucesos dolorosos terminarían por afectar también a las zonas urbanas, hasta que se consiguió la paz en 1992, lograda tras capturar al principal cabecilla de Sendero Luminoso.

Los maestros ayacuchanos no fueron testigos directos de estos tristes acontecimientos, ni tampoco experimentaron directamente los ataques a los pueblos por parte de los terroristas, porque ya habían emigrado a Lima antes de que se intensificara la violencia en la zona rural de los Andes. Sin embargo, no hay duda de que ellos se enteraban de los hechos ocurridos en los pueblos ayacuchanos a través de los medios de comunicación como también por parte de gentes cercanas o conocidas.

En este sentido, no es algo independiente a los sucesos del momento, el que surgieran en la expresión de las imágenes destacadas, los actos crueles o sangrientos dentro de sus obras de arte relacionadas con la historia del pasado andino. En cuanto al maestro Urbano, justamente emprendió su obra después de terminar los horrorosos actos cometidos por el terrorismo. La obra presentada en el presente artículo (Foto 2) es única y excepcional para este maestro, al tratar sobre acontecimientos históricos, pese a que se trata de un trabajo iniciado por pedido de un intelectual coleccionista, quien probablemente supiera de la intención del viaje del cronista, y que se había dado cuenta del intrínseco valor que tiene tanto el manuscrito, como el de las obras de arte popular, en este caso el valor funcional del retablo para mostrarse o exhibirse, sea como objeto ornamental doméstico u objeto artístico para su apreciación en lugares privados o públicos. Era presumible, que la obra serviría como un medio para demostrar los sufrimientos tanto de los indígenas de antaño, como los campesinos que residen en los pueblos andinos.

3.3.2 La exposición de los retablos realizada a finales del siglo XX

Por otro lado, respecto a la obra de Jiménez, quiero mencionar un evento memorable que se llevó a cabo a fines del siglo pasado, unos años después de que se pusiera fin a los brutales tiempos del terrorismo. En 1997, se organizó por el entonces Instituto Nacional de Cultura, hoy convertido en Ministerio, una exposición titulada “Ciclo agrario del cronista Guamán Poma de Ayala de Florentino Jiménez Toma”, que se hizo en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, ubicado en el centro de Lima.²⁶⁾ En cuanto a las obras preparadas para esta exposición, apenas se ha podido conseguir un folleto publicado en ese momento, en el cual están consignados los títulos de las piezas y palabras breves de presentación del evento.²⁷⁾

Según los organizadores de la muestra, la exposición de 1997 estaba dedicada a presentar el arte de Florentino Jiménez, mostrando principalmente los retablos relacionado con los doce meses del ciclo agrícola que son narrados en la crónica de Guamán Poma, junto con las demás obras especializadas de este maestro, como la cruz del camino y los retablos con temática de fiestas tradicionales o de costumbres andinas. Lo que quiero indicar aquí, es que en la lista de los retablos de la muestra, se encuentran las obras que tratan escenas similares al retablo “Imperio de los incas” analizado en la parte anterior (3.1), el cual destaca por las escenas relacionadas con los episodios que representan los castigos y sufrimientos de los indios.

Dentro de las obras presentadas en la exposición, hay once temas mencionados en los episodios narrados en la crónica de Guamán Poma, seis de tiempos incaicos y cinco de tiempos virreinales. Entre esos temas, hay dos referencias que tienen suma importancia en este estudio, pertenecientes respectivamente a cada época:

- I. Aplicación de los castigos en tiempos de incanato: a las jóvenes vírgenes que pecaron, a los conspiradores, a los envenenadores, y a las adúlteras
 - II. El corregidor castiga al pobre ordinario de su Majestad por dos huevos que faltan en su tributo
- (Museo Nacional de la Cultura Peruana 1997)

Es notable que en dicha exposición también existían obras relacionadas con los castigos, los cuales tienen una mención en el mismo manuscrito de Guamán Poma con sus respectivas ilustraciones que explican cada castigo. Dichos castigos son referidos en las páginas de la crónica que tratan sobre «Justicia y castigos y preciones y carzeles de los *Yngas*» (Guamán Poma 1987: 300–313[302–314]) y en la parte dedicada al corregimiento (Guamán Poma 1987: 511[499]).

Creo que se habían preparado las obras que muestran las escenas inspiradas en la crónica de Guamán Poma durante el tiempo en que se realizó dicha exposición, aunque por ahora no hay manera de aproximarse a los detalles de las representaciones de cada obra. Sin embargo, puede que sea pura coincidencia, el hecho de que los primeros cuatro casos aplicados a la época incaica, no solamente tengan relación con los episodios de la crónica, sino también se observen en el retablo mostrado en la Foto 1.

Además de eso, en la exposición existía una obra que expresaba los castigos del

tiempo virreinal, que corresponden al episodio de la crónica que menciona el corregimiento (Guamán Poma 1987: 510–512[499–501]). La ilustración de la crónica correspondiente, muestra un hombre desnudo con los brazos amarrados a un poste de piedra y el corregidor le está castigando con azotes, mientras el texto escrito explica que «Coregidor afrenta al alcalde de hordenario por dos güebos que no le da mitayo» (Guamán Poma 1987: 511[499]).

Es seguro que estas obras habían sido confeccionadas en los tiempos en que terminó la violencia política en el espacio rural andino, mientras que empezaba un proceso de búsqueda de la verdad para reconstruir lo acaecido en esos años, y recoger los testimonios de las víctimas. En este sentido, la exposición programada en dicho museo en 1997, se considera de singular importancia, por mostrar esas escenas ante el público, especialmente a los residentes de la capital peruana. Las palabras de introducción de este evento aluden a que esas obras son una demostración de «la esperanza de pacificación» después de terminar con una realidad trágica como fue el terrorismo:

Sus obras hacen un llamado a la esperanza de pacificación dentro de los territorios andinos donde han tenido lugar los sucesos más violentos de las últimas décadas. (Museo Nacional de la Cultura Peruana 1997)

De esta manera, se puede considerar que las tragedias ocurridas en las últimas décadas del siglo pasado, evocaron en el maestro ayacuchano los episodios de Guamán Poma, en los que se habían narrado sucesos dolorosos, castigos que impusieron a la población andina, maltratos y abusos por parte de autoridades. De hecho en las zonas afectadas por la violencia, según los testimonios posteriormente recogidos,²⁸⁾ habían sucedido los mismos actos violentos mostrados en la obra, así como también el ejercicio abusivo del poder.

4. LA MEMORIA Y LA EXPERIENCIA PERSONAL

Hasta aquí hemos analizado las narrativas que constituyen las escenas de retablo, las cuales por principio se basa en los episodios de lo escrito, a pesar de que tienen algunas modificaciones artísticas que reflejan la situación social de la época. Esta última sección trata sobre la memoria y la experiencia del pasado como influencias en la elaboración de obras del arte popular, como los retablos ayacuchanos. Cabe señalar aquí, la importancia de la memoria personal que fundamenta la experiencia real, mientras que la mayor parte de las narrativas existentes en torno a la historia o el manuscrito de Guamán Poma, tanto oficial como nacional y política, son generadas desde la memoria colectiva. A fin de reflexionar sobre este punto, en esta sección voy a indicar algunas escenas del retablo, en las que se nota la influencia en estas obras, de la vida real de los artífices, generando un efecto de representación de los sucesos del pasado, expresándose como si hubieran ocurrido en tiempos contemporáneos.

4.1 La memoria contemporánea

Como primer ejemplo, me refiero aquí de nuevo a la obra de Florentino Jiménez citado en la sección anterior (3.1), en la que se presentan el “Imperio de los incas”. Si bien es indudable que las escenas de este retablo retratan tiempos antiguos relatados en el manuscrito, quiero indicar aquí que entre ellas se encuentra una escena que muestra una imagen un poco ajena al episodio narrado en la crónica. La última escena (F) en la que se representa a los encarcelados, está ubicada en la parte inferior derecha de dicho retablo, y no se parece mucho a las imágenes de las ilustraciones que corresponden al manuscrito.

La sección de «IVSTICIA Y CASTIGOS Y PRECIONES Y CÁRZELES DE LOS YNGAS» (Guamán Poma 1987: 300–313[302–314]), presenta dos tipos de cárceles de castigo (Figura 6). El primero, «zancay» que es una cárcel perpetua, según su texto, destinada a traidores y reos de graves delitos como los de la Inquisición. Es un lugar subterráneo, una bóveda oscura llena de fieras como leones y osos, y animales ponzoñosos como serpientes, para castigar a los malhechores (Guamán Poma 1987: 300–302[302–303]). Se le adjunta una ilustración que muestra el sufrimiento de los presos al quedar a merced de animales feroces y salvajes (Guamán Poma 1987: 301[302]). El otro presidio es el «pinas (cautivo)», al que se destinaban indios principales y del común en donde se ejecutaban las sentencias de muerte, como también la aplicación de tormentos para que confiesaron sus culpas, según lo cual se les aplicaba la sentencia de muerte o el destierro (Guamán Poma 1987: 302–304[304–305]). El dibujo del cronista muestra al reo, recluso en soledad en un sitio aislado, donde el indio noble o “principal” pareciera estar haciendo su confesión delante de un pétreo edificio (Guamán Poma 1987: 303[304]).

En cambio, la escena (F) del retablo de Jiménez (Foto 1) representa el sufrimiento de los hombres alojados en un cuarto oscuro con una valla por los delitos cometidos, y evoca la imagen de una cárcel contemporánea, tal y como se muestra en el retablo conocido con el título “Cárcel de Huancavelica”²⁹ (Foto 3). Dicho tema del retablo se

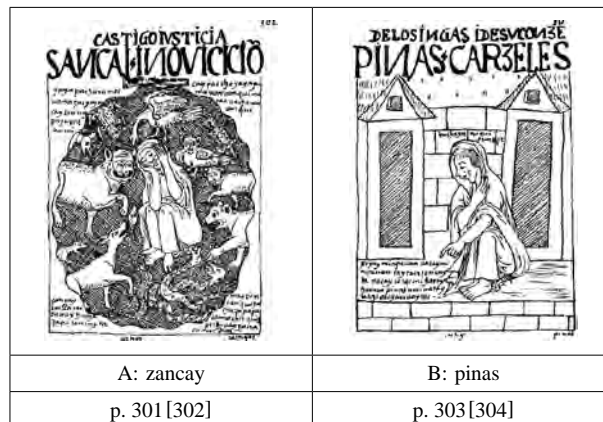


Figura 6 Ilustración de la cárcel (Fuente: Guamán Poma 1987)



Foto 3 Retablo que representa “la cárcel de Huancavelica”, elaborado por López Antay (Foto: Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú)

hizo popular en la década de 1940, el cual presenta hombres y mujeres detrás de unas rejas. Según el estudio de Magaly Labán (2016), hay dos obras existentes del mismo tema confeccionadas por Joaquín López Antay en ese entonces.³⁰⁾

Pero hay que tener en cuenta, que en tiempos del incanato no eran comunes las cárceles dotadas de barrotes, sino que, como se señala en la descripción de la crónica, los criminales eran encerrados en cuevas de piedra con sólo una pequeña ventana. Así mismo, en la crónica no aparece ese tipo de imagen de prisión enrejada, mientras que sí hay varias referencias y dibujos de distintas formas de “castigo” o “pena”, incluso de muerte, ejecutadas por los conquistadores.

Sería natural pensar que la imagen de esa escena proviene de la memoria contemporánea del mismo artista, aunque no tenemos forma de confirmar de dónde viene exactamente la imagen de la cárcel de la obra de Jiménez. Se supone que tomó como inspiración para su obra algún recuerdo de cuando había visto obras de temas similares o un conocimiento previo de cárceles de ciudades cercanas.³¹⁾ Pero en todo caso, no son cosas de su imaginación, sino elementos basados en experiencias reales de la vida del artista.

4.2 La memoria basada en experiencia personal

Asimismo, la obra del maestro Urbano también tiene partes que están configuradas por su propia experiencia, pese a que la narrativa principal de la obra está basada en los acontecimientos que se cuentan en la crónica.

Las escenas de su retablo que está dividido en dieciséis casilleros, presentan un tipo de decoración común y muy característica, la cual tiene una expresión basada en su

memoria del pasado como viajante en los campos andinos. Este retablo, como he indicado en la sección anterior (3.2), sincroniza dos viajes de distintas épocas y sujetos. Uno es del cronista Guamán Poma en tiempo virreinales y el otro es del maestro Urbano cuando trabajaba como arriero junto con su suegro, llevando sus mulas con cargas a las comunidades campesinas.

Dicha experiencia de su pasado hace que el maestro pueda configurar en su obra los elementos originales que están dispuestos en el fondo de cada casillero, los cuales son cosas muy sencillas y de presencia mínima, pero que tienen un rol imprescindible para su expresión pictórica de los paisajes que abarcan las montañas y los campos. No es casual que aparezcan tierras que se llenan en cada escena de plantas, cactus y pastos de *ichu* que crecen en valles y alturas de los andes.³²⁾ Esos pastos y plantas silvestres que ocupan las tierras de casi todos los casilleros, no son elementos simplemente agregados para adornar las escenas. Estas decoraciones caracterizan estas obras, y no se encuentran ni mencionan entre las ilustraciones del manuscrito de Guamán Poma, y tienen su importancia para representar tanto los sucesos ocurridos, como también los sitios donde se realizaron los hechos.

Los lugares por los que transitó Guamán Poma en aquellos tiempos, se cruzan con los recorridos del maestro en sus viajes como arriero. El maestro Urbano relató sobre tales experiencias que «era sacrificado viajar por las alturas inhóspitas de Huancasancos, Córdova, Pascos, Toqto, Chikllarasu, Puquio, Castrovirreina y otros» (Barrionuevo 1982: 86). Además, en su libro recordó que estos viajes duraban siempre de seis a ocho meses, siendo la mayor parte de estas andanzas por las zonas de puna con las bestias que les acompañaban, llegando a Lucanas, Puquio, para sus negocios (Urbano Rojas y Macera 1992: 35–55).³³⁾ Así que el viaje realizado en su pasado como caminante, le hizo atravesar con mucha frecuencia zonas de altura, caracterizadas con dicha flora.

El manuscrito de Guamán Poma que narra los sucesos ocurridos en la antigua región de Huamanga y los viajes emprendidos con su hijo hacia Lima³⁴⁾ atravesando cerros de la sierra central, seguramente le evocan al maestro Urbano la experiencia de su pasado como arriero y viajero. De allí que el retablista llamara al cronista con una mirada de simpatía y familiaridad, como «paisano», algo que se refrenda con lo dicho por su esposa, quien afirma que el maestro sentenció: «se parece a mi vida». Es probable que se diera cuenta de que los asuntos grabados en el transcurso del viaje llevado a cabo por el cronista, había pasado por familiares zonas alrededor de sus pueblos ayacuchanos, lugares que él conocía a través de sus experiencias pasadas como arriero. Las memorias de aquellos tiempos sobre lo visto en los campos, le incitaron a decorar los espacios de cada escena de su retablo como si fuera un viaje por las pampas de las alturas andinas donde abunda el *ichus*, o los cálidos valles interandinos donde se encuentran las plantas de cactus.

Quiero destacar que estas decoraciones artísticas son las partes en las que se refleja su experiencia real a diferencia de los otros sucesos del pasado virreinal para los que se basa en los escritos de la crónica. Tanto en Jiménez como en Urbano, las obras se constituyen con los elementos que tienen raíz en su propia experiencia de vida y memoria personal, las cuales pertenecen a tiempos más contemporáneos.

5. CONCLUSIÓN

Con el presente estudio he intentado analizar las obras del arte popular como uno de los materiales en los que se representan las visiones del pasado andino por personas que tienen un estrecho vínculo con los ámbitos populares, señalando la importancia que en ellas se reflejan, no solamente por las condiciones de la época que rodean a cada objeto del arte popular, sino también por las memorias personales relacionadas con la experiencia real de cada autor, pese a que sus obras están destinadas a presentar principalmente asuntos que pertenecen a tiempos del pasado andino.

Como parte final de este artículo, vuelvo aquí al punto de partida de este estudio, para descubrir la posibilidad de los objetos del arte popular, tanto como un soporte que registra acontecimientos históricos, como material para extraer una mirada hacia el pasado. Es cierto que los objetos de arte popular, como el caso de los retablos presentados en este artículo, representan escenas culturales o tradiciones andinas, pero también hay algunos que muestran asuntos históricos ocurridos en los pueblos andinos, y entre ellos es posible observar las visiones del pasado y las interpretaciones de la gente de tiempos contemporáneos que se dejan apreciar en las obras en cuestión. En este sentido, no deja lugar a dudas que esos objetos del arte popular son un material que tiene mucho valor documental, como lo indican varios investigadores. Sin embargo, respecto a mi interés por el carácter documental que contienen las obras del arte popular, quiero señalar algunos aspectos relevantes a los que vale la pena prestar atención, aunque mi idea todavía está por desarrollar en una investigación futura.

En primer lugar, en este tipo de soporte, como he mostrado con algunos ejemplares de retablos, están grabados los sucesos del pasado andino, pero no es simplemente una copia de los episodios históricos ya difundidos, ni reproducción del texto escrito, a pesar de que la obra misma está confeccionada basándose en la historia escrita. Es evidente en el caso de la obra de Jiménez, en la cual reconstruyó la narrativa modificando los protagonistas de escenas que fueron contadas en la crónica, y representa una imagen del maltrato a los indios por los incas nobles (3.1.1). Es decir, es una historia reinterpretada por el artista mismo, en tiempos contemporáneos. Por lo tanto, es indispensable revisar la parte de interpretación del autor de cada obra, dado que es una consecuencia o fruto de los trabajos de crear un objeto con mucha imaginación artística. Para revelarla no es suficiente analizar solamente una obra como objeto de análisis, sino que se necesita investigar de forma comparativa con los demás trabajos creados por el mismo artista, tomando conciencia de que este tipo de obra está constituida en su propia línea de estilo, como también por el carácter que tiene cada artista. Pero no hay que olvidar la diferencia que se da entre lo escrito en documentos y lo manifestado en la obra, que también se relaciona con el carácter del soporte, el material en que se registran los acontecimientos.

Cabe resaltar, como segundo punto, la aparición de ciertos temas relacionados con algún momento histórico, que reflejan la coyuntura social y política en torno a los objetos de arte popular y los artistas que prestan atención a esos asuntos. En otras palabras, no hay que olvidar tener en cuenta la razón y la necesidad de las obras que se crearon en ese momento.

Asimismo, es importante revisar distintas especies de objetos de arte popular relacionados con el mismo asunto de la historia, más aún cuando se intenta abordar estudios históricos o de memoria. O sea, “leer” varios tipos de objetos del arte popular. En este artículo, me he dedicado a abordar solamente el retablo, un arte popular desarrollada en el siglo pasado, analizando dos obras relacionadas con el manuscrito de Guamán Poma. No obstante, en los Andes también existen otros objetos de arte popular convenientes para analizar las visiones del pasado o la mirada a los asuntos históricos, como por ejemplo, el mate burilado que es una especialidad de la zona del valle del Mantaro; o las tablas pintadas de Sarhua, entre otros. Creo que la presencia de estos objetos no es independiente en el ámbito rural andino, ya que se hallan algunas obras que muestran escenas similares que también expresan temas históricos. Estos objetos, sin duda, sirven como elementos complementarios para aclarar distintos aspectos sobre los hechos históricos representados en esos materiales, que tienen su propia forma de expresión y una técnica singular para grabar los sucesos del pasado.

Quedan aún muchos trabajos por examinar sobre los hechos del pasado que están representados tanto en los retablos como en otros formatos, los cuales deben ser revisados aunque ahora se encuentren dispersos en varios lugares como museos y galerías, operados por el sector público o privado, como también entre coleccionistas extranjeros, entre otros. Aun así tengo la certeza de que es conveniente avanzar en el proyecto mencionado (introducción de este volumen) que está liderado por nuestro museo, el cual intenta establecer una conexión entre las varias obras de arte popular peruano que se conservan en distintos lugares del mundo, agregando información no solamente de las obras, sino también de los artistas o sus familias, como de las personas que han tenido una influencia trascendental en la creación y difusión de las obras.

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias por su colaboración a los artistas y sus familias, quienes me han ofrecido información sobre sus obras. A la Sra. Genoveva Núñez, viuda de Urbano, quien me ha recibido en varias ocasiones en su casa para darme a conocer los trabajos de su famoso esposo. Al Sr. Claudio y el Sr. Mabilon, retablistas e hijos del maestro Jiménez, quienes me ofrecieron datos muy importantes acerca de los trabajos de su padre. Asimismo manifiesto mi gratitud a los especialistas y colegas que se dedican al trabajo relacionado con las colecciones de arte popular peruano, especialmente a los directores de los museos relacionados con mi tema de estudio. A la directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana, la Sra. Estela Miranda, quien me ha facilitado tener acceso a los datos de las exposiciones anteriores realizadas en su museo; el director de ICTYS, Sr. Javier Leturia quien me dio la oportunidad de hacer amistad con varios artistas populares peruanos que siempre se reúnen en su institución. Finalmente mi agradecimiento muy profundo al Dr. Luis Reppeto por permitirme conocer preciosas obras de arte popular peruano, y mostrarme su enorme conocimiento en este campo de estudio, habiendo sido Director del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien falleciera lamentablemente antes de concluir mi investigación.

NOTAS

- 1) María Angélica Salas presenta en su libro diversas decoraciones de mates burilados fabricados en las comunidades ubicadas en el valle del Mantaro del departamento de Junín (1987). Entre ellos, se observan no solamente las decoraciones de tradiciones o costumbres andinos, sino también escenas que reflejan la realidad peruana, como actividades de partidos políticos, abuso, choque social, entre otros (Salas 1987).
- 2) El libro escrito por Moisés Lemlij y Luis Millones (2004) presenta unas tablas dibujados sobre los actos violentos por Sendero Luminoso y los sucesos que pasaron a sarhuino en el tiempo azotado por el terrorismo.
- 3) Respecto a la denominación de “arte popular”, hay algunas discusiones e debates entre los investigadores que tratan este tema de estudio, especialmente en torno a la diferencia del “arte” en general (cf. Castrillón 2014a, 2014b; Davis 2014; Lauer 1982). Como una referencia clásica quiero citar el historiador Emilio Mendizábal, quien es estudioso y pionero de este tema de investigación, en el cual se ha dedicado a equiparar dos tipos de arte, con una revisión total de los objetos del arte incluyendo los específicos del ámbito peruano. Según Mendizábal, el llamado “arte popular” es de origen artesanal y campesino, y conservador de supervivencia; es decir, formal y funcionalmente tradicional, a diferencia del “arte erudito” que se denomina arte de elite, culto, sabio puro, de museo, suntuario, etc. (Mendizábal 2003b: 21). Me refiero en el presente artículo a la palabra “arte popular” basado en la categoría mencionada por Mendizábal, pero también ampliando hasta los objetos que se están desarrollado de los mencionados orígenes como “tradicional”, que conserva la supervivencia rural hasta las obras que circulan entre los intelectuales de la ciudad como el uso para adorno u objeto decorativo de la casa, el cual no necesariamente tiene “supervivencia” como lo indicado por Mendizábal. Es notable, como veremos en este artículo, el caso del retablo, hay muchas obras ya convertidas en lo profano y lo mercantil, como había indicado Arguedas (2014: 297–298), existen varias obras que obtuvieron reconocimiento como “arte nacional” (Fujii 1993: 161). Quiero resaltar esas condiciones en torno al arte popular contemporáneo del Perú, cuyo carácter está debilitando el límite de categoría dual entre aquellas diferencias artísticas que contenía antes. Asimismo, quiero destacar el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Atay en 1975, el cual representa un momento clave en la escena artística peruana al romper con los límites entre arte popular y arte culto (Castrillón 2003: 16; Davis 2014; Roca Rey 2020).
- 4) Este trabajo forma parte del proyecto de “Info-Forum Museum” que está realizando el Museo Nacional de Etnología en Japón, cuyo objetivo es compartir las informaciones de los bienes culturales que conserva dicho museo con distintas instituciones del mundo, investigadores y comunidad local, a fin de valorarlos como recurso cultural universal. En este marco, el programa especificado a la región de latinoamérica está proyectado con el propósito de valorar los objetos de arte popular con distintas perspectivas tanto culturales como históricas (periodo de este programa de investigación: 2018–2020).
- 5) Quiero mencionar la valiosa investigación liderada por José Luis Martínez sobre los soportes andinos, la cual aclara diversos materiales de “soporte”, así como orales, visuales o

dramatizados, que servían para grabar o transmitir mensajes entre las poblaciones andinas desde hace miles de años (Martínez 2010; 2011). El presente artículo, desarrolla en esta línea de estudio, especialmente en los materiales del arte popular contemporáneo.

- 6) También se lo conoce con otras denominaciones locales que se refieren al mismo objeto. Por ejemplo, Edirberto Jiménez señala que los comuneros de Alcamenca (provincia de Victor Fajardo en el departamento de Ayacucho) y los lugareños, muy cariñosamente llaman al cajón sanmarcos con el nombre de “Missa”, e indica que únicamente en la ciudad se lo conoce como “sanmarcos” (Jiménez 1992: 30).
- 7) Cabe indicar que hay objetos similares de arte popular como el “retablo cusqueño”, el cual estaba fabricado por los esposos Maximiliana Palomino y Enrique Sierra, quienes ya destacaban en la confección de las “muñecas documentadas” en Cusco. El retablo cusqueño tiene misma forma de caja de madera con dos puertas, pero la representación es netamente cusqueña, pues la temática está relacionada con sus costumbres y fiestas, y la caja tiene el diseño distintivo, tanto en la utilización del color azul como en la forma de la ventana, mientras que el ayacuchano tiene como estilo decorativo singular del pintar plantas o flores.
- 8) Respecto a la vida y el trabajo del ilustre maestro Don. Joaquín López Antay, están detallados en los libros de Mario Razzeto (1982), Pablo Macera y José Sabogal Wisse (1997).
- 9) Según un testimonio incluido en el libro de Macera y Sabogal Wisse (1997), que revela la decadencia de la producción de retablos en aquellos tiempos, «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» (Macera y Sabogal 1997).
- 10) En esta coyuntura ha sucedido la polémica otorgación del Premio Nacional de Cultura al artista ayacuchano Joaquín López Antay en 1975.
- 11) Estas obras me fueron posibles de conocer a través de investigar catálogos o libros relacionados con artes populares, la observación de las colecciones de los museos, y las informaciones que me ofrecieron los mismos artistas u expertos en este campo de estudio.
- 12) Las informaciones fueron brindadas en el año 2020 por los hijos de este maestro, Claudio Jiménez y Mabilon Jiménez, quienes trabajaron varios años junto con su padre en su taller.
- 13) En cuanto a la fuente de inspiración de esta obra, Ulfe (2011: 168) ha anotado por la conversación con el maestro Florentino, que la representación mítica de los orígenes del Imperio Inca está basada en la narración que hace el arqueólogo Federico Kauffman Doig, en su libro *Historia del Perú*. No obstante, en mi opinión, parto del supuesto que los contenidos de esta obra han tenido más influencia de la descripción y dibujo de la crónica de Guamán Poma, dado que los hijos del artista se han referido a esta pieza como “alusiva al cronista Guamán Poma”.
- 14) Gracias al apoyo de Sr. Claudio Mendoza Castro, nuevo jefe del Museo de Artes y Tradiciones del Instituto Riva Agüero, he podido identificar la descripción de los afiches que están en interior de la obra. La descripción muestra como siguiente: (A): Ordenador de castigos. Arriba el Soberano Inca en atuendo cuando administraba justicia, (B): El arahuay, o castigando a infractores de preceptos sexuales, era aplicado colgando de los cabellos a los culpables hasta que morían, (C): Un funcionario aplica la pena capital a quienes mataron envenenando lo matan con palos hasta morir, (D): Y Noble castigado con la muerte por conspirar (Guaman Poma), (E): Los adúlteros eran lapidados con piedras (Guaman Poma), (F): Unos encarcelados

para ser ajusticiados según sus penas o cometidos.

- 15) En cuanto a la vida de maestro Florentino y su familia, está detallada en los libros de Huertas (1987), Ulfe (2011) y Labán (2016) con la información directa que obtuvieron en sus entrevistas con el maestro y su familia.
- 16) El retablo denominado “Escudo patrio” tiene forma de escudo peruano, el interior de la caja se conforma tres casilleros mostrando recursos naturales representativos: vicuña, el árbol de quinua, y cornucopi. Encima de la caja está colocado el sol con su esplendor, en vez de ponerse una corona de laureles. La foto de la obra está grabada en el libro de Barrionuevo (1982: 91).
- 17) Una serie de trabajos fabricados por Florentino Jiménez, están catalogados en la tesis de Labán (2016).
- 18) Barrionuevo realizó varias entrevistas como periodista, y nos dejó publicaciones sobre los objetos de arte popular peruano.
- 19) Cabe indicar que los hijos mayores de Florentino Jiménez, Nicario, Edilberto y Odón, han heredado sus dotes artísticas, siguiendo con mucho afán la línea temática de la historia. Esas obras creadas por sus hijos Nicario y Edilberto, están registradas en los libros publicados por Carol Damian y Steve Sten (2005), Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (2012).
- 20) Como un caso similar observado también en los andes peruanos, respecto a las visiones de los vencidos, quiero mencionar la dramatización sobre la muerte del inca y las tradiciones orales entorno a este suceso trascendental para la población andina, en las cuales se representa la muerte del inca degollado por los españoles, acontecimiento diferente a lo que afirman los textos escritos que conforman la historia verdadera, donde se narra que el inca fue ahorcado. Acerca de “la muerte del inca”, a parte de los textos escritos, existen varias formas de representación como drama, cuento y pintura, entre otros (cf. Gisbert 1980; Wachtel 1988; Millones 1988; Vilcapoma 2002).
- 21) La información citada en esta sección fue presentada por la esposa de este maestro, doña Geneveva Núñez, viuda de Urbano. La entrevista fue realizada entre los años 2018 y 2020 en su casa y taller, que se encuentran en el distrito de Chaclacayo, donde todavía quedan varios recuerdos y obras del maestro Urbano.
- 22) Se trata de la primera esposa, Domitilia Cárdenas, madre de sus tres hijos quien falleciera en 1976. Luego, Urbano se trasladó a Lima en 1983, en donde conoció a la Sra. Geneveva Núñez, con ella pasaría el resto de su vida durante más de treinta años.
- 23) Estoy agregando algunas palabras entre paréntesis en sus comentarios.
- 24) La foto de esta obra cubre la tapa de su libro *Santero y Caminante* (1992).
- 25) El libro de Franklin G. Pease publicado por una editorial venezolana de dos volúmenes, y el de John Murra y Rolena Adorno, edición mexicana con tres volúmenes.
- 26) Como indica su presentación, este museo está dedicado a servir a los estudios antropológicos y etnológicos que empezaban a desarrollarse en el Perú. Tiene varias colecciones de objetos etnológicos y de artes populares elaborados por la población andina y amazónica nativas. Se conoce como “el museo de los indigenistas”, fundado por Luis Valcárcel en 1946, cuyo edificio tiene una conformación singular inspirada en las construcciones prehispánicas de piedra, con motivos de la cultura Inca o Tiahuanaco.
- 27) Gracias a la ayuda del personal de dicho museo, he podido conseguir estos datos. Por otra

- parte, lamentablemente ahora ya no es posible ver o saber más detalles de esos objetos que estaban exhibidos, dado que es dificultoso acceder a tales piezas, al no tenerse más información tras terminar la exposición más allá de lo poco que se ha podido obtener.
- 28) En cuanto a la situación de las zonas afectadas en la temporada de terrorismo, está presentada en el Informe final de CVR (La Comisión de la Verdad y Reconciliación), emitido en 2003. El capítulo 1 y 2 de la Sección tercera (Los escenarios de la violencia), contenidos en este informe (Tomo IV, V), donde se detallan los casos de violencia ocurridos en regiones alrededor de Ayacucho (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003).
 - 29) Según Arguedas este retablo es un modelo clásico (Arguedas 2014), y también su primer retablo de temática no religiosa (Labán 2016: 156).
 - 30) Entre esas obras, una fue hecha a petición de Alicia Bustamante y el otro retablo fue realizado para Elvira Luza (Labán 2016: 156).
 - 31) Quiero indicar que el retablo realizado por uno de sus hijos, tiene una imagen muy parecida a esta cárcel. Edilberto Jiménez confeccionó una obra que muestra una escena que se relaciona con el tiempo del terrorismo, titulada “Labor humanitaria de la Cruz Roja” en 1985. El interior de esta caja, en la parte derecha representa una cárcel donde los miembros de la Cruz Roja ayudan a los heridos a recomponerse (Golte y Pajuelo 2012: 56–57). Esta cárcel de dos pisos tiene rejas de hierro como la que se presenta en el retablo de su padre Jiménez (Foto 1). Esta obra multiescenario tiene por un lado una muestra de aprecio por la labor humanitaria que llevaba a cabo el CICR, pero también muestra la tragedia en los tiempos difíciles del terror para Ayacucho.
 - 32) Es interesante la misma decoración con *ichus* que se observa en otra de sus obras representando tradiciones de la puna, zona alta de los Andes, como por ejemplo “Fiesta de las cruces de los *sallqa runas* (significa hombres de las punas)”. Los detalles de esta obra de maestro Urbano están grabados con respectivas fotos en el estudio de Andazábal (1997).
 - 33) También se afirma que preferían negociar con los *chutorunas* (la gente que viven en las punas), por eso «no iban a los llacta mucho, sino a las alturas nomás donde estaba el ganado porque así era nuestra vida, nosotros teníamos que estar pensando en nuestros negocios, vender y comprar» (Urbano Rojas y Macera 1992: 44).
 - 34) Guamán Poma realizó dos viajes hacia Lima. El segundo viaje tomó la ruta que pasaba por la región de Huancavelica y Jauja (Huancayo), luego avanzó por Sicaya, Yauyos, cruzando el río Cañete, llegó a Huarochirí, Chorrillos y Cieneguilla hasta llegar a Lima.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Rolena

- 1987 Waman Puma: El autor y su obra. En J. V. Murra, R. Adorno, y J. L. Urioste (eds.) *Felipe Guamán Poma de Ayala: Nueva crónica y buen gobierno* (Crónicas de América 29), pp. XVII–XLVII. Madrid: Historia 16.
- 2000[1986] *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru* (2nd edition with a new introduction). Austin: University of Texas Press.

Andazábal, Rosaura

1997 *Retablos Andinos Ayacucho: Jesús Urbano Rojas*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina de UNMSM.

2010 Arte de Ayacucho: Celebración de la vida 14,000 a. a. C. siglo XXI. En F. Torres, A. Bartra, y A. C. Roger (eds.) *¿Arte Popular? Tradiciones sin tiempo*, pp. 12–39. Lima: Universidad de Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Arguedas, José María

1958 Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. *Revista del Museo Nacional* 27: 139–194.

2014[1962] Del retablo mágico al retablo mercantil. En F. Torres, A. Bartra, y A. C. Roger (eds.) *¿Arte Popular? Tradiciones sin tiempo*, pp. 296–299. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Barrionuevo, Alfonsina

1982 *Artistas populares del Perú*. Lima: Ediciones SAGSA.

1988 *Ayacucho, la comarca del pulsa amarú*. Lima: CONCYTEC.

Castrillón, Alfonso

2003 Mendizábal Losack y sus estudios sobre arte popular andino. En E. Mendizábal (ed.) *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, pp. 15–17. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

2014a[1976] ¿Arte popular o artesanía?. En F. Torres, A. Bartra, y A. C. Roger (eds.) *¿Arte Popular? Tradiciones sin tiempo*, pp. 306–311. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

2014b[1977] Notas sobre ¿Arte popular o artesanía?. En F. Torres, A. Bartra, y A. C. Roger (eds.) *¿Arte Popular? Tradiciones sin tiempo*, pp. 314–315. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Comisión de la Verdad y Reconciliación

2003 *Informe final* Sección tercera: Las escenas de la violencia, tomo IV y Capítulo 2: Historias representativas de la violencia, tomo V. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> (revisado: 30 de Junio, 2020)

Damian, Carol y Steve Stein (eds.)

2005 *Popular Art and Social Change in the Retablos of Nicario Jiménez Quispe* (Latin American Studies 25). Lanham: The Edwin Mellen Press.

Davis, John A.

2014 El arte peruano tradicional y las artes aplicadas. En F. Torres, A. Bartra, y A. C. Roger (eds.) *¿Arte Popular? Tradiciones sin tiempo*, pp. 77–97. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Del Solar, María Elena

1992 Cajon Sanmarcos. *El retablo ayacuchano: Un arte de los Andes*, pp. 17–35. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Fujii, Tatsuhiko

1993 Del arte folklórico al arte nacional: El caso de retablo ayacuchano. En L. Millones, H. Tomoeda, y T. Fujii (eds.) *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos* (Senri

- Ethnological Report 9), pp. 161–173. Osaka: Museo Nacional de Etnología.
- Gisbert, Teresa
- 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y CIA.
- Golte, Jürgen y Ramón Pajuelo (eds.)
- 2012 *Universos de la memoria: Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política* (Estudios sobre memoria y violencia 2). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- González Carré, Enrique y Francisco Hernández Astete (eds.)
- 2014 *Los Objetos de la Memoria*. Lima: Lluvia Editores.
- González Carré, Enrique, Francisco Hernández Astete, y Eduardo Barriga Altamirano
- 2014 En Busca de los Objetos de la Memoria. En E. González Carré y F. Hernández Astete (eds.) *Los Objetos de la Memoria*, pp. 47–49. Lima: Lluvia Editores.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe
- 1987[1615] *Nueva crónica y buen gobierno*. Madrid: Historia 16.
- Huertas, Edilberto
- 1987 *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*. Ayacucho: Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Jiménez, Edilberto
- 1992 Santeros, “Missas” y herranza en el campo ayacuchano. *El retablo ayacuchano: Un arte de los Andes*, pp. 27–35. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Labán, Magaly P.
- 2016 Tradición y recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez (1980–2000). Tesis para optar el Grado Académico de Magíster. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lauer, Mirko
- 1982 *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Lemlij, Moisés y Luis Millones
- 2004 *Las tablas de Sarhua: Arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: Fondo Editorial SIDEA.
- Ludeña de la Vega, Guillermo
- 1975 *La obra del cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Nueva Educación.
- Macera, Pablo
- 1982 Los retablos andinos y Don Joaquín López Antay. *Boletín de Lima* 19(4): 15–35.
- Macera, Pablo y José Sabogal Wisse
- 1997 *Centenario de Don Joaquín López Antay* (Publicación del Instituto Riva-Agüero 167). Lima: Instituto Riva-Agüero Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez, José Luis
- 2010 Mandó pintar dos aves...: Relatos orales y representaciones visuales andinas. *Chungara: Revista de Antropología Chilena* 42(1): 157–167.
- 2011 ¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII). En L. Regalado de Hurtado y F. Hernández Astete (eds.) *Sobre los Incas* (Publicación del Instituto Riva-Agüero 274), pp. 191–217. Lima: Fondo Editorial

Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero.

Mendizábal, Emilio

2003a *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

2003b[1957] Una contribución al estudio del arte tradicional peruano. En E. Mendizábal (ed.) *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, pp. 18–44. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

2003c[1957] La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas. En E. Mendizábal (ed.) *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, pp. 104–80. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Millones, Luis

1988 *El Inca por la coya: Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Lima: Editorial Hipatia, S. A.

Millones, Luis y Moisés Lemlij

2004 *Las tablas de Sarhua: Arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: SIDEA.

Millones, Luis y Mary Pratt

1989 *Amor Brujo: Imagen y cultura del amor en los Andes* (Historia andina 16). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Museo Nacional de la Cultura Peruana

1997 *Exposición, Retablos “El ciclo agrario del cronista Guamán Poma de Ayala de Florentino Jiménez Toma”*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Razzeto, Mario

1982 *Don Joaquín: Testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto andino de artes populares sede nacional del Perú.

Rivas, Iván

1992 Antecedentes europeos y españoles del retablo. En Instituto de Estudios Peruanos (ed.) *El retablo ayacuchano: Un arte de los Andes*, pp. 7–16. Lima: Instituto de Estudios Peruanos en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología.

Roca Rey, Christabello

2020 ¡Jatariy! Arte y política en los años de Juan Velasco Alvarado. En M. Sánchez Flores (ed.) *Mitologías velasquistas: Industrias culturales y la revolución peruana (1968–1975)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sabogal Wisse, José

1997 Don Joaquín Imaginero. En P. Macera y J. Sabogal Wisse (eds.) *Centenario de Don Joaquín López Antay* (Publicación del Instituto Riva-Agüero 167), pp. 31–72. Lima: Instituto Riva-Agüero Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sánchez Flores, Miguel (ed.)

2020 *Mitologías velasquistas: Industrias culturales y la revolución peruana (1968–1975)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Salas, María Angélica

1987 *Mates de Cochis: Productores artesanales en la sierra central*. Lima: Mosca Azul

Editores.

Someda, Hidefuji

- 1992 La vida de Guamán Poma y su obra. En H. Someda y H. Tomoeda (eds.) *El cronista andino, Guamán Poma: La "verdad" escrita por un indio*, pp. 4-79. Tokio: Heibonsha. (en japonés)

Stastny, Francisco

- 1981 *Las artes populares del Perú*. Lima: EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura.

Tello, Julio César

- 1939 *Las primeras edades del Perú por Guamán Poma: Ensayo de Interpretación* (Publicación de Museo de Antropología, vol. 1, no. 1). Lima: Empresa gráfica T. Scheuch.

Tomoeda, Hiroyasu

- 1992 Una reflexión sobre la "Nueva corónica y buen gobierno" como un texto. En H. Someda y H. Tomoeda (eds.) *El cronista andino, Guamán Poma: La "verdad" escrita por un indio*, pp. 229-271. Tokio: Heibonsha. (en japonés)

Uffe, María Eugenia

- 2011 *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos* (Colección Estudios Andinos 8). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Urbano Rojas, Jesús y Pablo Macera

- 1992 *Santero y Caminante, Santoruraj-Ñampurej*. Lima: Editorial Apoyo.

Vilcapoma, José Carlos

- 2002 *El Retorno De Los Incas: De Manco Capac a Pachacutec*. Lina: Universidad Nacional Agraria La Molina.

Wachtel, Natan

- 1988[1984] *Los vencidos: Los indios del Perú frente a la conquista española 1530-1570*. Tokio: Iwanami Shoten. (en japonés)

Williams, Tamara R.

- 2005 The Retablo Ayacuchano: A Case Study in the Evolution of a Popular Art Form. En C. Damian y S. Stein (eds.) *Popular Art and Social Change in the Retablos of Nicario Jiménez Quispe*, pp. 1-12. Lamper: The Edwin Mellen Press.