

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES  
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

**Facultad de Arte  
Carrera Profesional de Artes Visuales  
Especialidad de Dibujo y Escultura**



**Creación de esculturas en técnica mixta para dar a conocer la  
hibridación cultural en la mujer del virreinato peruano**

Asesor de Especialidad: Lic. María Keta RODRÍGUEZ  
FERNÁNDEZ BACA

Asesor Metodológico: Dr. Enrique Alonso LEÓN MARISTANY

Tesis presentado por la bachiller:

**Gabriela Soledad VIDAL ESCOBEDO**

Para optar al Título Profesional de Licenciando en  
Artes Visuales en la especialidad de Dibujo y  
Escultura

Cusco -2023



## Anexo N° 01

# INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO	
Creación de esculturas en técnica mixta para dar a conocer la hibridación cultural en la mujer del Virreynato peruano.	
Presentado por:	Gabriela Soledad Violeta Escobedo
DNI, N°:	45575151
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciada en Artes Visuales
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	( 2 ) veces
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	( 21 ) %

### EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 25%	Nivel de similitud de fuente aceptable	X
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 23 de Enero de 2024.

Firma



Post firma Enrique Alonso León Maristany  
Apellidos y nombres

DNI, N°: 29210213

ORCID del Asesor 0000-0001-8231-9469

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

# Creación de esculturas en técnica mixta para dar a conocer la hibridación cultural en la mujer del virreinato peruano

## INFORME DE ORIGINALIDAD



## FUENTES PRIMARIAS

1	<a href="http://renati.sunedu.gob.pe">renati.sunedu.gob.pe</a> Fuente de Internet	5%
2	<a href="http://escueladeescultura.blogspot.com">escueladeescultura.blogspot.com</a> Fuente de Internet	3%
3	<a href="http://bvs.minsa.gob.pe">bvs.minsa.gob.pe</a> Fuente de Internet	2%
4	<a href="http://pdfcoffee.com">pdfcoffee.com</a> Fuente de Internet	1%
5	<a href="http://sites.google.com">sites.google.com</a> Fuente de Internet	1%
6	<a href="http://dspace.esPOCH.edu.ec">dspace.esPOCH.edu.ec</a> Fuente de Internet	1%
7	<a href="http://educacionyarte04.blogspot.com">educacionyarte04.blogspot.com</a> Fuente de Internet	1%
8	<a href="http://esteticamar.blogspot.com">esteticamar.blogspot.com</a> Fuente de Internet	1%
9	<a href="http://pdfcookie.com">pdfcookie.com</a> Fuente de Internet	



*Por permitirme llegar a este momento tan especial en mi vida; por los triunfos y los momentos difíciles que me han enseñado a valorarte cada día más; y por la certeza y convicción que me mantuvieron firme en el transcurso de los años empleados dentro de la carrera.*

*A DIOS*

*Por su tiempo, apoyo y dedicación, así como por la sabiduría que me transmitió al impartir esas clases tan dinámicas y fructíferas; por impulsar el desarrollo de nuestra formación como profesionales en el arte, y haber guiado el desarrollo de este trabajo, llegando a la culminación del mismo.*

*Dr. ENRIQUE LEÓN MARISTANY*

*A quienes amo con mucha fuerza; Alexander y Gabriel,*

*MI FAMILIA*

**CREACIÓN DE ESCULTURAS EN TÉCNICA MIXTA PARA DAR A  
CONOCER LA HIBRIDACIÓN CULTURAL EN LA MUJER DEL  
VIRREINATO PERUANO**

## ÍNDICE

RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I.....	10
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	10
1.1.    PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	10
1.1.1.  Definición del problema.....	10
1.1.2.  Descripción del problema.....	10
1.1.3.  Formulación del problema.....	11
1.2.    Objetivos .....	12
1.2.1.  Objetivo General.....	12
1.2.2.  Objetivos Específicos.....	12
1.3.    Justificación.....	13
1.3.1.  Justificación Teórica .....	13
1.3.2.  Justificación Metodológica.....	13
1.3.3.  Justificación Práctica.....	13
1.4.    VIABILIDAD.....	13
1.4.1.  Contexto y tiempo.....	13
1.4.2.  Recursos técnicos y materiales .....	13
1.4.3.  Recursos económicos.....	13
1.5.    DISEÑO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN .....	14
1.5.1.  Diseño De Investigación: .....	14
1.6.    TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	14
1.7.    METODOLOGÍA.....	14
CAPITULO II .....	15
MARCO REFERENCIAL .....	15
2.1    Marco Histórico.....	15
2.1.1  Orígenes de la plástica .....	15
2.1.2  El Contexto Colonial-Virreinal.....	15
1.1.3.  Periodización de la etapa colonial-virreinal .....	22
2.1.4  La mujer española en el Perú virreinal.....	24

2.1.5	La emigración forzada de los africanos .....	26
2.1.6	Cruzamientos raciales y poblaciones mestizas.....	29
2.1.7	Los frutos de castilla .....	32
2.1.8	Micaela Bastidas .....	35
2.2	Marco teórico.....	36
2.2.1	Creatividad.....	36
2.2.2	Escultura.....	38
2.2.3	Modelado.....	50
2.2.4	La construcción.....	50
2.2.5	La figura humana .....	51
2.2.6	Genero Estético.....	52
2.2.7	Tendencia .....	53
2.2.8	Hibridación.....	54
2.3	Marco Conceptual.....	56
CAPÍTULO III.....		59
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO .....		59
3.1. INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES .....		59
3.2. RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN.....		73
4. CONCLUSIONES.....		106
RECOMENDACIONES.....		107
LISTADO DE REFERENCIAS .....		108
APÉNDICES.....		110
APÉNDICE A .....		110
INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN.....		110
APÉNDICE B.....		123
INFORME CURATORIAL .....		123
APÉNDICE C.....		143
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN .....		143
APÉNDICE D .....		152
IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LA OBRAS DE ARTE.....		152

APENDICE E.....	156
APOYO MUSEOGRAFICO.....	156

## RESUMEN

El artista describe el problema de hibridación cultural del virreinato peruano, enfocándose en “la mujer”. A través de una propuesta escultórica que trata el tema con la creación de cinco esculturas, en la técnica mixta, sobre la apatía de la gente acerca de conocer a esta población vulnerable y pasiva de esa época, haciendo de lado el aporte que muchas de ellas hicieron a nuestra sociedad. En el presente trabajo de investigación se persigue que la población pueda conocer sobre este cambio que se dio en la vida de las mujeres, quienes tuvieron que adaptarse y asumir funciones y papeles que iban en contra de su voluntad, así mismo, se muestra a una mujer grandiosa que trascendió en la historia por su fortaleza, lucha y persistencia ante los abusos que se cometían, esto con el objetivo de que la población en general pueda tomar los ejemplos válidos y la fortaleza que demostraron muchas mujeres. Para entender el mensaje general de todos los objetos, se utilizó la categorización en mujeres naturales, mujeres extranjeras y mujeres mestizas, con sus relaciones que explican el conjunto de las obras. Cada escultura ha sido elaborada con una característica creativa peculiar, la belleza natural en cada una de las representaciones se logró empleando la técnica de modelado directo en pasta de papel y la construcción. La metodología de investigación empleada fue descriptiva e interpretativa en los procesos creativos de las obras escultóricas, relacionadas con la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano. Todas las esculturas fueron realizadas en técnica mixta, dando como resultado la elaboración y exposición de cinco esculturas en bulto relieve, la cuales tuvieron una exposición virtual que fue transmitida en vivo, vía internet, a través del Facebook live de la UNDQT. La expresión artística, entre las tantas funciones y finalidades subjetivas y objetivas que presenta, determina el desarrollo de una sociedad, constituyendo, en este caso, un recordatorio de la participación de la mujer en el virreinato peruano, lo cual contrasta con la estructuración social de nuestros días. Se cumplió plenamente con la creación de las cinco esculturas en técnica mixta: pasta de papel, pasta de yeso, tela encolada y construcción.

***Hibridación cultural, mujeres del virreinato peruano, creatividad, escultura, técnica mixta, bello.***

## ABSTRACT

The artist describes the problem of cultural hybridization of the Peruvian viceroyalty, and who is focused on in this case: The woman. Through a sculptural proposal that deals with the subject with the creation of 5 sculptures in mixed technique, about the apathy of the people about knowing this vulnerable, passive population of that time, leaving aside the contribution that many of them made to our society. In this research work it is pursued that the population can know about this change that occurred in the lives of women, having to adapt and assume and roles that went against their will, likewise a great woman is shown who It transcended in history for its strength, struggle and persistence in the face of the abuses that were committed, this with the aim that the general population can take the valid examples, and such strength that they demonstrated. To understand the general message of all the objects, the categorization in natural women, foreign women, mestizo women and their relationships that explain the set of works were used. Each sculpture has been made with a peculiar creative characteristic, the natural beauty in each of the representations was using the direct modeling technique on paper pulp and the construction. The research methodology used was descriptive and interpretive in creative processes of sculptural works related to the cultural hybridization of women in the Peruvian viceroyalty. All the sculptures were made in mixed technique, resulting in the elaboration and exhibition of five sculptures in bulk, which had a virtual exhibition that was broadcast live via the internet through the UNDQT's Facebook live. The artistic expression, between the functions and purposes, subjective and objective, that it presents, determines the development of a society and in this case is a reminder of the participation of women in the Peruvian viceroyalty, which contrasts with the social structuring of our days. It was fully fulfilled in the creation of the 5 mixed media sculptures: paper pulp, plaster pulp, glued canvas and construction.

***Cultural hybridization, women of the Peruvian viceroyalty, creativity, sculpture, mixed media, beautiful.***

## INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta investigación busca resaltar la hibridación cultural en la mujer en la sociedad virreinal, se persigue que la población, en general, pueda conocer sobre este cambio tan inesperado que se dio en la vida de las mujeres; la invisibilidad histórica que han sufrido estas, a menudo apartadas de la historia oficial, hace que desconozcamos a muchas de ellas que utilizaron su imaginación, su voluntad, sus fuerzas y, a veces, su vida para contribuir en la construcción de una sociedad más justa. En contra de múltiples barreras; las mujeres, en todas partes del mundo, han participado en nuestro desarrollo social, desde el amanecer de la civilización hasta nuestros días, teniendo que adaptarse y asumir muchas veces funciones y papeles que iban en contra de su voluntad, haciendo énfasis en el intercambio cultural que se dio en sus costumbres, alimentación, actividades cotidianas y religión. En el caso de las mujeres indígenas, estas fueron negadas a un derecho familiar, siendo privadas de sus posesiones y obligadas a pagar tributo a los encomenderos españoles, intimidándolas, violándolas y sometiendo a yugos que conducían a la muerte. También fueron negadas a ser desposadas por tener una piel cobriza, característica que causaba vergüenza en una sociedad española, que con el cuento de evangelizar cometieron sus maldades. Por su parte, las mujeres negras, arrancadas de su seno y compradas como esclavas, tenían que multiplicar sus deberes para comprar la libertad de sus niños.

Ni por blanca, la mujer hispana dejó ser víctima. No conservar su virginidad para el matrimonio, era una deshonra, siendo sometidas al igual que la mujer indígena y la africana. Muchas mujeres, sobre todo, las que osaron salir de la norma, tuvieron que luchar contra la incomprensión de la sociedad de su tiempo, o contra el fascismo o racismo, o, simplemente, contra una absurda discriminación y abuso. Entonces, aparece la mujer valiente, que no se queda presa ni hundida ante tal opresión, persiguiendo su sueño firme con la convicción de conseguir sus derechos, y tomando como ejemplo a una heroína que hizo historia en aquella época, Micaela Bastidas; esta era orgullosa y con una mirada desafiante demostró fuerza y resistencia hasta el último momento. Ella es para la historia de nuestro país, un gran ejemplo de mujer caracterizada por su valor y lealtad.

La presente tesis cuenta con cuatro capítulos,

El capítulo I; parte del diseño de investigación; en él se plantea el problema, se formulan los objetivos, se justifica el trabajo a nivel teórico y a nivel metodológico, así como la viabilidad de la investigación. Dentro del primer capítulo, también están el diseño y metodología de investigación.

En el capítulo II; se desarrolla el marco de referencia en el plano histórico, teórico y conceptual. Se fundamenta en referentes teóricos, y la práctica artística se aboga en conceptos que se fundamentan en la teoría de libros, con sus respectivos autores que tratan dicho tema.

En el capítulo III; se encuentran el análisis denotativo y connotativo, y el proceso de segmentación y categorización, donde se hallan los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones; dentro de ello está la valoración pragmática, la valoración paradigmática, la valoración social y del artista, así como el resumen de la investigación.

En el capítulo IV; se encuentran los resultados de la investigación (conclusiones, recomendaciones y listado de referencias).

En el apéndice A; se hallan los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por cada expresión, donde, en cada obra de arte se explica la valoración ícono-simbólica, la valoración sintáctica y la valoración sintagmática.

En el apéndice B; están los resultados de la investigación, donde se observa el informe curatorial.

En el apéndice C; se encuentran las fotografías que se realizaron durante el proceso de investigación.

En el apéndice D; se encuentran las fotografías que se realizaron durante el montaje, la exposición virtual y el desmontaje de la exposición.

En el apéndice E; se encuentran todos elementos del apoyo museográfico tales como el catálogo, el afiche de publicación en las redes sociales y la invitación digital.

# CAPÍTULO I

## DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

#### 1.1.1. Definición del problema

El desconocimiento de la gente sobre la hibridación cultural en la mujer del virreinato peruano.

#### 1.1.2. Descripción del problema

La llegada de los españoles al Imperio de los Incas marcó un hito muy importante de inflexión en el proceso histórico de la cultura peruana hasta el inicio de la conquista, los pueblos peruanos habían realizado su desarrollo económico y social de manera independiente y autónoma, sobre bases materiales y espirituales diferentes a las que había sostenido el desarrollo del mundo occidental. De esta manera, los pueblos indígenas habían logrado superar largamente sus niveles de supervivencia, generando excedentes económicos para mantener sus grandes proyectos urbanos y estados tan poderosos como el de los Incas. Lo que se encontraron los españoles fue un mundo diverso donde los pueblos desde muchos años atrás, habían iniciado un largo proceso del dominio de la naturaleza de manera óptima, según las condiciones particulares de sus pisos ecológicos. Todo ello era posible porque el hombre ya había dominado su coyuntura; el mundo indígena no estaba detenido, sino todo lo contrario, se encontraba en pleno proceso de crecimiento y ampliación; entonces, toda esta situación de progreso exitoso y autónomo del Perú no podía ser apreciado como tal, desde la percepción prostituida de los conquistadores, su única finalidad desde su pretenciosa posición, fue lucrar con todo cuanto habían percibido a diestra y siniestra sus ambiciosos ojos, y una forma de simular fue, evangelizar a través de la fe católica a cuanto desviado primitivo idólatra que se habían encontrado, al haber ingresado en el nuevo mundo: pues estos tenían que ser civilizados mediante la cristiandad, de acuerdo con los designios de la Corona Española. En el proceso de transculturación que se inició con el encuentro de esos dos mundos, los conquistadores implantaron sus costumbres hispanas, y trataron de eliminar las experiencias y conocimiento acumulados por el indígena, convertido bajo la impresión hispana en lo antagónico de la civilización y

del progreso; esto se convirtió prontamente en la desarticulación y marginalidad de la cultura indígena. Al frenar el mundo indígena, por considerarlo atrasado y primitivo, se detuvo también el conocimiento que ya se había acumulado.

En la elección de “hibridación cultural de la mujer en la sociedad virreinal”, la motivación surge a partir del descontento, del mal sabor que provoca el asedio por parte de los colonizadores, al apropiarse prácticamente de todo cuanto habían encontrado sin importar que, es lo que eligiera o determinara el dueño de la casa, “atropello desmesurado”; en el caso de la mujer indígena, le quitaron el derecho a la familia que ya había establecido, sus posesiones y las obligaron a pagar tributo a los encomenderos españoles, intimidándolas, violándolas y sometiénolas a ser servidumbre. También se les negó a ser elegidas para un matrimonio, por la carencia de un tono de piel aceptado en esa sociedad, pues eran indias, y esto producía vergüenza y deshonra al varón de sociedad española.

Esta investigación está dedicada a la mujer nativa, como población vulnerada en sus derechos, costumbres y empatía. Ella, que fue la más fuerte en todas las etapas que han transcurrido en el tiempo; ella, la de la sonrisa más franca que alegró toda jornada. Asombra por ello, que los invasores, a su llegada, hayan irrumpido de la peor forma en su vida, al tiempo que compartían el espacio y la cultura con las españolas y esclavas africanas. Todas estas situaciones no fueron gratas ni aceptables para un ser humano, sobre todo, tratándose de las mujeres naturales y las “negras”.

Así también vale considerar la importancia del intercambio cultural que se produjo con este acontecimiento, en cuanto a las costumbres que se van a impartir desde los grupos y familias que ya están establecidas en el nuevo Estado, como va a ser la alimentación con diversos productos de origen vegetal y animal, sea de la misma región o las que ya introdujeron los españoles, así como, las actividades cotidianas o la religión; en este caso, predominó fue la religión católica de manera obligatoria impuesta por los colonizadores.

En ese sentido, en esta investigación representé a la mujer en su esencia, a través de esculturas en técnica mixta, buscando con ello hacer resonar el eco de su voces: voces de miles de mujeres que quedaron en el silencio. Por ello, con en este trabajo, procuro revivir nuestra historia para sensibilizar a la gente sobre dicho tema, a partir de cinco obras de arte creadas por mi persona.

### **1.1.3. Formulación del problema**

Creación de esculturas en técnica mixta, a causa del desconocimiento de la gente sobre la hibridación cultural en la mujer del virreinato peruano, con el propósito de sensibilizar al público acerca de este tema.

## **1.2. Objetivos**

### **1.2.1. Objetivo general**

Crear esculturas en técnica mixta para una investigación sobre la hibridación cultural en la mujer del virreinato peruano, y exponerlas en la galería Mariano Fuentes Lira, con el propósito de sensibilizar al público acerca de este tema.

### **1.2.2. Objetivos específicos**

#### **A) Objetivo específico 1**

Crear esculturas en técnica mixta.

#### **B) Objetivo Específico 2**

Investigar la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano.

#### **C) Objetivo específico 3**

Exponer en la galería Mariano Fuentes Lira.

#### **D) Objetivo específico 4**

Dar a conocer al público acerca de la hibridación cultural en la mujer del virreinato peruano.

### **1.3. Justificación**

#### **1.3.1. Justificación teórica**

Es necesario que la gente conozca la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano, porque la gente ignora este tema.

#### **1.3.2. Justificación metodológica**

Es necesario para la investigación utilizar los siguientes métodos:

El método iconográfico–iconológico; porque este método desentraña la interpretación de la obra de arte en dos partes: (i) la iconográfica, que es un análisis descriptivo referente a las formas y; por otro lado, (ii) el iconológico, que es el análisis interpretativo.

El método semiológico; este método es necesario porque otorga a la obra de arte una capacidad comunicativa como el lenguaje y, a través de este, poder expresarse mediante un mensaje.

#### **1.3.3. Justificación práctica**

Es necesario crear esculturas en técnica mixta para sensibilizar y generar una huella mental en el público, a través de una representación visual escultórica de la fisonomía, vestimenta y cotidianeidad acerca de la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano.

### **1.4. VIABILIDAD**

#### **1.4.1. Contexto y tiempo**

La tesis se realizó en Cusco del 2019 al 2020.

#### **1.4.2. Recursos técnicos y materiales**

Se cuenta con los recursos técnicos y materiales suficientes para la investigación.

#### **1.4.3. Recursos económicos**

Se financió con recursos propios.

## **1.5. DISEÑO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

### **1.5.1. Diseño de investigación:**

Procesos creativos por expresión.

## **1.6. TIPO DE INVESTIGACIÓN**

Descriptiva e interpretativa en procesos creativos.

## **1.7. METODOLOGÍA**

En el desarrollo de la investigación se empleó el método de la segmentación de los elementos de la obra de arte, esto desde el punto de vista estético para su análisis semiológico, y la categorización de sus elementos y figuras para entender el código como la relación que existe entre ellos, para finalmente explicar el contenido y mensaje de la obra a través de un discurso valorativo.

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO REFERENCIAL**

#### **2.,1 Marco histórico**

##### **2.1.1 Orígenes de la plástica**

José Luis Crespo Fajardo nos da un alcance sobre los orígenes de la escultura desde tiempo antiguos asignadas en la civilización de Mesopotamia y Egipto, y con el aporte de los reinos acadios, asirios y babilónicos, así como con su preferencia por morfologías simplificadas, geométricas, y su predilección por el punto de vista frontal y su pretensión al realismo, de la siguiente manera:

El arte de la escultura se pierde en la noche de los tiempos. No obstante, ya se aprecia cierta reglamentación en aquella surgida en las civilizaciones de Mesopotamia. En el arte sumerio se pueden destacar convenciones artísticas que con el advenimiento del reino acadio, asirio y babilónico se acentuarían, y se convertirían en norma ya en Egipto. Por ejemplo, la preferencia por morfologías simplificadas y geométricas, con una concepción simétrica de la figura y la predilección por el punto de vista frontal. Por otra parte, los asirios dieron más corpulencia a la figura y caracterizaron a los dioses con barbas rizadas (...) dentro de un marco simbólico hay una pretensión de realismo, de representación individualizada. (Crespo Fajardo, 2014, pp. 5, 6)

##### **2.1.2 El contexto colonial-virreinal**

Para hacer la presente investigación viable, se ha tenido que recurrir a varias fuentes para así obtener el alcance que nos proporcionan diversos autores con respecto al contexto del virreinato, el Dr. Carlos Bustios Romani, en su tesis *La salud ambiental en la historia publica peruana: 1535-2005*, nos da un alcance claro y detallista sobre dicho tema, desde el análisis de los conceptos de G. Lumbreras, de manera tal que, la comprensión sea provechosa sobre el asunto en los primeros siglos del Perú, como parte del mundo occidental:

La llegada de los españoles al imperio de los incas, marcó un punto de inflexión en el proceso histórico peruano. Hasta el inicio de la

conquista, los pueblos peruanos habían realizado su desenvolvimiento económico y social de manera libre y autónoma, sobre bases materiales y espirituales diferentes, a las que sustentaban el desarrollo del mundo occidental. De esta manera, los pueblos indígenas habían logrado superar largamente sus niveles de supervivencia, generando excedentes económicos para mantener grandes proyectos urbanos y estados tan poderosos como el de los incas. “Lo que encontraron los españoles (...) fue un mundo diverso donde los pueblos, desde miles de años atrás, habían iniciado un largo proceso de dominio de la naturaleza... de manera óptima según las condiciones” singulares de sus pisos ecológicos. Es así que, todo el territorio andino estaba domesticado en sus múltiples versiones: las punas y los páramos, los valles interandinos y las cuencas, los desiertos y los oasis... Todo ello era posible porque el hombre dominaba sus circunstancias; el mundo indígena no estaba congelado, sino todo lo contrario, en pleno proceso de crecimiento y ampliación. (G. Lumbreras, como se citó en Bustos Romani, 2013)

La ocupación del territorio andino se inició, desde luego, con un proceso de adaptación a las variadas condiciones del medio: unos poblaron bosques húmedos siempre verdes; otros, los varios pisos cordilleros, con su hábitat de estepas, páramos, sabanas o quebradas; otros más, los desiertos. Cada uno de esos territorios contiene recursos distintos, por lo que es preciso crear procedimientos diferentes para aprovecharlos. Así ha sido, la ocupación de cada territorio fue en realidad un progresivo aprendizaje de sus singularidades y una constante búsqueda de los procedimientos más apropiados para su aprovechamiento. (Bustos Romani, 2013, p. 7)

Desde el punto de vista español, el progreso autónomo y exitoso del mundo indígena no podía ser apreciado como tal; necesitaban de una civilización, necesitaban ser evangelizados a través de la fe católica que, ellos trajeron consigo, y en el proceso de transculturación que se había iniciado con el encuentro de los dos

mundos, los españoles implantaron su cultura y, de esa forma, buscaron eliminar el conocimiento que ya había sido alcanzado por el mundo indígena.

Pero esa situación de progreso autónomo y exitoso del mundo indígena no podía ser apreciado como tal por los conquistadores, cuyo fin era colonizar un “nuevo mundo” percibido, desde una perspectiva española y católica, como un conjunto de pueblos “primitivos” e “idólatras” que debían ser “civilizados” cristianamente, de acuerdo con los designios de la Corona de España. En el proceso de transculturación que se inició con el encuentro de esos dos mundos, los conquistadores impusieron saberes, instituciones y costumbres hispanas, y trataron de eliminar las experiencias acumuladas por el mundo indígena, convertido –bajo la percepción hispana – en la antítesis de la civilización y del progreso. “Esto se tradujo muy pronto en segregación y marginalidad de costumbres y gentes aborígenes (...) al congelar el mundo indígena por atrasado y primitivo, se congeló también la experiencia que aquí había sido acumulada”. (Bustios Romani, 2013, p. 8)

En segundo plano había quedado una de las actividades principales de los indígenas como es la agricultura, los conquistadores estuvieron más enfocados en extraer la máxima cantidad de oro y plata para la corona; la agricultura en la primera etapa se encaminó a apoyar esta actividad y, posteriormente, de forma gradual se fueron incorporando nuevas actividades agrícolas y ganaderas.

La economía indígena prehispánica era colectivista y centralmente agrícola. En el período de la conquista se inició la introducción de diferentes formas de explotación de los recursos naturales que guardan poco o ningún miramiento, por su buen uso y conservación. En los primeros años, la relación de los conquistadores con el territorio estuvo marcada por el imperativo de extraer la máxima cantidad de oro y plata para la Corona. La agricultura en su primera fase se orientó a apoyar esta actividad y, gradualmente, se fueron incorporando nuevas actividades agrícolas y ganaderas. El convencimiento de contar con suelos ilimitados influyó en el establecimiento de métodos

culturales reñidos con la conservación del suelo. Esta visión fue reforzada por la idea existente entre los pueblos conquistadores, del imperativo de controlar la naturaleza por parte del hombre, y para su beneficio, en contraste con la visión andina que encontraba un continuo entre la naturaleza, la vida espiritual y el mundo humano. (Bustios Romani, 2013, p. 8)

En la etapa final de la conquista, el Perú había sido integrado de una manera violenta a la madre patria en cualidad de colonia, que obedecía a las necesidades de expansión política y económica de la monarquía española. Mediante la fuerza militar y la evangelización se obligó a los indígenas para que se hiciese posible la extracción de los recursos metálicos de los pueblos que habían sido conquistados, con el objetivo de contemplar a las necesidades del desarrollo de España; para ello, implantaron un régimen colonial fundamentado en la minería, la explotación de riquezas y la fuerza física de los invadidos:

Al final de la conquista, el Perú autóctono había sido incorporado violentamente al mundo occidental en una condición colonial, la cual obedecía a las necesidades de expansión política y de acumulación económica de la monarquía española. Se habían impuesto utilizando la fuerza militar y la evangelización, condiciones materiales e ideológicas que posibilitaran la extracción de los excedentes económicos y los recursos metálicos de los pueblos conquistados, con el propósito de atender los requerimientos crecientes del desarrollo ibérico. Ello significó, por el lado material, la implantación de un régimen colonial basado en la minería y en la explotación de las tierras, riquezas y fuerza de trabajo de los conquistados; y, por el lado ideológico, la formalización de normas jurídicas que institucionalizaron pautas religiosas y culturales que justificaran y legitimaran, en el mundo hispanoamericano, este régimen. (Bustios Romani, 2013, p. 9)

Los españoles determinaron una organización que se caracterizó por ser estamental, jerarquizada, y discriminada de manera racial y corporativa, era un Perú dividido,

aunque el rey gobernaba para todos, pero con leyes distintas que diferenciaban derechos y obligaciones particulares para cada Estado que, por un lado, lo conformaban los puros de sangre y, por el otro, los gentiles necesitados de la evangelización a interpretación de los conquistadores.

Concordando con la política española, el Perú colonial tuvo una organización social que se caracterizó por ser estamental, jerarquizada, y racialmente discriminatoria y corporativa. Según las leyes existían formalmente en el Perú dos repúblicas o estamentos: la república de los españoles y la república de los indios. El rey gobernaba ambas, aunque con leyes distintas, que señalaban los derechos y obligaciones particulares de cada estamento. Mientras la primera estaba constituida por “cristianos viejos”, que se destacaban por su “limpieza o pureza de sangre” (no tenía ascendencia negra, judía ni morisca); la segunda estaba conformada por los indios conquistados que tenían un origen “gentil”. En esta sociedad colonial, los españoles debían encargarse de cristianizar a los indios, recibiendo a cambio servicios de sus conquistados. (Bustios Romani, 2013, p. 9).

Los dos estados preveían la separación administrativa, legal y física entre indios y españoles, ya que, en principio, la relación de estos se debía a la evangelización y la explotación de estos primeros en beneficio de la corona. El Estado español, dominador en su estructura piramidal, estaba conformado por peninsulares y criollos, y de manera jerarquizada: la nobleza, el medio y el bajo pueblo. El Estado indígena sometido al español, también estaba jerarquizado por los nobles, los curacas y los indios; estos últimos eran quienes estaban sujetos al tributo y a la mita.

En principio, indios y españoles solo debían vincularse para la evangelización de las almas y la explotación de los primeros en beneficio de la metrópoli. Con el fin de garantizar ese tipo de vínculo, el proyecto colonial de las dos repúblicas preveía la separación administrativa, legal y física entre indios y españoles, a partir de una lógica de segregación étnica o racial. La república de españoles, dominante, agrupaba a los peninsulares y a los “criollos” en una estructura piramidal jerarquizada (la nobleza, el medio y el bajo

pueblo), en cuyo vértice se ubicaban los conquistadores convertidos en encomenderos, y sus descendientes “beneméritos”. La de los indios, subordinada a la anterior, incluía a los indígenas; al interior de la misma también existían jerarquías, en un extremo estaban la nobleza y los curacas y, en el otro, los indios de “común” o “tributarios”. Estos últimos estaban sujetos al tributo y a la “mita”. (Bustios Romani, 2013, p. 9)

La mita era ya un método que los ancestros habían aplicado, los conquistadores lo adaptaron a sus propias disposiciones; en este sistema ya cambiado, los pueblos indígenas, cada año, tenían que aportar una cierta cantidad de trabajadores que tenían que cumplir con cuotas laborales, que eran asignadas por el corregidor. El plazo determinado en la mita minera se fijó dentro de 10 meses cada año, y la cantidad de indígenas que tenían que cumplir con el tributo no podía exceder de un tercio del total de la población. Las condiciones, en la que los indígenas se expusieron a cumplir con dicha actividad, eran atroces y paupérrimas, lo que causó mucho daño a su salud haciendo que muchos de ellos murieran, cientos, miles; sobre todo se dio en los que trabajaban en las minas, pues las normas que estableció la corona en protección del indígena, fueron infringidas de manera libre por parte de las autoridades que, las tenían que hacer cumplir.

La mita era un sistema de trabajo prehispánico autóctono que fue adaptado a los intereses de los conquistadores. A través de este sistema renovado, cada pueblo de indígenas aportaba a la corona un número determinado de trabajadores durante varios meses del año. Se establecían cuotas laborales que debía cumplir la población nativa tributaria, según la asignación que hiciese el corregidor, tanto para el servicio del encomendero como del hacendado, o poseedor de mercedes de tierra. Se sorteaba a dicha población, para que trabajara como mitayo durante un plazo determinado, debiendo este recibir el pago de un salario que estaba bajo control de las autoridades. Los propietarios de encomiendas debían deducir de este salario la cantidad que el mitayo debía pagar por concepto de tributo a la corona. La duración de la mita minera se fijó en diez meses dentro de cada año, y el número de indios destinados a estas labores, no podía exceder de un

tercio del total de la población tributaria permanente. La explotación de estos mitayos, en condiciones laborales inhumanas, causó mucho daño a la salud de los indígenas, y provocó cientos de miles de víctimas mortales, sobre todo, entre los que laboraban en las minas. Las normas de protección del indígena que dictó la corona fueron incumplidas de manera abierta e impune, tanto por los encomenderos como por las mismas autoridades encargadas formalmente de hacerlas cumplir. (Bustios Romani, 2013, ps. 9, 10)

Los españoles, anteriormente habían determinado una organización que se caracterizaba por ser estamental y jerarquizada, que discriminaba de manera racial y corporativa: dos estados y un rey, y obviaron considerar a los esclavos negros que habían llegado al país en 1528 con los primeros conquistadores; tampoco habían considerado a la nueva población que venía fruto de la relación entre españoles, indios y negros, pues ya desde antes se había producido el proceso de mestizaje biológico y cultural entre las 3 razas, a lo que defino como “hibridación”, fase que dio origen al crecimiento estadístico en la población, de gente de color mezclado, a quienes despectivamente se denominó “castas”. Posteriormente, entre indios y españoles la que se va a imponer serán los mestizos.

El proyecto colonial original de las dos repúblicas, no había considerado a los esclavos negros, que empezaron a llegar al país hacia 1528 con los primeros conquistadores. Tampoco había considerado la aparición de un nuevo segmento demográfico que sería el resultado de la interacción sexual entre españoles, indios y negros. Desde muy temprano, se produjo en la colonia un proceso de mestizaje biológico y cultural entre las tres “razas”. Proceso que dio origen a una franja poblacional considerable, formada por gente de color mixto. A esta gente se le llamó, despectivamente, “castas”. Finalmente, en la realidad peruana, el mestizaje se impuso sobre los designios originales de la corona, orientados a la separación entre españoles e indios. (Bustios Romani, 2013, p. 10)

### **1.1.3. Periodización de la etapa colonial-virreinal**

De acuerdo con el sacerdote e historiador José Tamayo, el Dr. Bustios Romani, nos da a conocer que, en la historia peruana se distinguen 4 periodos: la conquista, el expansivo, el de la hegemonía religiosa, y el de la crisis y reforma. En este acontecer colonial de tres siglos, se desarrollaron la sociedad virreinal, los rasgos de la economía, política y cultura que definió las bases del futuro Perú republicano.

El sacerdote e historiador José Tamayo distingue en esta etapa, de la historia peruana, cuatro períodos: el de la conquista, el expansivo, el de la hegemonía religiosa, y el de crisis y reforma. Los tres primeros transcurrieron, casi totalmente, bajo el reinado de la Casa de los Habsburgo (1519-1700), mientras que el último lo hizo durante el reinado de la Casa de Borbón (1700-1821). En este devenir colonial de tres siglos, se desarrollaron en la sociedad peruana los rasgos económicos, políticos y culturales que “definieron las bases de la futura peruanidad republicana”. (Bustios Romani, 2013, p. 10)

La primera etapa que es la conquista; que comprende desde 1535, año en que hacen su ingreso los conquistadores, y se va hasta 1545, que fue cruel y violenta; caracterizada por el forzado juzgamiento, la imposición de la religión católica y el idioma español por parte de los sacerdotes, la fundación de las ciudades; también fueron prioritarios los aspectos políticos y militares.

El período de la conquista (1535-1545), violento y trágico, estuvo caracterizado por el sojuzgamiento forzado de los indios, el empeño evangelizador y lingüístico de los sacerdotes, la fundación de las ciudades y las rebeliones de los encomenderos. En estos años, los aspectos políticos y militares fueron los prioritarios. En 1537 se dictó en España las “Nuevas Ordenanzas de Población y Descubrimiento” que se constituiría en el cuerpo jurídico y la base de la política española en las Indias. (Bustios Romani, 2013, p. 10)

La organización civil y religiosa en el virreinato, se dan ya en el periodo expansivo que va entre 1545 y 1650. En esta etapa se da el descubrimiento de algo

tan importante como es el descubrimiento de las minas de Potosí, es con esta última que se va dar inicio de este periodo, y va a finalizar con el término de la expansión minera; En esta etapa también se dio la desestructuración de la economía andina.

El período expansivo (1545-1650) es el de la organización civil y religiosa del virreinato y de la gran producción minera de oro y plata. El período se inicia con el descubrimiento de la mina de Potosí y finaliza con el término de la expansión de la producción minera. Otros hechos que lo caracterizan son: la colonización intensiva, la creación de las “reducciones”, la desestructuración de la economía andina y el comienzo de las relaciones desequilibradas entre el campo y la ciudad. (Bustios Romani, 2013, p. 10)

Esta etapa es de la preponderancia de la Iglesia; se va dar el enclaustramiento y las procesiones, la explotación minera prácticamente llega a su nivel más bajo, pero por otra parte surge la industria textil mediante los obrajes. En esta etapa, también ocurre un suceso importante: el terremoto del Cusco en 1650, evento muy destructor que ocasionó la muerte de unas 1581 personas, así como daños en más del 50 % de los edificios y viviendas de la ciudad, junto derrumbes de montañas y cerros de las cercanías.

El período de la hegemonía religiosa (1650-1720) es el del enclaustramiento místico, las procesiones y los autos de fe. Se inicia con el terremoto del Cusco de 1650 y la baja de la producción minera, que va alcanzar sus niveles más bajos al término del siglo XVII. Sin embargo, del estancamiento de la minería, el desarrollo alcanzado por la ganadería lanar permitió en el siglo XVII, el apogeo de la industria textil a través de los “obrajés”. La Iglesia se fortaleció económicamente, captando la mayor parte de los excedentes económicos a través de donaciones y legados testamentarios. (Bustios Romani, 2013, p. 10)

El último y cuarto periodo dio inicio con una epidemia de “tabardillo”, o fiebre exantemática, donde según el padre Gumilla murieron una cantidad considerable de

indígenas. En este periodo de dieron diversos episodios como: crisis, reformas, la expulsión de los jesuitas, la división de virreinato, rebeliones anticoloniales como va ser el caso de Túpac Amaru en el Cusco. Las bases económicas sobre las que la aristocracia había consolidado su atmosfera, se vieron afectadas por el rompimiento del tratado de Utrecht; ya en 1821 se va dar la liberación política-militar del país con la independencia del Perú.

El período de la crisis y las reformas (1720-1821) es el de los viajeros de la Ilustración, las rebeliones anticoloniales, la expulsión de los jesuitas, la ilustración y la división del virreinato. Se inició con la gran epidemia de “tabardillo” o fiebre exantemática de 1719-1720; según el Padre Gumilla murieron más de 200 000 indios, y tuvo lugar el rompimiento parcial del monopolio comercial por el Tratado de Utrecht; en esa línea, prosiguió un conjunto de reformas políticas y administrativas impuestas por la nueva Casa Reinante de Borbón, que afectó las bases económicas, sobre las cuales ,la élite conquistadora y sus descendientes habían afianzada su dominio. En 1821 se declaró la liberación político-militar del país. (Bustios Romani, 2013, p. 10)

#### **2.1.4 La mujer española en el Perú virreinal**

La presencia de la mujer española en el Perú, se dio con el propósito de que la corona española propiciara que los colonizadores viajaran al nuevo mundo, junto a sus esposas, de manera tal que promulgaron leyes que obligaron a los conquistadores a, acatar dichas disposiciones.

Desde el primer momento de la colonización, la corona española propicia que viajaran al nuevo mundo las mujeres de los colonizadores. De tal forma que se promulgaron leyes y se dictaron disposiciones que obligaron a los colonos a viajar con sus esposas o mandar traer a las que se habían quedado en España. Sin embargo, sabemos muy poco sobre los factores que finalmente motivaron a las mujeres a realizar el viaje, o sobre las condiciones y los preparativos del mismo. Se trata de narrar las vicisitudes del viaje femenino a la Nueva España y las circunstancias particulares a las que las mujeres se veían sujetas. (Beatriz Guardia, 2013, p. 73)

Muchas de ellas se atrevieron a cruzar el océano bajo engaños entretejidos, como una vida más cómoda en una tierra que prometía, aun más de lo que tenían en España, sin necesidad de trabajar, con sirvientas a disposición, como nos da a conocer Otte, que señala:

Para convencer a la mujer de que debían aventurarse a cruzar el océano, se utilizaban todo tipo de argumentos. El más común era la promesa de una vida más holgada que la que se solían tener en España. En el Nuevo Mundo la vida es más fácil ya que la tierra es prodiga, “no se sabe qué cosa es hambre”, “se gana mejor de comer y se casan mejor las hijas” (Otte, 1988, como se citó en Beatriz Guardia, 2013) y como dice Pedro de Aguilera a su mujer: “aun os vestiréis mejor acá (...) Veréis a muchos amigos que allá pasaban trabajos, acá están con mucho descanso y con esclavas que les sirvan, y no seréis los menos, porque, dándome Dios salud, yo tendré comprada el día que voz vinieres una esclava que os sirva”. (Otte, 1998, como se citó en Beatriz Guardia, 2013, p. 76)

Ahondando en el contexto histórico de la mujer española en el Perú virreinal, Richard Konetzke, en su libro “Historia universal siglo XXI” detalla sobre el panorama de la época colonial, en cuanto al arribo de multitudes de mujeres, que era un fenómeno natural de Europa; según muchos informes, daban a conocer que muchas mujeres habían quedado solteras en España y se ganaban el sustento desarrollando trabajos rudos de hombres; mientras que en el Nuevo Mundo, a las solteras se les ofrecía posibilidades matrimoniales, si bien por un lado en ningún momento se negó la emigración de mujeres al Nuevo Mundo, más al contrario, en ciertas etapas se les favoreció y sin licencia real alguna, de un modo que no hiciese falta de mujeres en el nuevo Perú; este hecho fue erradicado por orden real, porque llegaban muchas mujeres de mal vivir y esto era despectivo, pues no tenían forma de orientar una familia con la educación que se había establecido en España, de tal modo que la corona impidió la emigración de mujeres de dudosa procedencia para constituir una familia.

(...) Y en los inicios de la colonización española. también procuraban llegar a las américas mujeres solteras. Las causas deben buscarse ante

todo en el considerable exceso de mujeres, que es un fenómeno natural en Europa durante la tardía edad media; según ciertos informes, por ejemplo, mujeres que habían quedado solteras se ganaban el sustento, en Sevilla, realizando pesados trabajos de hombres. A las solteras en el Nuevo Mundo se les ofrecía buenas posibilidades matrimoniales. En ningún momento de la dominación colonial española se prohibió sistemáticamente la emigración de esas mujeres; antes bien, en ciertos periodos se favoreció, al estar autorizada la casa de la contratación al permitir el embarque de tales solteras, aun, sin la presentación de la licencia real. Estas facilidades preferenciales de emigración, que podían remediar la falta de mujeres casaderas en el Nuevo Mundo, fueron suprimidas por real orden de Felipe II del 08 de enero de 1575, porque de Perú se había quejado al rey de que llegaban allí multitud de mujeres disolutas, lo que iba en grave detrimento de una ordenada vida familia; el Gobierno procuraba impedir que arribaran a las colonias americanas, mujeres de vida licenciosa. La corona española nunca pensó en fletar al Nuevo Mundo cargamentos de muchachas de dudoso origen, para proporcionarles esposas a los soldados y colonos, tal como ocurrió en la colonización francesa en Canadá. (Konetzke, 1977, p. 56)

### **2.1.5 La emigración forzada de los africanos**

Konetzke nos menciona que ya en 1492, los esclavos africanos arribaron a América acompañando a sus amos en sus caravanas; del mismo modo que para la emigración femenina existía una licencia, para estos también lo había, y se optaba más porque estos sean cristianos, de modo que su proceder convenía, pues eran confiables y no eran un mal ejemplo para los indígenas. La corona no dio confianza plena a los esclavistas en la selección de estos, como para ser transportados al nuevo mundo, pues ya habían interpuesto sus impedimentos. Los esclavos negros demostraron utilidad para con sus señores en muchas de las actividades y, en particular, en la extracción del oro, que era una de las actividades de interés para los conquistadores. Los africanos demostraron ser físicamente superiores y, tal motivo, generó una demanda que multiplicó su presencia; los indígenas no rendían en el

trabajo que se les imponía, pues las condiciones mismas que se le ofrecía no eran adecuadas, por lo que muchos de ellos morían en el proceso.

La emigración de los blancos comenzó también el desplazamiento de poblaciones africanas hacia América. A fines del siglo XV había en Andalucía numerosos esclavos negros, importados directamente de Guinea por las naves castellanas y, después del tratado de paz de Alcázar de San Juan (1479), comprados en los mercados portugueses de esclavos. Se apreciaba a los esclavos negros por su carácter servicial y alegre. Los españoles de buen tono, cuando viajaban a ultramar, llevaban consigo a sus esclavos, de cuyos servicios no querían desprenderse. De este modo llegaron a América, inmediatamente después de 1492, los primeros africanos. Algunos negros acompañaron a sus señores también a las expediciones de conquista y se distinguieron por su valor, así como para embarcarse personalmente. Para llevar esclavos consigo, era necesaria la licencia real, cuya concesión dependía de un pago al fisco (...). Pero la corona no dejó completamente en manos de los esclavistas, la selección de los negros transportados al Nuevo Mundo, sino que tempranamente estableció restricciones. Estos esclavos tenían que ser cristianos e, incluso, haber nacido antes cristianos, de modo que no dieran mal ejemplo alguno a los aborígenes que se deseaban convertir. El personal doméstico africano que llegaba con sus amos al Nuevo Mundo, mostró ser muy útil para los trabajos más diversos, y en particular para la extracción del oro. La demanda de esclavos negros aumentó tanto más por cuanto los indios no estaban en condiciones de realizar los trabajos que se les imponían, y morían rápidamente. El africano se reveló ampliamente superior al indio en capacidad de trabajo, resistencia y docilidad. Se recurrió al particularmente como trabajador en las plantaciones de azúcar y en los ingenios. (Konetzke, 1977, pp. 65,66).

Konetzke también explica cómo fue la situación con los esclavos africanos en los andes peruanos; ellos no habían sido resistentes a zonas alto andinas, debió darse a factores climatológicos: “En la meseta andina el elemento negro fue desaparecido en gran parte con el curso del tiempo. Los negros de Perú, Vivian en Lima y en los valles costeros, y fueron escasos en los andes centrales”. (Konetzke, 1977, p. 72)

Los muchos abusos en contra de los esclavos negros, provocó que estos se revelaran libremente contra sus amos, escondiéndose de estos y conformando bandas que se reunían en lugares descampados; incurrieron en muchos abusos en contra del indígena americano, quitándoles a sus esposas e hijas, de esta forma generaron peligro para los viajeros y la sociedad. Los españoles pudieron darse cuenta de la clara enemistad que había entre personas de piel cobriza y piel negra; estos eran enemigos a morir, por lo tanto, no podía surgir una unión y, más bien se podía generar un posible enfrentamiento contra los españoles; era una preocupación menos para seguir adelante con su hegemonía.

En su condición de esclavo, y particularmente por el trato cruel, el negro tenía que convertirse en enemigo del blanco. Frecuentemente, los negros huían de sus amos, se ocultaban en parajes desprovistos de caminos, se reunían en bandas y se rebelaban abiertamente. Los esclavos prófugos, negros cimarrones que constituían un peligro permanente para la vida y la propiedad de los viajeros (...) En los años 1553 a 1555, el virrey del Perú hizo que se llevara cabo una campaña en toda regla contra esas bandas de negros. Los ataques de piratas franceses e ingleses encontraron en las rebeliones de esclavos negros un apoyo amenazador. Los negros cimarrones se congregaban en regiones despobladas y lejanas, formaban comunidades y mantenían su libertad y muchas usanzas de su África natal. Entre el esclavo negro y su amo blanco, también podía desenvolverse una relación patriarcal. En líneas generales, no se formó un frente común entre negros e indios contra sus dominadores europeos. Los negros cometían muchos atropellos contra los indígenas americanos y

raptaban a sus mujeres e hijas. Los españoles, incluso, vieron en la enemistad entre los hombres de piel negra y los de piel cobriza, una garantía de carácter inquebrantable para su dominación colonial. La sorprendente disensión y desafecto entre ambas razas podía parecerles una providencia divina, y el virrey del Perú, marqués de Osorno, opinaba que negros e indios eran enemigos mortales, con cuya alianza nunca era necesario contar. Una superioridad social de los indios llegó a expresarse en que caciques y otros aborígenes de cierto rango llegaron a poseer negros esclavos, e incluso en que artesanos indios adquirieron esclavos africanos en calidad de servidores domésticos. (Konetzke, 1977, pp. 72,73)

#### **2.1.6 Cruzamientos raciales y poblaciones mestizas**

Si las diferencias raciales de los españoles hacia indios y negros eran abismales, para la satisfacción sexual no existía limitación alguna, estos se unían libremente en sus placeres, españoles-negros-indígenas; el resultado de estas uniones dio origen a una nueva población híbrida que, en un principio, los españoles no habían tomado en cuenta para la conformación de sus estados.

Indios, europeos y africanos no vivían aislados en el suelo americano, sino que se unían sexualmente en variados cruzamientos, de los que resultó unos números de población mestiza. Estos procesos de mestizaje que constituyen el fundamento para la génesis de nuevos pueblos en América, requieren aun hoy una investigación metódica en la que deberían trabajar conjuntamente historiadores y antropólogos. En esta labor habrá que tener en cuenta la diversidad en cuanto a modo e importancia de los contactos interraciales, y prestar atención en, cada caso, a la selección biológica entre los mestizos, condicionada por factores climáticos e históricos. Es necesario guardarse de las generalizaciones apresuradas como, por ejemplo, de las que los blancos exterminaron a la raza india o, por el contrario, que los inmigrantes extranjeros fueron absorbidos por el elemento indígena. (Konetzke, 1977, p. 75)

Al colono español, la fisionomía indígena no le fue tan desagradable a la vista, por el contrario, le produjo sorpresa como se lee en el siguiente párrafo:

Para los españoles, sin duda, el tipo físico del indígena resulta ser en algún aspecto de diversa naturaleza, pero por lo general no repulsivo estéticamente. El aspecto y la complexión física de los indios, así como sus rasgos faciales, produjeron una impresión agradable entre los recién llegados europeos. (Konetzke, 1977, p. 76)

Como resultado a los enfrentamientos entre indios y europeos, los españoles tenían como costumbre tomar por trofeo a las mujeres indígenas, generando de esta forma una mezcla de sangres; el español tomaba a las mujeres indígenas como sirvientas, quienes finalmente se convertían en sus mancebas, mientras las esposas de estos estaban aún en Europa, esto se explica con detalle en el párrafo escrito por Konetzke:

Circunstancias especiales favorecieron al surgimiento de una población mezclada europeo-india, esto es de lo que en Hispanoamérica se denominaron mestizos o cholos, y en Brasil mamelucos o caboclos. El rapto y violación de indias fue frecuente durante la conquista, por más que tales excesos estuvieran prohibidos bajo amenaza de severos castigos. No pocas mujeres o muchachas fueron adjudicadas como botín, según el derecho de guerra, a los soldados españoles, o compradas como esclavas mientras estuvo permitida la esclavitud de los indios. Estas indígenas estaban sometidas absolutamente al arbitrio de sus amos blancos, quienes a menudo las convirtieron en sus amantes. Las sirvientas indias vivían amancebadas con sus patrones, que habían dejado a sus mujeres en Europa. Las más alejadas haciendas de los encomenderos fueron el lugar de nacimiento de numerosos mestizos. (Konetzke, 1977, p. 78)

Así, como para el colono español, las indígenas americanas eran trofeos reducidos a amantes, lo mismo hacía el grupo clerical venido de Europa; pero a pesar de tener aprobación, la unión matrimonial entre blancos e indígenas, tal situación no fue grata a los ojos de dicha sociedad. Esto era considerado como un acto vergonzoso, motivo por el que los españoles se negaban a sus actos; aun así, a las reprensiones por parte

de los clérigos, estos tampoco eran un ejemplo como para que los demás obedecieran, tal es el caso del primer cronista peruano, el mestizo Garcilaso de la Vega, que era el hijo ilegítimo de un noble conquistador y de una princesa incaica; pero el progenitor español no se decidió a contraer matrimonio con esta mujer, que era socialmente ilustre y perteneciente a la poderosa dinastía de los incas. Konetzke desarrolla esta situación de la siguiente manera:

En las remotas comarcas americanas, difícilmente sujetas a la vigilancia de la autoridad y, bajo las influencias moralmente disolventes suscitadas por el contacto con poblaciones de otras razas, la barraganía de seglares y clérigos encontró una amplia difusión y se mantuvo hasta el final del periodo colonial. Era la forma habitual de la vida familiar hispano-india. Las prohibiciones y conminaciones de la autoridad modificaron poco esta situación, y tampoco tuvieron gran éxito en las exhortaciones eclesiásticas, referidas a los españoles que vivían públicamente con una amante, contrajeran matrimonio con esta, toda vez que muchos clérigos en sus casas llevaban una vida familiar con mujeres e hijos.

A despecho de que la legislación, se permitía el casamiento mixto racial y, en parte lo promovía; la mayor parte de los españoles consideró vergonzoso casarse con una india, aun cuando fuera su concubina. El casamiento legal del blanco con una mujer de color era visto socialmente como deshonroso. La distinción social del español dependía de su mujer blanca. Una buena dote podía ocasionalmente inducir a un hidalgo español, a casarse con una india de la vieja capa de señores, pero se trataba tan solo de excepciones. El primer cronista peruano, el mestizo Garcilaso de la Vega, era el hijo ilegítimo de un noble conquistador y de una princesa incaica; pero el progenitor español no se decidió a contraer matrimonio con esta mujer, que era socialmente ilustre y perteneciente a la otrora tan poderosa dinastía de los incas, sino que optó por desposar a una española de rancia nobleza. Esta conducta era típica de los españoles, como lo confirma el propio Garcilaso. (Konetzke, 1977, p. 80)

Por lo tanto, al ser resultado de una unión fuera del matrimonio, la descendencia mestiza no era reconocida por la sociedad de la época, según lo que se explica en las siguientes líneas:

Al decirse de alguien que descendía de una familia, se le ponía por encima de la multitud, se le caracterizaba como perteneciente a la sociedad distinguida, noble por así decirlo. La mayoría de los mestizos pues procedían de relaciones sexuales extramatrimoniales. En Perú, desde los principios de la dominación española, se llamó mestizos a los hijos ilegítimos en general. (Konetzke, 1977, p. 80)

El mestizaje en el Perú creó generaciones de seres apátridas de entre las facciones existentes en ese entonces lo que provocó un rechazo moral, social y físico en el virreinato, por lo que muchos de esos mestizos batallaron por adquirir derechos españoles con resultados desfavorables.

### **2.1.7 Los frutos de Castilla**

Pedro Cieza de León, en la primera parte de las crónicas presenta las características de la tierra fértil en Perú, contando cada uno por si particularmente, cómo estas tierras respondieron satisfactoriamente a la producción de los denominados frutos de Castilla, además de animales como el perro y el pato:

...Lo cual hecho, proseguiré con lo que falta. Digo pues que toda la tierra de los valles a donde no llega la arena, hasta donde toman las arboledas de ellos, es una de las más fértiles tierras y abundantes del mundo, y las más gruesa para sembrar todo lo que quisieren, y a donde con poco trabajo se puede cultivar y aderezar. Ya he dicho cómo no llueve en ellos, y cómo el agua que tienen es de riego de los ríos que bajan de las sierras, hasta ir a dar a la mar del sur. Por estos valles siembran los indios el maíz, y lo cogen en el año dos veces, y se da en abundancia. Y en algunas partes ponen raíces de yuca, que son provechosas para hacer pan y brebaje a falta de maíz, y criense muchas batatas dulces, que el sabor de ellas es casi como el de castañas. Y, asimismo hay algunas papas, muchos frijoles y otras raíces gustosas. Por todos los valles de estos llanos hay también una

de las singulares frutas que he visto, a las cuales llaman pepinos, de muy buen sabor y muy olorosos alguno de ellos. Nacen, asimismo, gran cantidad de árboles de guayabas, y de muchas guabas, y paltas, que son a manera de peras, y guanábanas y caimitos, y piñas de las de aquellas partes. Por las casas de los indios se ven muchos perros diferentes de las castas de España, del tamaño de gozques, a quienes llaman chonos. Crían también muchos patos, y en la espesura de los valles hay algarrobas algo largas y angostas, no tan gordas como vainas de habas. En algunas partes hacen pan de estas algarrobas y los tienen por buenos. Usan mucho de secar las frutas y raíces que son aparejadas para ello, como nosotros hacemos los higos, pasas y otras frutas. Ahora, en este tiempo, por muchos de estos valles hay grandes viñas de donde cogen muchas uvas. Hasta ahora no se ha hecho vino y por eso no se puede certificar que tal será. (Cieza de Leon, 2005, p. 184)

Sigue mencionando variedades de frutos, y muestra complacencia por la frescura de los campos agrícolas:

Presúmase que, por ser de regadío, será flaco. También hay grandes higuerales, y muchos ganados, y en algunas partes se dan ya membrillos. Pero ¿Para qué voy contando eso, pues se cree y tiene por cierto que se darán todas las frutas que de España sembraren? Trigo se coge tanto como saben los que lo han visto, y es cosa hermosa de ver campos llenos de sementeras por tierra estéril de agua natural, y que estén tan frescos y viciosos que parecen matas de albahaca. La cebada se da como el trigo, limones, limas, naranjas, cidras, toronjas; todo lo hay mucho y muy bueno, y grandes platanales. Sin lo dicho hay por todos estos valles otras frutas, muchas y sabrosas que no digo, porque me parece que basta haber contado las principales. Y como los ríos bajan de la sierra por estos llanos, y algunos de los valles son anchos, y todos se siembran o solían sembrarse cuando estaban más poblados, sacaban acequias en cabos y por partes, que es cosa extraña afirmarlo, porque las echaban por lugares altos y bajos, y por laderas de los

cabezos y faldas de sierras que están en los valles, y por ellos mismos atraviesan muchas, unas por una parte y otras por otra, que es gran delectación caminar por aquellos valles, porque parece que se anda entre huertas y florestas llenas de frescura. Tenían los indios, y aún tienen muy gran cuenta en esto de sacar el agua, y echarla por estas acequias. Y algunas veces me ha acaecido a mí, parar junto a una acequia, y sin haber acabado de poner la tienda, estar la acequia seca, y haber echado el agua por otra parte. (Cieza de León, 2005, p. 185)

La detallada descripción de Pedro Cieza de León nos lleva a imaginar la fertilidad de los valles que recorrió y la productividad de estos, así como el manejo de las aguas a través de acequias, que los indígenas de la época manejaban con gran efectividad, lo cual es causa de la belleza de esos parajes. El autor continúa haciendo mención a la riqueza de la tierra fértil, con suficiente hierba para los caballos:

Porque como los ríos no se sequen, es en mano de estos indios echar el agua por los lugares que quieren. Y están siempre estas acequias muy verdes, y hay en ellas muchas yerbas de grama para los caballos. Y por los árboles y florestas andan muchos pájaros de diversas maneras y gran cantidad de palomas, tórtolas, pavas, faisanes, y algunas perdices, y muchos venados. Cosa mala, ni serpientes, culebras, lobos no los hay, y lo que más se ve es algunas raposas tan engañosas que haya gran cuidado en guardar las cosas; a dondequiera que se aposenten españoles o indios han de hurtar, y cuando no hallan qué, se llevan los látigos de las cinchas de los caballos, o las riendas de los frenos. En muchas partes de estos valles hay gran cantidad de cañaverales de cañas dulces, que es causa que en algunos lugares se hacen azúcares y otras frutas con su miel. (Cieza de León, 2005, pp. 185, 186)

Pedro Cieza de León sigue describiendo el paisaje peruano, pero como vemos, aun lo hace desde un punto de vista español, ya que nombra aves que no existen ni existieron en nuestro territorio como faisanes o lobos y, todavía así denota de forma

clara el resultado de la interpolación de culturas, a través de la geografía del territorio peruano en comparación con un contexto español.

### **2.1.8 Micaela Bastidas**

Lewin Boleslao nos muestra a Micaela Bastidas como una mujer osada, presta a levantar el fusil en el momento dado, siempre que se veía expuesta; encabezaba ejércitos de indígenas para su enfrentamiento, y amaba de tal manera a su esposo que estaba dispuesta a morir junto a él.

Micaela Bastidas nació el 23 de junio de 1744 en el pueblo de Timburco [Tamburco], capital del corregimiento de Abancay. Contrajo enlace con Túpac Amaru el 25 de mayo de 1760. Ella contaba a la sazón con dieciséis años, y él veinte (...) Micaela Bastidas no se quedaba atrás de su marido. Por el contrario, toda la vida compleja de la retaguardia indígena estaba a su cargo. Y no solo esto: la esposa del jefe rebelde fue su lugar teniente más inmediato y, a veces, su inspiradora... Como doña Micaela no era una persona que se satisfacía con dar consejos únicamente, en la misma carta del 7 de diciembre anunció a su esposo el propósito de reclutar gente" para estar rodeando poco a poco al Cusco" (...) Corresponde añadir que esta no fue la única acción netamente militar emprendida por Micaela Bastidas. Toda vez que peligraba la rebelión, o lo creía necesario, acaudillaba huestes indígenas. En cierta ocasión, al recibir una noticia acerca del peligro que corría su marido, exclamó subiendo a caballo: "¡Estoy pronta a morir donde muriese mi esposo!" Tal fue el espíritu de esta mujer singular. (Lewin, 2010, pp. 24, 25)

Micaela Bastidas, es el fruto del matrimonio entre Manuel Bastidas, de descendencia africana, y de Josefa Puyucahua; indígena, lo que le daba a Micaela la denominación de samba, aun así, el tono de su piel denotaba un origen mestizo. Tan blanca como para ser considerada india y tan oscura como para ser considerada española. Micaela quizá es la representación máxima del empoderamiento de la mujer mestiza de la época, que con garbo y coraje encaró siempre los asuntos de la rebelión y, que con infame descaro miró a la muerte para sellar con su nombre el legado de la mujer revolucionaria, que hasta ahora perdura en los corazones de los cusqueños.

## 2.2 Marco teórico

### 2.2.1 Creatividad

Se define como: “el hombre siente el impulso a crear...” desde la cita que nos da el Dr. Enrique León Maristany, sobre el concepto de creatividad, desde el análisis de los conceptos de, Phillipp Lersch, como sigue:

Para entender la creatividad en el proceso de investigación, necesariamente se debe responder a la pregunta: ¿qué es creatividad? Dentro de los muchos estudios que se publican sobre la creatividad, existe una definición en la psicología, Phillipp Lersch nos define al respecto en su libro, Estructura de la Personalidad, dentro de lo que titula: Las vivencias pulsionales transitivas a las tendencias creadoras: “En esta dirección el hombre siente el impulso a crear...” (Phillipp Lersch (1974), como se citó en León Maristany, 2013)

Entonces como primer punto se concluye que la creatividad es un fenómeno humano como consecuencia inminente de nuestra naturaleza.

El Dr. Enrique León define a la creatividad como una tendencia en la persona, haciendo la diferencia entre el impulso creador y el impulso a la actividad:

El impulso a la actividad y el impulso creador se diferencian también, esencialmente, por el fenómeno de la aplicación. Solo podemos hablar de este cuando se trabaja en algo. ... La diferencia ya señalada entre el impulso a la actividad (como vivencia pulsional de la vitalidad) y el impulso creador (como vivencia pulsional transitiva) se ve también claramente en la evolución anímica. La tendencia a la actividad precede a la de la creación. (León Maristany, 2015)

El impulso creador, como ya lo explico el Dr. Enrique León, se direcciona en dos rumbos distintos, pero que afluyen en uno con la distinción de que el impulso a la actividad, es una tendencia constante en el suceso de la vida humana y el impulso creador es una tendencia de duración corta y que es impulsiva.

Para tener conceptos más claros sobre creatividad el Dr. Maristany nos cita a: Ausubel, Novak y Hanesian, bajo el título de *Creatividad* como sigue:

El de creatividad es uno de los términos más vagos, ambiguos y confusos de la psicología y la educación contemporáneas... Gran parte de la confusión semántica acerca del término “creatividad” procede de que no se distingue la “creatividad” como rasgo que incluye una amplia y continua gama de diferencias individuales, de la “persona creativa” como individuo singular que posee un grado raro y único de este rasgo; esto es, un grado suficiente para que al respecto sobresalgan cualitativamente del resto de los individuos. (Ausubel, Novak, & Hanesian, 1993, como se citó en León Maristany, 2013)

Se va zanjando con estas líneas la particularidad de la creatividad. Esta facultad no es pertenencia de cualquier individuo, sino más bien es muy singular de algunos cuantos que los resalta en comparación con los demás.

Desde los dos conceptos sobre creatividad de Phillip Lersch, Ausubel, Novak y Hanesian, el Dr. Maristany hace una conclusión de la siguiente forma:

Concluyendo este tema, al referirse a capacidad particularizada está indicando que corresponde a algunos individuos, y al referirse a sustancial, es que estos individuos tienen algo especial que los demás no poseen. Cuando Lersch define a la creatividad como un impulso, entonces, esta concepción se complementa con el concepto de Ausubel, Novak y Hanesian de que ese impulso creativo es de algunos individuos privilegiados que tienen una capacidad y potencialidad muy particular para la creación, en nuestro caso, la creación artística; esto es algo innato en la persona.

Lo que está claro es que, es una capacidad y esta capacidad no es común en el ser humano, es especial, es de algunas personas que la poseen. Cuando la persona desarrolla su creatividad se aprecia en su obra, y esto Ausubel, Novak, & Hanesian (1993), nos lo explican: “La realización creativa refleja, en otras palabras, una capacidad

extraordinaria para generar ideas, sensibilidades y apreciaciones en un área de contenido circunscrito de actividad intelectual o artística.”

(Ausubel, Novak, & Hanesian (1993), como se citó en León Maristany, 2015)

Las conclusiones que se obtienen al abordar este tema son claras con respecto a las citas mencionadas antes. La creatividad es un fenómeno humano, pero que no necesariamente es naciente en todos los seres humanos, sino es algo particular de unos cuantos y que, entre estos algunos, desarrollan esta actividad de maneras singulares.

### **2.2.2 Escultura**

Stuart A. Kallen en su libro: *Discovering Art Sculpture* define a la escultura como un proceso artístico que implica paciencia, determinación y concentración, que puede suscitar emociones y hace diferencias con un pintor que aplica la pintura sobre el lienzo con unos cuantos pinceles, el escultor trabaja con materiales más pesados que requieren de fuerza física.

La escultura es un proceso artístico que implica paciencia y determinación, ocasionando fuerza bruta. A diferencia de un pintor que aplica la pintura de un lienzo con unos cuantos pinceles, los escultores trabajan con arcilla pesada, grandes trozos de piedra, rojo vivo, bronce o incluso grandes trozos de basura. Ese material podría ser cortado, tallado, repujado, raspado, lijado y quemado al horno. Si es una escultura de bronce, mármol, madera, barro, hueso, u otros utilizados como objetos cotidianos, están hechos con materiales que son humanizados por el artista. Amorfos bloques de piedra, arcilla o metal se convierten en formas reconocibles que pueden inspirar la alegría, tristeza, rabia, miedo, asombro y admiración. (Kallen, 1955, p. 4)

Por otro lado, Martin Bailey, crítico de arte, en su publicación en el diario *British Museum*, Londres, caracteriza al escultor con una mente capaz de la imaginación en lugar de simplemente representar formas reales:

Lo que llamaba la atención sobre el escultor del “León” es que él o ella tenían una mente capaz de la imaginación, en lugar de simplemente representar formas reales. Como Cook dice, "no es necesario tener un cerebro con un complejo córtex prefrontal para formar la imagen mental de un ser humano o un león, pero es para hacer la figura de un hombre-león". La escultura de Ulm, por lo tanto, arroja más luz sobre la evolución del homo sapiens. “Ice Age: el arte de la llegada de la mente moderna” (Bailey, 2013)

La escultura es, como ya lo trataron los diferentes autores, el resultado de la imaginación y creatividad que a través de procesos y técnicas diversas, efectúa la “humanización” de los materiales que también son diversos, este proceso a diferencia de las demás artes plásticas tiene como soporte el espacio tridimensional que a comparación de la pintura, no utiliza el escorzo o la perspectiva como herramienta para aparentar profundidad y tridimensionalidad, sino que más bien la escultura genera volumen, luces, color y un sinnúmero de interacciones con su contorno. La escultura es, pues, un arte de delimitaciones del espacio.

#### **2.2.2.1 Elementos de la escultura**

- Composición

Definido como:

Disposición de las figuras o elementos de una obra de arte.

Ordenación de los elementos de una pintura, relieve, etc. Podría denominarse abierta si tiende a exceder los límites de la obra, cerrada si se trata de concentrar el centro de atención cristalina en la que figuras y escenas se yuxtaponen, como si existiese entre ellas una lámina invisible que las separase en planos. (Toajas Roger, 2011, p. 127)

En la escultura, la disposición de los elementos va previamente planificada y, también cabe resaltar el hecho de que la escultura tiene un análisis complejo ya que no solo se complace al análisis desde una observación frontal, sino que es a través de observaciones en ángulos diferentes, por lo que la composición de una pieza escultórica no siempre será la misma dependiendo del ángulo de visión.

- Proporción

Define así:

Entendemos un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística. Los movimientos de las figuras no son orgánicos, sino mecánicos, esto es, que consisten en cambios puramente locales en la posición de los miembros concretos, cambios que no afectan ni a la forma ni a las dimensiones del resto del cuerpo. (Panofski, 1979, ps. 79,80)

Las proporciones orientadas a una escultura naturalista de figura humana son dependientes de la etnia geográfica, de la cual procede el personaje a representar. En muchos de los casos, un estudio basado en reglas clásicas de cánones griegos se aleja mucho de la realidad y, más aún, en un contexto andino donde la altura media es de 1.65 metros.

- Equilibrio

Se define como:

Distribución de partes por la que el todo llega a una situación de reposo. El equilibrio compositivo debe entenderse en términos relativos, ya que no es en sí un valor absoluto ni un estado puro de cristalización del orden y la forma; ni siquiera es el único valor que determina el equilibrio global de una imagen.

Simplificando, hay dos tipos principales de equilibrio: el estático y el dinámico.

El equilibrio estático se suele identificar con la simetría, direcciones principales verticales y horizontales. El equilibrio dinámico, en cambio, con la asimetría y direcciones principales diagonales y curvas. (Romano, 2012)

Llegar a un punto de equilibrio mesurado, tiene que relacionar el orden de los elementos del que se compone la obra artística con la pieza principal de la misma,

tomando siempre en cuenta que la pieza escultórica tiene varios puntos de visualización.

- Armonía

Conceptualizado como:

Principio estético relacionado con la unidad de la obra en las artes visuales, en especial con respecto a sus valores formales.

Referido al color; es el acuerdo o relación simultánea entre colores del mismo tono o de la misma gama cromática.

Armónicas son las combinaciones en las que se utilizan modulaciones de un mismo tono, o también de diferentes tonos, pero que en su mezcla mantienen los unos, parte de los mismos pigmentos de los restantes. (Romano, 2012)

La armonía cromática con respecto a la escultura ha sido casi siempre un asidero de debate, de que si se debe o no utilizar pigmentos para el acabado final de la escultura y agregarle connotaciones místicas o simplemente estéticas a la escultura.

- El instrumental

Definido como:

Se comprende mejor la escultura al saber cómo se ha realizado la obra, al conocer la técnica empleada. El resultado no se produce por azar, es la culminación de un procedimiento. El contemplador debe sentir curiosidad, y no ha de conformarse con las consecuencias extraídas de la mera apreciación visual.

La mayoría de las herramientas son punzantes o cortantes. El artista ataca la materia presionando la herramienta directamente o golpeándola con un martillo. Son diferentes las herramientas con que se trabaja un material blando y uno duro. (Marton, 2015)

Los instrumentos utilizados por el escultor al momento de la creación artística, son de diferente índole proporcionando diferente acabado en la materia por trabajar, teniendo resultados distintos según la herramienta, también dependerá que instrumental se use según el tipo de material que se trabaja.

- El material

Definido como:

La elección del material es un hecho trascendental. Puede obedecer a una exigencia del cliente, pero también a la decisión del artista, Se puede hacer una buena escultura con cualquier material, pero no hay duda de que la apreciación de la obra está condicionada en parte por él. (Marton, 2015)

Tipos de esculturas acorde al material:

- Esculturas de madera: las mayorías de las esculturas de madera tienen cierta relación con la religión.
- Esculturas de bronce: son esculturas muy resistentes y duraderas debido a las características de su materia prima.
- Esculturas de hierro: son esculturas de gran antigüedad donde el hierro es su materia prima protagonista
- Esculturas de piedra: son las esculturas elaboradas con diferentes minerales, entre ellos el mármol.
- Escultura en terracota.

Por lo común, las piezas escultóricas son creadas para ocupar un sitio determinado. Con frecuencia, andando el tiempo, son trasladadas a otro sitio, y muchas terminan en los museos. Por tanto, para valorarlas debidamente hay que tener en cuenta el emplazamiento al que sus autores les destinaban. Hay que considerar en primer lugar la distancia física entre la escultura y el espectador, sobre todo cuando el acercamiento a la obra no puede rebasar ciertos límites. (Marton, 2015)

Es de importancia esencial el material a trabajar y de cómo queda el acabado de la misma, es completamente aprovechable el uso y el acabado, que nos permita el material, ya que no es igual un mármol blanco a una andesita roja.

- El lugar del espectador

El espectador y, más específicamente, el rol que este desempeña con respecto a la escultura se explica en las siguientes líneas:

Si la escultura ocupa un sitio, ¿cuál ha de ser el del espectador? A despecho de lo que acontece con la pintura, que establece un lugar fijo, la escultura impone a veces un desplazamiento. La escultura monumental y el relieve presuponen, sin embargo, un espectador inmóvil. Bien por la situación elevada o porque la obra está dentro de un nicho, la visión frontal predomina en la estatuaría monumental. Es más, cuando una escultura de bulto completo es contemplada desde cerca. (Marton, 2015)

En este caso, el espectador es dependiente de la posición geográfica donde se encuentre la escultura

- El volumen

Definido como:

El carácter de sólido del objeto escultórico lo vincula a la sensación del espacio. El volumen es un espacio ocupado, pero lo que perciben los ojos es un envolvimiento de dicho espacio, es decir, la forma, y a través de esta superficie-forma, se produce la sensación de espacio ocupado (el volumen). En la forma se dan cita elementos como el color y la textura, que son los ingredientes materiales de la superficie. (Marton, 2015)

El volumen es el elemento diferenciador de la escultura como pieza de arte, porque a comparación de la pintura o el grabado, que usan la perspectiva y el escorzo para aparentar y dar ilusión de volumen, la escultura usa el volumen como espíritu de su esencia.

- El movimiento

Definido como:

Movimiento y reposo son polos de la vida y de la imaginación que se reflejan en el arte. La actitud de reposo en la escultura exige un comportamiento contemplativo por parte del espectador. El reposo es aliado de lo sobrenatural, es una manera de imponer la idea de

superioridad. La figura permanece fija, imperturbable, como si estuviera poseída de su dominio. Pero el movimiento se abre paso en la escultura de muchas maneras y por diversos motivos. Desde el punto de vista religioso, el movimiento se hace necesario para evocar la fuerza del universo, la energía vital, el principio de la destrucción, la ley del cambio. (Marton, 2015)

El movimiento, como queda dicho, es el reflejo de la vida que trata de emitir la escultura, y también trata de transmitir la situación contextual y el discurso intrínseco de la obra.

- El acabado

Definido como:

El escultor se pregunta cuándo debe dar por concluida su obra. Vacila muchas veces y al fin se decide. Decía Picasso, jocosamente, que terminar una obra era «acabar con ella». Seguir o terminar, esta es la cuestión.

Una escultura sigue un proceso de elaboración que es preciso conocer para valorarla juiciosamente. El boceto es por fuerza algo inacabado, pero, desde el punto de vista de su función, es una pieza satisfactoria, que no requiere afinamiento. Hoy se los ha vindicado y suscitan enorme interés. En ellos se ve la huella de la mano, incluso con las impresiones digitales del artista. Son obras terminadas en su proceso; no han requerido el menor afinamiento.

Cada obra tiene su instante terminal, solo el artista sabe a veces cuál es. (Marton, 2015)

En muchos casos, este hecho es un proceso inacabable porque a cada nueva revisión de la obra por parte del artista siempre existe, en su contraposición, una falla por corregir o un mejor detalle por hacer, lo cual a veces llega a seguirse incluso cuando la obra ya está expuesta o vendida.

- La luz

Definida como:

Si la escultura ha de ocupar un sitio predeterminado, el artista, al concebirla, debe tomar en consideración las condiciones lumínicas de la misma. En las obras que han cambiado de emplazamiento,

reproducir la luz que las envolvía constituye una tarea insoslayable, que es un desafío para la museografía. Señala Leonardo que, una de las diferencias entre pintura y escultura consiste en que la primera posee luz propia, mientras que la luz de la escultura es exterior. Pero es preciso advertir que la escultura posee dos luces: la propia, la que el mismo escultor procura al trabajar los planos del volumen, con sus salientes y entrantes, y la del foco luminoso que la alumbraba. (Marton, 2015)

La luz es color y el color en la escultura está dada, en caso la escultura sea monocroma, por la intensidad de la luz y el reflejo que provocan los planos y los volúmenes de la escultura; además de la luz externa, la cual también provoca reflejos en el ambiente en el que se encuentre la escultura y, dependiendo del acabado del material de la obra, esta refleja con más o menos intensidad su ambiente.

- El vestido

Definido como:

La figura humana normalmente está cubierta con vestidos que corresponden a modas históricas y permiten explotar un elemento de gran plasticidad: los pliegues. El estudio del vestido en la escultura está vinculado con las necesidades estilísticas de cada época. La ropa acentúa o debilita la imagen, se identifica o se independiza de ella. Los pliegues tienen, por otro lado, mucho que ver con el programa lumínico, ya que en ellos se concentran los salientes principales. El vestido puede ser histórico o convencional, es decir, una creación estilística. (Marton, 2015)

El vestido es una herramienta de denotación del contexto histórico y social de la época, que representa y es referente para el discurso semiológico de la misma, a menos que la vestimenta sea solamente un recurso estético.

- El tiempo

Definido como:

Hay tres referencias al tiempo en la escultura. La primera remite al período de ejecución de la obra. Hay otra connotación temporal: la

duración. En la polémica entre pintores y escultores, estos aducían que la escultura es más duradera. Pero hay una referencia que especialmente interesa aquí: la dimensión temporal sugerida por la misma obra, contenido puramente artístico que puede ir de lo eterno e inmutable a lo efímero e instantáneo, y que afecta al contemplador. Una obra de arte no existe por sí misma; no es concebible su narcisismo. El destinatario está alrededor. (Marton, 2015)

La ejecución de la obra escultórica es afectada muchas veces por la dificultad en el desgaste, o acoplamiento de los materiales previstos para la escultura. La perduración de la escultura y su integridad, dependerán de los materiales usados para su elaboración; todo esto dependerá de la intención del escultor para con su escultura.

- La expresión

Definida como:

«Expresar» es el objetivo del arte. Pero el repertorio que se ofrece es ilimitado, de lo más próximo a la realidad y a lo más distante. Esto es así ya desde la prehistoria. Realismo y abstracción se alternan constantemente en la evolución artística y cualquiera que sea la postura que se adopte, ello no es decisivo, pues lo que cuenta es el potencial inventivo. Tomar la realidad por modelo ha sido actitud habitual del artista y la suprema realidad para un escultor es el cuerpo humano. (Marton, 2015)

En cuanto al realismo, la expresión tiende a acercarse más a la realidad, y a través de los movimientos y la composición contar una breve historia con toda la escultura; se trata de crear una circunstancia y un contexto, en los cuales basarse para crear un discurso complementario y racional a la obra de arte.

- La forma

Definida como:

El estudio de las formas que intervienen en la obra de arte, ha llegado a clasificaciones y tipologías que permiten definir los estilos, sobre todo en el tratamiento de la figura humana. La primera noción formal es la del perfil. En cuanto al vestido ya hemos señalado su

importancia, tanto por la configuración general de las prendas, como por la forma y disposición de los pliegues.

Todo esto atañe principalmente al arte del pasado, pero puede extenderse al actual. A pesar de la desbordada imaginación del arte abstracto, no es difícil una clasificación de determinadas facetas. Las líneas de fuerza constituyen un elemento básico para codificar las formas. (Marton, 2015)

El estudio de las formas referido al cuerpo humano atañe un esfuerzo más académico que, en comparación con los resultados de una escultura abstracta, la cual ciertamente es de un enorme valor estético, siendo que las formas geométricas, ondulatorias, abruptas y finas que la determinan, tienen un origen muy subjetivo, lo que no ocurre con un estudio anatómico del cuerpo humano, el cual cumple secuencias ordenadas y un orden establecido.

- El tema

Definido como:

La escultura es una realidad plástica que posee a la vez un contenido mental. Una gran parte de las esculturas de nuestra época es expresión del poder puramente imaginativo del artista del «arte por el arte». Pero en la perspectiva histórica lo habitual es que la escultura nazca de un encargo, de una persona o entidad, y con la intención de incidir ideológicamente sobre el público con un tema determinado. Conocer los temas de las obras contribuye necesariamente a esclarecer la esencia de la escultura. Lo cual quiere decir que si valiéndose de principios generales como los ya expuestos, el público está en condiciones de hacer una apreciación global de la escultura, no lo está, en cambio, para alcanzar los valores últimos que encarna. (Marton, 2015)

Es cierto que la escultura es muchas veces patrocinada, requerida o contratada por terceras personas, por el hecho de que la elaboración de la misma es tediosa en cuanto a técnica y materiales y, por consiguiente, es cara. Este requerimiento de esculturas por terceros causa que el tema sea ajeno al escultor, pero este tema es contraproducente a la creatividad del escultor.

- La línea

Definida como:

La línea es el resultado del movimiento de un punto que se desplaza por una superficie. La línea es utilizada para reproducir y delimitar los bordes y perfiles de los objetos; marca límites, dibuja espacios y los configura. (Saura, 1986-1987, p. 2)

La línea para la escultura también es el delimitante entre los volúmenes de la misma con el espacio que lo contiene, es el contorno de la escultura que, al estar en constante cambio, generará que las líneas delimitantes de la escultura dependan de la posición del espectador.

- La textura

Definida como:

La textura es la representación gráfica del interior de una mancha, de una silueta o de una superficie no limitada. Es la característica visual o táctil de todas las superficies. El material con que se hacen los objetos aporta a la superficie una textura determinada, es decir, características propias de rugosidad, suavidad, aspereza, homogeneidad, etc. (Saura, 1986-1987, p. 4)

Es la apariencia óptica o táctil que tiene un elemento, en este caso, una escultura, la cual dependerá del mensaje que se quiera dar con este elemento. La capacidad técnica del artista creará diferentes tipos de texturas entre las tantas posibilidades que existen.

### **2.2.2.2 Tipos de escultura**

La escultura se puede dividir en dos ramas:

1. La estatuaria: que posee un propio ideal; esta se clasifican a su vez acorde, a su posición, en:

- Orante: la figura se muestra de rodillas.
- Busto: solo se muestra la cabeza humana.
- Grupo: refiere a las esculturas donde se muestran dos o más figuras humanas.
- Yacente: la figura humana se mantiene tumbada.

- Sedente: en este tipo de escultura se crea la figura en posición sentada.
- Torso: se dice de las esculturas humanas que carecen de brazos, piernas y cabeza.
- Ecuestre: en estas, la figura humana se muestra junto a un caballo.

2. Escultura ornamental: sirve de auxiliar a la arquitectura y a la estatuaria, por lo tanto, tiene un papel secundario.

Escultura en relieve; se trata de aquellas esculturas donde la figura no posee parte posterior, mostrándose sobre una superficie. Esta es la que se emplea en arquitectura para colocarse en puertas, paredes, en entradas de edificios de gran magnitud o de iglesias, etc.

Tipos de escultura de relieve acorde al fondo:

- Escultura de bajo relieve: ocurre cuando la figura apenas sobresale de la pared o fondo.
- Escultura de alto relieve: refiere aquellas esculturas donde las figuras son talladas como si fuesen un bulto redondo, pero se mantienen adheridas a la pared.
- Esculturas de medio relieve: distingue a las esculturas que se muestran cortadas a la mitad.
- Esculturas de relieve excavado: sucede en aquellas figuras talladas de forma hundida al fondo, lo que crea un contraste impresionante y violento debido al claroscuro que se crea entre la luz y la sombra.

### 2.2.2.3 Funciones de la escultura

La escultura acorde a su función es:

- Esculturas ornamentales: se refiere a toda escultura que tienen una finalidad decorativa.
- Escultura monumental: son las esculturas que por la imagen o figura que representan, hacen recordar o conmemoran un personaje o un hecho significativo.

### 2.2.3 Modelado

El modelado ha sido una práctica con antecedentes incalculables a través de la historia de la humanidad, ya se encontraban ídolos hechos de arcilla y secados al sol que datan de miles de años, cuando la era de la humanidad recién empezaba. El modelado es una técnica sencilla y muy intuitiva para el ser humano, y es hasta nuestro tiempo, una práctica muy usada por varios artistas. El modelado se define con más detalle en la siguiente cita:

El modelado proporciona al escultor una mayor libertad de expresión. El modelado es un proceso aditivo: la forma se labra directamente sobre un material blando y maleable, como pueden ser la arcilla o la cera, sobre una mínima estructura hecha de un material rígido. El modelado proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla. Al material del modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control de la escultura, tanto interna como externa de la forma: y si la obra no resulta satisfactoria se puede quitar todo o parte del material y comenzar de nuevo el proceso. (Blume, 1982, p. 9)

El modelado es una técnica de adición, se agrega material plástico, ya sea arcilla, plastilinas, masillas o masas de secado directo; y se desarrolla hasta conseguir el acabado deseado. El modelado para muchos casos es solo un proceso para el desarrollo completo de una escultura, en el cual se tiene que sacar moldes para poder replicar el modelado en un material perpetuo; en cambio existen otros materiales en el que, el modelado es el proceso final de la obra; estos materiales con masillas de diferentes tipos secan en contacto con el aire, o son horneados para lograr dureza y resistencia.

### 2.2.4 La construcción

Claire Waite explica esta parte tan importante de la construcción de la siguiente manera:

Una construcción es una obra que consta de varias partes unidas con cualquier elemento corriente como cola, tornillos o remaches, o bien con el mismo material de construcción. Los diferentes tipos de construcción le permitirán experimentar con los nuevos materiales y técnicas escultóricas, y familiarizarse con los conceptos de rigidez y estabilidad, relevantes para todo tipo de esculturas. En este apartado aprenderá además a ensamblar chapas de metal con remaches, y verá lo que se pueda llegar a conseguir con cañas de papel y alambre de percha. (Waite Brown, 2007, p. 116)

El desarrollo de la construcción en la obra escultórica es el resultado de la unión de varias partes, o piezas, de diferentes orígenes y naturalezas para crear una composición de todas estas, con una consistencia perdurable.

### **2.2.5 La figura humana**

Claire Waite nos da a conocer de una manera clara y concisa que, la figura humana fue una fuente de inspiración desde tiempos antiguos para los trabajos artísticos.

Desde el comienzo de los tiempos y en todas las culturas, la forma humana a inspirado trabajos artísticos. De la observación directa del cuerpo humano se puede aprender mucho, y existe una correlación vital entre la estructura de una figura y la de una escultura. Las primeras figuras fueron talladas en piedra, y esa tradición de escultura figurativa permanece viva. Sin embargo, hoy día la figura humana se representa escultóricamente mediante una amplísima paleta de técnicas, sustentadas por nuevos materiales y tecnologías; y por medio de ellas, los artistas expresan su punto de vista sobre los temas clave de la escultura contemporánea. (Waite Brown, 2007, p. 146)

La figura humana, desde el principio de la historia, ha sido el asidero de la representación mística de la humanidad, para entender su entorno e interactuar con el mismo, ha sido también causa de memoria y conmemoración en las tantas representaciones artísticas que existen.

## **2.2.6 Genero estético**

### **2.2.6.1 Temática histórica**

El doctor León Maristany cita a Newall (2009). Para definir la temática histórica, textualmente menciona:

La pintura de historia era la mejor situada en la jerarquía de géneros propuesta por la Academia Francesa en el siglo XVII, ya que contribuía a la promoción de mensajes morales e intelectuales. Hasta el siglo XIX, los artistas formados en las academias de Roma, París y, más tarde, Londres perseguían la fama y el mecenazgo a través de obras pertenecientes a este género. (Newall, 2009, como se citó en León Maristany, 2015)

Es esta temática la que aborda mejor la necesidad artística en la escultura por la sociedad, son de estas representaciones las que abundan en plazas, parques, instituciones y edificios.

### **2.2.6.2 Desnudo idealizado (recatado)**

El doctor León Maristany cita a Newall para definir el desnudo idealizado, textualmente menciona:

Es aquel que representa la forma natural del cuerpo, y además este cuerpo es acomodado con elementos agregados para darle una connotación añadida a esta naturalidad. (Newall, 2009, como se citó en Leon Maristany, 2015)

El desnudo idealizado integra otros elementos, como queda citado, que complementan y dan un argumento agregado a la figura de la escultura en sí, en algunos casos los ropajes, la condición de estos y algunas referencias connotativas ayudan al momento de la construcción del mensaje de este.

### 2.2.6.3 Retrato

El doctor León Maristany cita a Newall (2009) para definir el retrato, textualmente menciona:

El retrato es quizás el género que mejor expresa los valores sociales y culturales de un contexto determinado. Un retrato es la expresión visual de la percepción de un artista o de las aspiraciones sociales de un mecenas. En otras palabras, es el modo que una persona elige para representarse a sí misma, a su familia o sus circunstancias; no solo refleja sus valores personales, sino también los de la sociedad de la época. (Newall, 2009, como se citó en Leon Maristany, 2013)

El retrato es la memoria y el recuerdo de personajes ilustres, es un homenaje a sus vidas y a los hechos trascendentales que dejaron marca en sus regiones respectivas o el algún campo científico, artístico, humanístico, etc. En sus esculturas descansan la esencia de su existencia.

### 2.2.7 Tendencia

#### Realismo

Emilio Nieto nos define el Realismo como un impulso irresistible de reproducir fielmente a la realidad:

Es un hecho innegable que las corrientes de la vida moderna tienden, al parecer, con impulso irresistible, a convertir el culto de las Bellas Artes en una reproducción acabada y fiel de la realidad (...) público y artistas, repetimos, buscan con exclusivismo, cada día, más acentuados, la cifra y compendio de toda belleza positiva en la minuciosa representación de los hechos, en el análisis concienzudo de los elementos apreciables, así en el mundo exterior como en el interno (...) Desconocerlo sería cerrar los ojos a la evidencia. (Nieto, 1874, pp. 5,6)

Como quedó dicho, el realismo abarca la proximidad a lo cotidiano del ser humano y de su entorno, es una fiel reproducción del reflejo del hombre, sus costumbres, su cultura, su trabajo, su pesar y alegrías.

### 2.2.8 Hibridación

Burke menciona que América Latina es la región híbrida por excelencia: “Mucha gente considera que América Latina es la región híbrida por excelencia, siendo un lugar de encuentros, choques mestizajes y todo tipo de interacciones entre la población autóctona, los invasores europeos y los esclavos africanos que llevaron los europeos” (Burke, 2010, p. 65).

A algunos autores se les ha criticado por asumir que la cultura latina es un híbrido y difuminar las diferencias entre las regiones. “Por otro lado, el concepto de hibridismo ha sido muy criticado recientemente, pues se afirma que está «saturado de historia racial» y que introduce el elemento de la raza en los debates sobre la cultura (Burke, 2010, p. 66).

Es cierto que América Latina es la cuna insondable de una cultura de mestizaje, y hasta hoy vemos en varias regiones latinoamericanas el resultado de dichas interacciones culturales, al igual que el mestizaje que ya casi pierde en sus antepasados sus orígenes indígenas o españoles. A pesar de esta interpolación cultural en casi toda la población, es también Latinoamérica, un lugar lleno de racismo y separación étnica entre sus habitantes. Sigue la cita con las siguientes líneas:

Posteriormente fue adoptando un concepto más claro:

En los siglos XIX y XX se hicieron muy populares las metáforas biológicas como «hibridismo», que procede de la botánica, o mestizaje, que en origen era un término propio de la biología genética, sustituyendo a palabras procedentes del lenguaje cotidiano que se usaban antes como «chucho» o «bastardo», además dando lugar a sinónimos como «trans-fertilización (Burke, 2010, p. 100)

Hoy día, el término «hibridismo» se utiliza habitualmente en estudios postcoloniales; por ejemplo, en las obras de Edward Said, cuando Said describe la situación presente arma que «todas las culturas están interrelacionadas, ninguna es única, ninguna mantiene su pureza originaria, todas son híbridas, heterogéneas (Burke, 2010, p. 102)

Para Burke el concepto de sincretismo nos lleva a examinar en qué medida se fusionan los diversos elementos. “A finales del siglo XIX,

el término «sincretismo» empezó a adquirir un significado positivo en el ámbito de las investigaciones que sobre las religiones de la Antigüedad clásica realizaban el belga Franz Cumont y otros” (Burke, 2010, p. 100).

Burke atribuye el sincretismo más a temas de religión; en ese entender, establece las diferencias entre mezcla, sincretismo e hibridación:

Los conceptos como sincretismo, mezcla e hibridismo tienen otra desventaja, y es que parecen excluir la acción individual. «Mezcla» suena muy mecánico. «Hibridismo» evoca a un observador externo que estudia las culturas como si se tratara de la naturaleza y a los productos de la acción humana de individuos y grupos como si fueran especímenes botánicos. (Burke, 2010, p. 105)

El término hibridación viene siendo usado muy continuamente, en estos tiempos con el propósito de explicar las relaciones y sucesos de la historia post-colonial en Latinoamérica, y ya no tanto es usado por las ramas de la ciencia de la Botánica, aunque, en el campo tecnológico está siendo usado muy recurrentemente cuando dos tecnologías, con características particulares, son usadas para un mismo objetivo. Por otro lado, Néstor García Canclini nos amplía el concepto sobre hibridación:

“La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar no solo "las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos”” (García Canclini, 1990, p. 21).

Asimismo, García refiere que: “La hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo que a veces operan como coacciones, según puede apreciarse en la vida de muchos migrantes”. (García Canclini, 1990, p. 22).

Canclini, en relación a Burke menciona que el sincretismo es un equivalente de hibridación, en la que Burke lo atribuye individualmente para temas religiosos “Los términos empleados como antecedentes o equivalentes de hibridación, o sea mestizaje, sincretismo y criollización” (p.21). En esa línea, el argentino señala además que: “Si consideramos el sincretismo en sentido más amplio, como la

adhesión simultánea a varios sistemas de creencias, no solo religiosas” (García Canclini, 1990, p. 22).

Como se ha explicado, el término hibridación es una equivalencia a mezcla, pero este concepto ha sido llevado a varias áreas de las ciencias naturales como la botánica y las ciencias sociales como la antropología; incluida la tecnología, etc. Aun así, el concepto de hibridación como interrelación de dos elementos, objetos, creencias, tecnologías, sistemas, culturas, religiones, etc., no ha cambiado.

### 2.3 Marco conceptual

**Amorfo:** sin forma.

**Arco:** una forma curva que abarca una abertura debajo de ella (arco cigomático).

**Armonía:** cuando cada parte individual de una imagen o escena se suma al patrón general, haciendo que todo se sienta completo.

**Bloqueo:** un contorno con información interna añadida.

**Cavidad:** una depresión relativamente profunda de un hueso, a menudo, lleno de otro tipo de tejido, como un órgano o músculo (cavidad orbital).

**Cóndilo:** una protuberancia redondeada en el extremo de un hueso, que forma parte de una articulación entre dos huesos.

**Continuación:** cuando un objeto en una composición dirige el ojo apuntando o mirando a otro objeto.

**Continuidad:** el movimiento visual organizado creado por ritmo regular, fluido o progresivo.

**Eminencia:** parte de un hueso que se proyecta solo ligeramente (eminencia frontal).

**Énfasis y punto focal:** el énfasis se utiliza para llamar la atención del espectador sobre un área del trabajo.

**Equilibrar:** la distribución del peso visual de los objetos en una escena: simétrica, asimétrica o radial.

**Escala:** se refiere a cuán grande o pequeño aparece o parece un objeto. Una escala de objetos depende de una comparación con uno o más objetos de tamaño conocido.

**Espacio negativo:** el espacio vacío entre los contornos de dos formas o fuera del contorno del objeto.

**Estático:** aparece todavía sin vida y heterosexual.

**Forma:** un área bidimensional encerrada por líneas o curvas que la separan de otras formas; tiene volumen y grosor.

**Forma abstracta:** una forma específica que no se parece a ninguna forma en el mundo real.

**Gesto:** la apariencia dinámica general de líneas, formas.

**Línea:** un elemento de diseño que tiene longitud, pero no profundidad.

•Calidad de línea: el grosor, intensidad y movimiento de una línea.

**Línea de contorno:** una línea que rodea el perímetro de un formulario.

**Línea de contorno cruzado:** líneas que indican forma o sombra, imitando la topología de la superficie de un objeto.

**Líneas y bordes perdidos y encontrados:** líneas y bordes que se indican en un área y parecen desaparecer, solo para volver a ocurrir nuevamente en otra área. El espectador completará mentalmente el área donde se perdió el borde.

**Luz reflejada:** una región en la zona de sombra que, es ligeramente más clara, porque está recibiendo luz reflejada por otro objeto.

**Modelo:** repetición creada en una imagen duplicando el tamaño, la forma, la posición, la simetría, el valor, el contraste y el color de una o un grupo de formas u objetos.

**Movimiento:** cuando una línea o forma exhibe un gesto no percibido.

•calidad estática: más gesto produce más movimiento.

**Proporción:** cuando los objetos o partes de un objeto se relacionan entre sí en tamaño, escala o énfasis.

**Realce:** un punto en un formulario donde la luz refleja más y tiene el valor más alto.

**Ritmo:** movimiento repetitivo caracterizado por una serie de objetos con variaciones en el espaciado, tamaño, alteración y/o progresión.

**Sombra proyectada:** una sombra que es el resultado de que la luz esté completamente bloqueada por un objeto o forma.

**Sombra de la forma:** una sombra que es el resultado de una superficie o plano que se aleja de la luz, a menudo denominado medio tono o penumbra.

**Superposición:** un área en la que dos o más líneas o formas se cruzan, y una de ellas está ópticamente frente a la otra. La línea o forma que se superpone a la otra está (en ese punto) más cerca del espectador.

**Surco:** una línea o arruga en la cara.

**Términos de ubicación**

Supra - arriba

Infra - abajo

Medial - hacia el medio

Lateral - hacia el exterior

Dorsal - detrás anterior – frente

**Tuberosidad:** un área que parece hinchada.

**Unidad:** un elemento de diseño que ayuda a que la imagen se perciba como una unidad en lugar de objetos aleatorios.

Fosa - una depresión superficial (fosa temporal)

## **CAPÍTULO III**

### **ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO**

#### **3.1. INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES**

Valoración pragmática

	ESPECTADOR			
	GÉNERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
<b>PRAGM ÁTICA</b>	Ambos	Sin restricción	Todo contexto	Ed. Superior

Valoración paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA	
PARADIGMA DIFERENCIAS	IDEAS ARTICULADAS: ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN, SIMILITUDES
Mujeres naturales	
Mujeres extranjeras	
Mujeres mestizas	
AUTOR: VIDAL ESCOBEDO, Gabriela Soledad (2018)	

A) Categorización valorativa gráfica

Tabla de unidades

Hibridación cultural peruana		
<p>Título: Amor: T'anta Escultura Nro. 1</p> 	<p>Título: Fuerza: En mi esencia sacias tu sed Escultura Nro. 2</p> 	<p>Título: Coraje: ¡Mamá! Escultura Nro. 3</p> 
<p>Título: Paciencia: Se pasa mi vida Escultura Nro. 4</p> 	<p>Título: Valentía: ¡Por la libertad de mi pueblo! Escultura Nro. 5</p> 	

Tabla de categorización

	CATEGORIZACIÓN	SIMILITUDES	
DIFERENCIAS	1ra. Categoría: naturales	Amor: T'anta	Fuerza: En mi esencia sacias tu sed
	2da. Categoría: Extranjeras	Coraje: ¡Mamá!	Paciencia: Se pasa mi vida
	3ra. Categoría: Mestizas	Valentía: ¡Por la libertad de mi pueblo!	

## B) Primer nivel de investigación: categorización (similitudes)

## a) Primera categoría: Mujeres naturales

Esta categoría corresponde a las mujeres nacidas de padres indígenas, que nacieron dentro del territorio del virreinato peruano; se denota este hecho a través de sus vestimentas y facciones físicas.

A esta categoría corresponden dos esculturas:

- Amor: T'anta:

Los andinos, en el Nuevo Mundo, fabricaban pan de distintas plantas y gramíneas, pero el trigo era desconocido en el continente. Y no parece necesario a estas alturas ponderar la superioridad del pan de trigo sobre el pan de cualquier otra procedencia. La semilla fue repartida en cada hogar; estos lo multiplicaron con la siembra para su posterior consumo de distintas maneras. En la escultura se representa a una mujer de fisonomía andina, de una edad ya avanzada; la mujer está de pie cargando a un pequeño bebé, dándole protección y abrigo; la mujer está descalza, por la extrema pobreza que atravesaban los pueblos andinos en el contexto y circunstancia que vivían en el virreinato. Lleva una cruz en el lado derecho de su montera, como señal de la evangelización, la cual ya había sido impuesta en el nuevo Perú con los españoles; el mango de la paleta de la mujer representa a una serpiente como parte de la ideología que concebían los andinos desde sus ancestros, tema que hasta estos días se tiene presente en muchos pueblos del Perú. La mujer está en plena labor de hornaje, una costumbre que los andinos aprendieron de los españoles con la aparición del trigo en la sociedad del virreinato. Esta escultura

dedicada a la mujer anciana del ande que, pese a los años que le van encima, no deja de ser amorosa, persiste en el cuidado de los seres más vulnerables del hogar, siendo los niños. Ella persiste en el trabajo de campo, resiste a la discriminación; ella tiene amor.

- Fuerza: En mi esencia sacias tu sed

Muchas mujeres naturales se dedicaron en particular, a desarrollar un trabajo de servicio doméstico en las diversas regiones del virreinato. Las ciudades eran el punto donde llegaban a trabajar como en las casas, chacras y huertas. Algunas de ellas se han beneficiado, debido a que penetraron en el mundo del conquistador español para aprender su idioma y sus diversas costumbres. La escultura representa a una mujer andina joven, ella se muestra en la actividad de la extracción del zumo del fruto de la vid; esta costumbre fue introducida al país por los españoles que tenían un gusto único por esta bebida (el vino), La joven tiene uno de los senos descubiertos en señal de la violencia a la que fueron sometidas; las hojas de uva que cubren uno de los lados de su cuerpo, van con la edad de la mujer, con su juventud y los racimos de uva con la etapa de fertilidad. En la parte inferior y, a manera de pedestal, va una batea, objeto en el cual se procesará el vino.

b) Segunda categoría: Mujeres extranjeras

En esta categoría, están las mujeres que vivieron en el virreinato peruano pero que nacieron en regiones que no comprenden el virreinato peruano como fueron África y España.

A esta categoría corresponden 2 esculturas:

- Paciencia: Se pasa mi vida

Representa a la mujer española, muchas de ellas tuvieron que obedecer a mandatos de la corona, acompañando a sus maridos en sus expediciones, asimismo, muchas españolas vinieron imbuidas de engaños a una vida de ensueño en América; uno de los propósitos

poblar, cuidar, conservar las costumbres e impartir la educación que estaba establecida en Europa, en los hogares que conformaban. En la escultura se muestra a una mujer sentada sobre una piedra, alimentando con maíz a sus gallinas; la vasija que sostiene con uno de los brazos sobre uno de los muslos, contiene maíz y tiene las características europeas. Esta escultura es una apología a la mujer, a quien los convencionalismos de la época aludida, estropearon su esencia.

- Coraje: ¡Mamá!: se puede observar a una mujer negra africana, subyugada y traída por los conquistadores, la mujer está en plena marcha, tiene un pequeño canasto andino sobre la cabeza (esta forma de llevar el canasto por costumbre de los africanos), dentro del que transporta productos andinos como el maíz, la oca, la papa, la moraya y el chuño; en el otro brazo carga un jarrón de características andinas, mostrando de esta forma la “hibridación”, la relación que puede tener una mujer extranjera con los productos u objetos que desconoce, pero a los que se tuvo que acostumbrar estando fuera de su tierra; se muestra con uno de los senos descubiertos en testimonio de la violencia a la que fueron sometidas, y las cadenas que rodean su cuerpo como huella de la esclavitud a la que también fueron sometidas. La mujer va en compañía de su pequeño hijo que se muestra fastidiado y lloroso, debido a la desatención inmediata de su madre. Ella tenía que estar más presta a la solicitud de los amos a quienes tenía que responder. Tanto el niño como la mujer están descalzos. La mujer se muestra harapienta y el niño desnudo, debido a la dificultosa situación de extrema pobreza que atravesaban también los ciudadanos negros, dentro del contexto del virreinato.

c) Tercera categoría: Mujeres mestizas

Esta categoría representa a la mujer mestiza, fruto de la unión española e indígena que se dio comúnmente dentro del periodo del virreinato.

A esta categoría corresponden la escultura:

- Valentía: ¡Por la libertad de mi pueblo!  
La escultura se representa a una mujer mestiza (esta clase social surge de las relaciones que se dieron entre españoles, indígenas y negros), que es otra muestra de hibridación en lo que tienen que ver a mezclas raciales. La mujer domina con mucha sabiduría a una bestia (el caballo que los españoles trajeron al Perú en su llegada, otro componente híbrido). La mujer se muestra en pleno desplazamiento dentro de un enfrentamiento; en este caso se tomó como modelo a Micaela Bastidas, una mujer empoderada, con mucho coraje y su fuerza en la lucha por sus derechos, los de su casa y demás.

### C) Segundo nivel de investigación: Categorización (diferencias)

#### a) Codificación axial

##### Categoría 1: Mujeres naturales

- ¿A qué se refiere esta categoría?  
Se refiere a todas las mujeres naturales de la región del Perú dentro del contexto del virreinato. En el momento en el que se da la conquista, los pueblos peruanos habían realizado su desenvolvimiento económico y social de manera libre y autónoma, sobre bases materiales y espirituales, diferentes a las que sustentaban el desarrollo del mundo occidental. De esta manera, los pueblos indígenas habían logrado superar largamente sus niveles de supervivencia y generar excedentes económicos para mantener grandes proyectos urbanos y estados tan poderosos como el de los incas. Lo que encontraron los españoles fue un mundo diverso donde los pueblos, desde miles de años atrás, habían iniciado un largo proceso de dominio de la naturaleza. Desde el punto de vista español el progreso autónomo y exitoso del mundo indígena no podía ser apreciado como tal; necesitaban de una civilización, necesitaban ser evangelizados a través de la fe católica que ellos trajeron consigo, y en el proceso de transculturación que se había iniciado con el encuentro de los dos mundos, los españoles implantaron su cultura; de esa forma

buscaron eliminar el conocimiento que ya había sido alcanzado por el mundo indígena.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Las mujeres naturales están representadas en su quehacer cotidiano, desempeñado una labor doméstica, procesando alimentos para el consumo, según transcurre en tiempo y espacio, ellas van aprendiendo de costumbres y tradiciones distintas a lo particular, desde la alimentación con nuevos productos, bebidas, vestuario, convivencia e ideología en la relación que se establece con las personas que ya forman parte de su entorno (españoles y africanos). La mujer andina muestra un semblante decaído, triste y abrumado, pero la fuerza siempre está presente en su alma; ella es la que siempre lucha y sigue adelante con el futuro a cuestas, ideal representada por la bebé, bien resguardada, sobre su espalda.

- ¿Qué nos dice esta categoría?

Nos dice que pese a toda condición se tiene que aprender a convivir con el extranjero; el rostro de la realidad para la mujer de ese contexto tenía el mismo aspecto, pues había violencia, explotación y discriminación. El estrato económico y social era notablemente diferenciador con respecto a las castas raciales y sociales, y más aún en una sociedad como la del virreinato que simboliza la carencia de todo lo que llamamos humanidad. Las leyes eran completamente desproporcionadas para las diferentes razas; un grupo que tenía el dominio total y las mujeres de castas “menores” no tenían el acceso para sobresalir; porque de todas formas, se les veía como un ser peligroso si se le daba el derecho a la educación, pues, ya había cierto temor a que esta sea independiente, potencie sus capacidades y se empodere.

#### Categoría 2: Mujeres extranjeras

- ¿A qué se refiere esta categoría?

Se refiere a las mujeres extranjeras en el virreinato del Perú, por un lado, las mujeres españolas, cuya presencia en el Perú se da con el propósito de que los colonizadores viajaran al Nuevo

Mundo junto a sus esposas; por eso, la corona promulgó leyes que obligaron a los conquistadores a seguir dichas disposiciones. Muchas de ellas se atrevieron a cruzar el océano bajo engaños entretejidos, con la promesa de una vida más cómoda en una tierra que prometía (mejor a la que tenía en España), donde no había necesidad de trabajar y porque había sirvientas a su disposición. Por otro lado, están las mujeres de origen africano que arribaron a América, acompañando a sus amos en las caravanas. Para la emigración femenina española existía una licencia, del mismo modo para las esclavas femeninas. Se optaba más porque sean cristianas, de modo que su proceder convenía, pues ello era confiable y no era un mal ejemplo para los indígenas.

¿Cuál es su naturaleza y esencia?

Las mujeres extranjeras, al igual que las naturales, están representadas en su quehacer cotidiano, expresando el esfuerzo laboral de la figura femenina en el proceso social de la época virreinal, su importancia en el núcleo de la sociedad y el poco valor social en su reconocimiento a través la historia.

Desempeñan una labor doméstica; ellas también van aprendiendo de costumbres y tradiciones distintas a lo particular de las naturales del entorno, desde la alimentación con nuevos productos, bebidas, vestuario, convivencia e ideología. Las mujeres extranjeras muestran el semblante decaído, triste y abrumado; pero la fuerza siempre están presente en su alma.

- ¿Qué nos dice esta categoría?

Nos dice que se tiene que aprender a convivir con todas las personas, pese a que el virreinato era un Estado diferenciador. El rostro de la realidad para la mujer de ese contexto tenía el mismo aspecto: había violencia, explotación y discriminación. El estrato económico y social en el virreinato se caracterizó por la carencia de todo lo que llamamos humanidad. Las leyes eran completamente desproporcionadas para las diferentes razas; un

grupo tenía el dominio total, y las otras mujeres no tenían el acceso a sobresalir; de todas formas, se veía a la mujer como un ser peligroso si se le daba el derecho a la educación, con temor a que esta despierte, de tal forma que demuestre capacidad y tenga independencia.

### Categoría 3: Mujeres mestizas

- ¿A qué se refiere esta categoría?  
Circunstancias especiales favorecieron al surgimiento de una población mezclada europeo-indígena, en Hispanoamérica se denominaron mestizos. El rapto y violación de las indígenas fue frecuente durante la conquista, por más que tales excesos estuvieran prohibidos bajo amenaza de severos castigos. No pocas mujeres o muchachas fueron adjudicadas como botín, según el derecho de guerra, a los soldados españoles, o compradas como esclavas, mientras estuvo permitida la esclavitud de los indios. Estas indígenas estaban sometidas absolutamente al arbitrio de sus amos blancos, quienes a menudo las convirtieron en sus amantes.
- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?  
Toda mujer tenía que responder a una serie de responsabilidades dentro del contexto virreinal, las mujeres mestizas no estaban exentas de tales responsabilidades en el quehacer cotidiano, expresando el esfuerzo laboral en el proceso social de la época virreinal, todas coincidían en tener que adecuarse a las circunstancias, con la alimentación variada de nuevos productos, bebidas, vestuario, formas de convivencia e ideología. En la generación del mestizaje, el pensamiento de la mujer va en un proceso de cambio, las mujeres por sus impulsos fueron como representación de la lucha de “la mujer” frente a los problemas que presentaba su entorno, haciendo valer sus ideales, aunque hayan sido opacadas por figuras masculinas en la huella histórica

que dejaron las pocas figuras femeninas, trascendentales en el transcurso del devenir de los siglos en la historia del Perú.

- ¿Qué nos dice esta categoría?

Nos dice que, pese a toda condición, se tiene que aprender a convivir con todas las personas; el rostro de la realidad para la mujer de ese contexto tenía el mismo aspecto, había violencia, explotación y discriminación en lo referente al estrato económico y social, más aún, en una sociedad como la del virreinato que simbolizaba la carencia de todo lo que llamamos humanidad. Las leyes eran completamente desproporcionadas para las diferentes razas, donde un grupo que tenía el dominio total, y muchas mujeres no tenían el acceso para sobresalir; de todas formas, se veía a la mujer como un ser peligroso si se le daba el derecho a la educación, pues había temor a que esta despierte y demuestre capacidad y tenga independencia. Lo magnífico, en parte, de este periodo, es que la mujer ya no se queda inmersa en las ataduras del dominio; su coraje frente al abuso español, la llevó a ser parte de las crónicas de historiadores, llegando a levantar masas y, siendo columna ideológica en las luchas posteriores contra el abuso al común habitante.

#### b) Codificación selectiva

Las tres categorías se relacionan entre sí en el hecho, primero, de abarcar una época específica en la historia del Perú como es la del virreinato, época crucial para la historia, ya que en esta época se produce el choque racial entre españoles, africanos e indígenas, provocando una demarcada categorización tanto social, religiosa, racial y económica.

Se presenta como factor constante, en las tres categorías, la cotidianeidad en las que se encuentran representadas las esculturas, ya que estas mujeres reflejan a la figura femenina, de ese entonces, en actos cotidianos de las mismas, como de servidumbre, elaboración de alimentos y licores, labores domésticas, la religión y el levantamiento de la mujer en el afán de hacer valer sus derechos. Esto se muestra en las representaciones, que es la realidad en las que estas vivían su día a día, mostrando

la desigualdad como ente social, donde eran usadas solamente como instrumentos sexuales ante sus amos o señores, sin importar el carácter humano de estas, sino más bien siendo desvalorizadas en su esencia como integrantes de la sociedad.

## Instrumento de valoración social del artista

---

NOMBRE DEL ARTISTA  
Gabriela Soledad Vidal Escobedo

---

## Obra(s) de arte:

Hibridación cultural de la mujer en el virreinato del Perú;  
cinco esculturas en técnica mixta que representan la cotidianidad de la mujer en la  
época del virreinato peruano

---

## TIPO

## DESCRIPCIÓN

Componentes  
personales

---

Tiempo y  
contexto

Cuando era tan solo una niña y los jolgorios de la infancia al lado mis hermanos, era como el néctar de mi vida, mi madre fue fundamental para el proceso creativo de mi inteligencia artística, ya que, por ese entonces, los crayones eran mi mejor distracción al momento en que mis hermanos descansaban. Fue también la atención que mi madre nos puso, lo que influyó en mi vena artística, pues ella colaboraba en mis juegos con los *cassettes*, formando casitas y comprendiendo cuando yo andaba adornando las paredes de mi casa con colores y lapiceros, haciendo figuras de Candy y Marco, que no salían simplemente con una frotada de esponja.

¡Ay! pobre oreja mía, porque siendo aún chica, casi termino por emular a Van Gogh. Ya en mis primeros años de adolescente, la partida de mi madre fue determinante en el alejamiento temporal de tales arranques creativos, haciendo que deje de lado, por un largo periodo, mi vena artística, centrándome especialmente en las dificultades que presenta la ausencia de una figura materna. Al poco tiempo de terminar el colegio, ingrese a la universidad; pero sentía en mi ser, en ese pequeño espacio que muchos llaman locura, que yo no pertenecía a ese lugar; mi lugar era otro, escondido, tal vez, en mi infancia; en esos dibujantes que había enterrado en tantos años de vida. Pero en los años posteriores, mi decisión fue clara y decidí entrar a la ESABAC, con una calificación muy buena; ya dentro de la institución me avoqué más por una educación casi autodidacta, ya que la realidad de la escuela era otra, por la falta de pedagogía en los profesores, la mala infraestructura y otras faltas técnicas en la institución, que me llevaron a tal conclusión. Entonces, me incliné más a la escultura por la técnica que esta comprende, con su volumetría y su representación en el espacio tridimensional; y en esto me incliné más por la corriente del realismo, ya que fueron las esculturas griegas las que me inspiraban más belleza. También me interesó la historia de nuestro país y, sobre todo, la presencia y el protagonismo femenino en esta; de ahí que partí por querer expresar a través de esculturas, el tema de nuestra identidad: la

---

		<p>identidad femenina, como parte de la historia y, qué mejor época, que la del virreinato donde la mujer fue un instrumento y no un ser humano.</p> <p>Encontré el término “hibridación” como el sostén que expresa todos mis trabajos desarrollados en el presente proyecto.</p>
Psicológicos (personalidad)	1. Temperamento	Se manifiesta en mí, un temperamento colérico, lo que también hace que mi disciplina al momento de efectuar mis trabajos, sea constante y rígido.
	2. Carácter, actitud	Soy disciplinada al momento de asumir responsabilidades, haciendo que la determinación sea una actitud usual en mí.
Académicos	Académico	La academia que recibí, fue un aporte, casi en su totalidad, de la institución; aun así, se debe aclarar que parte de este conocimiento llega a mí, gracias al interés puesto por mi persona en los temas desarrollados en tres de los semestres, generando un resultado óptimo al momento de efectuar mis obras.
Componentes sociales		
Ideológicos	Mesiánica	Con base bíblica, mi ideología es restringida a ciertos parámetros establecidos por dicha doctrina; por eso, denuncié la inmoralidad de nuestra sociedad actual y su falta de convivencia con Dios.
Políticos	No militante	Cumplo con mi deber cívico y con las normas establecidas en nuestro país; pero no soy simpatizante de ninguna corriente política en particular.

Fuente de referencia para la construcción del instrumento: Huerto Wong, J. E. (2009). *Apreciación artística crítica: enfoque cognitivo-estético*. Lima: Editor el Autor.

### 3.2.RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

#### DISCURSO CRÍTICO

A) Obra de escultura N° 1: Amor: T'anta



Título: Amor: T'anta  
Técnica: mixta  
Dimensiones: 1.00 x 0.70 x 0.30 m

La obra pertenece a la categoría de “mujeres naturales”; se puede observar la escultura bellamente realizada, cuyos íconos de semejanza muestran a una mujer de edad avanzada: unos 65 años de edad; ella está de pie con una pala de hornear, lleva sobre la espalda a una pequeña bebé; la mujer es de baja estatura, de 1,50 m aproximadamente (talla pequeña); su peso corporal es bajo, su tórax amplio, su abdomen prominente, con extremidades delgadas y cortas. Tiene los ojos rasgados, los pómulos sobresalientes y sus líneas de expresión son notorias por la edad en la que se encuentra la mujer; tiene el cabello lacio y oscuro, y lleva dos trenzas que van dirigidas hacia su espalda; y tiene las manos y los pies callosos. Lleva una montera sobre la cabeza, una blusa, una chaqueta y una pollera larga que va hasta debajo de sus rodillas. Toda esta indumentaria está confeccionada a base de lana de animales como son la llama, la vicuña, la alpaca, la oveja, etc. Es una mujer andina de edad avanzada y se muestra como una figura materna (abuela, en la relación a la edad entre ella y la bebé). Es una mujer campesina que tiene clara relación con la naturaleza y los sembríos. En la escultura, la mujer está de pie y en plena labor de horneado de panes. La bebé, de sexo femenino y de unos 8 a 12 meses de edad, tiene los ojos rasgados que ya son notorios a la edad que tiene, su piel oscura y lleva el ajuar con características peculiares de la región andina. En la parte del gorro lleva unas flores campestres que están hechas a base de lana de animales como la llama, la vicuña, la oveja, etc. La bebé andina está en una edad tierna, por lo que va en una posición de descanso sobre la espalda de la mujer. La montera va ceñida sobre la cabeza de la mujer, con un cinto que se sujeta en el maxilar inferior, y que la protege del calor y, que a la vez, le va dar abrigo en climas fríos; tiene el armazón circular, a manera de paja brava. En el lado derecho lleva una cruz de *chilliwa*. Trae puesta una montera, prenda de origen europeo, que llegó a América durante el virreinato, siendo impuesta como prenda en las comunidades originarias junto al resto de la indumentaria, suprimiéndose bajo pena la indumentaria autóctona prehispánica. La creatividad de la mujer andina alcanzó una diversidad de prendas en torno a las monteras, generando diversos coloridos, y añadiendo y quitando elementos de acuerdo a sus gustos y formas de vestir. Su blusa detenta una hermosa cuellera baja, que cubre el cuello de la mujer, así como, delicadas empuñaduras en ambas manos. La blusa fue confeccionada con la lana de oveja; no tiene ningún bolsillo, pero tiene unas pequeñas aberturas por ambos costados, una cuellera baja y

la empuñadura en ambas mangas, muchos de ellos no contaban con botones en la parte delantera, son a manera de camisetas. La chaqueta va ceñida al cuerpo de la mujer, tiene las mangas anchas en la parte del pecho, y lleva unos adornos a manera de zigzag que representan a la flora, mientras que la iconografía rectangular personifica a la fauna. La chaqueta reemplaza al saco; como toda confección del vestuario, de ese entonces, fueron de bayeta; esta prenda también está elaborada de lana de oveja, aunque anteriormente fueron de alpaca, y de color negro; también tienen mangas rematadas en empuñaduras, algunas con sencillas figuras, y otras no llevan nada; su función es cubrir por encima de las demás indumentarias interiores y, por supuesto, sirve para protegerse del frío y da mayor prestancia a las mujeres. La pollera ciñe a la mujer en la cintura y se extiende hasta cubrir casi toda la pierna. Es la prenda de vestir que usan las mujeres nativas con un plisado menudo y compacto en parte de la cintura, reforzado con hilos resistentes que atraviesan una presilla de tela fuerte, y que sirve para asegurar la pollera en la cintura. La pollera representa un nivel de la clase alta, ya que, los españoles nos trajeron e impusieron al cambio del *unk'u* (que tiene origen en la túnica del inca llamado "unccu"). En cuanto a la *lliclla*, la mujer la lleva sobre su espalda y allí carga a la bebé, mostrando protección. También sirve para trasladar y cargar los productos en las faenas de la chacra; las más adornadas y bonitas sirven especialmente para cargar a los bebés.

En lo referente a los símbolos e ideas se encuentra la serpiente; la mujer la sostiene entre sus manos, el reptil es de madera y va en representación del mango de la pala de hornear. La serpiente significó sabiduría para los incas, también representó el infinito: el mundo de abajo o de los muertos, el *ukhu pacha*, el lugar donde van las personas que mueren para unirse con los espíritus. Hasta el día de hoy se conserva dentro de nuestra región. La cruz, de tamaño pequeño, va en el lado izquierdo de la montera de la mujer y es de paja. Los andinos llevaron esta cruz por mandato de Micaela Bastidas en señal de su buena cristiandad.

Los iconos simbólicos están vinculados a los pies descalzos de la escultura, pues la mujer tiene los pies descalzos, que se muestran callosos por el contacto directo con la superficie, simbolizando a la extrema pobreza que atravesaban en ese entonces los indígenas.

La relación entre los signos es notoria; la mujer tiene una relación de maternidad con la bebé, con la montera de protección, con su vestimenta de abrigo, con el manto de

sostén, con el pan de alimentación, con la pala de hornear de trabajo, con la serpiente de espiritualidad; y sus pies descalzos con la pobreza, y la cruz con la cristiandad; mientras que la valoración sintagmática nos aclara que la mujer anciana, abrumada y triste, con la bebé sobre su espalda y sus pies descalzos, tienen un mensaje connotativo sobre la realidad y condición social de la mujer andina en el entorno del virreinato del Perú. La Paleta de hornear y la vestimenta representan la hibridación cultural en la mujer andina, y su relación con los nuevos aprendizajes y costumbres. En la dimensión creativa, la obra escultórica corresponde a un género de temática histórica. La escultura muestra a una mujer de edad avanzada correspondiente a la casta andina dentro del contexto del virreinato del Perú. Ella está de pie llevando sobre la espalda a su nieta, siendo una representación de la responsabilidad de la anciana, mientras los padres de la bebé debían responder por horas de trabajo en la mita y los obrajes, para cumplir con el tributo. Los ancianos y los niños de ese entonces también pagaban los tributos. Asimismo, la mujer se muestra en plena actividad del horneado de panes de trigo. Esta semilla ingresó con los españoles en su expedición al Perú; los campos agrícolas respondieron satisfactoriamente a su producción. La mujer lleva una cruz a base de *chilliwa* en el lado derecho de su montera, esto en señal de la buena cristiandad que Micaela Bastidas ordenó a los indígenas, indicándoles que la llevaran en los preparativos para en enfrentamiento contra los españoles. El mango de la pala de hornear simboliza a una serpiente. La serpiente significó, para los ancestros, la sabiduría; también representó el infinito, el mundo de abajo o de lo muertos, el *ukhu pacha*, el lugar donde van las personas que mueren para unirse con los espíritus, y que hasta el día de hoy se conserva dentro de nuestra región. La pollera de la mujer se alarga, hasta casi cubrir sus piernas, representando nivel de la clase alta, ya que, los españoles nos trajeron e impusieron al cambio del *unk'u* (que tiene origen en la túnica del inca llamado "uncu"). En cuanto a la categoría estética, es una obra escultórica bella que muestra una composición estilizada, a partir de una escena real, donde la mujer, en su esencia, al ser contemplada, provoca una sensación de satisfacción estética en los ojos del espectador.

En la técnica se aplicó el modelado directo, que proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla, Al material del modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control de la escultura, tanto

interna como externa en cuanto a la forma; y si la obra no resulta satisfactoria, se puede quitar todo o parte del material para comenzar de nuevo el proceso. En los instrumentos que se utilizaron están: el martillo, el alicate, la malla y la amoladora que se usaron para reajustar la estructura general de la obra. El yeso, los cartones de huevo y el engrudo se utilizaron para amasar la pasta, que es el material con el que se desarrolló el modelado. Los lecrones y espátula son instrumentos con los cuales se hizo el modelado, llegando a los resultados requeridos. La escofina y el lijarse sirvieron para el acabado de detalles y así lograr finura en la textura. El pincel grueso se usó para abarcar zonas grandes al momento del pintado. La pintura soluble con tinher sirvió para tener un buen acabado. Por último, la cola sintética mezclada con tiza produjo una pasta que, al combinarse con la tela, constituyó la técnica de tela encolada.

La obra es de tendencia real; las figuras y los elementos son realistas por presentar con particular certeza la realidad cotidiana, buscando la belleza positiva y su cuidadosa representación de los hechos y el análisis esmerado de los elementos que se aprecian en el mundo exterior e interior de la mujer, permitiendo de esta forma, al espectador, el conocimiento sobre esta fase trascendental de la mujer andina dentro del contexto virreinal.

En la dimensión compositiva, la proporción en la escultura va concerniente al canon andino. la obra representa a una mujer anciana correspondiente a la casta indígena. Tanto el cuerpo femenino como el de la bebé están en una proporción ideal, tomando en cuenta longitudes y grosores verticales y horizontales. La mujer comprende seis cabezas; esto, además de un factor étnico, influencia la edad en la que se encuentra; tiene el cuello inclinado, la columna encorvada y comprimida; los arcos de sus pies se notan menos pronunciados, lo que contribuye a una pérdida ligera de estatura. La bebé, igualmente, guarda relación proporcional con la mujer. Los elementos que componen a las figuras están debidamente proporcionados en tamaño, con relación a la figura principal.

El equilibrio en la composición de la escultura presenta a la mujer como figura central; está en una postura con los pies separados y paralelos, y la espalda un tanto inclinada donde se nota una buena estabilidad, por lo tanto, le da un mínimo trabajo a los músculos centrales; la cabeza de la bebé crea un desequilibrio en la postura correcta de la mujer que, al sostener la pala de hornear, hace un esfuerzo que

contribuye a sostener a la bebé, generando así un equilibrio por equivalencia que enmienda cualquier posible inconveniente.

La composición presenta un acabado monocromo, con una gama de sienas, generando un juego de contrastes con la iluminación natural, dando lugar a espacios notorios en cuanto a brillo, sombras proyectadas, sombras de formas, borde de sombras afiladas, borde de sombras suaves, líneas y bordes perdidos y encontrados, y luces reflejadas, definiendo así un equilibrio cromático.

La iluminación es cenital, pues proviene de la parte de arriba hacia abajo, con tal claridad, resaltando las formas de la escultura de manera natural; se distinguen planos muy iluminados como la parte izquierda del rostro de la anciana, la cruz que lleva sobre la montera y la parte del cuello, notándose así, a simple vista, las arrugas, los pechos, la parte anterior de la pollera y ambos pies descalzos; también se observan los planos medios en el resto del cuerpo de la mujer. Se puede percibir con un encanto mayor, los tres elementos que conforman la escultura como resultado de la transparencia de las formas contenidas en el volumen de escultura.

La estructura de la obra escultórica cuenta con un armazón soldado de fierro corrugado N° 8 y alambón N° 16. Se añadió tecnopor considerando las formas de las extremidades superiores e inferiores; así la caja torácica y la cabeza generan una disminución de peso para la fijación de todo este material, que se envolvió con malla metálica para que se adhiriera con facilidad a la estructura. Luego, para fortalecer las coyunturas, a la pasta de papel se fijó napa y cola sintética. Finalmente, para el pedestal se empleó fierro angular de 20 mm.

Tiene una textura lisa, arrugada y áspera en el rostro, el cuello, las manos y los pies para aparentar realismo en la piel de la figura, notándose así la edad de mujer. En la bebé, la textura es lisa y suave. En cuanto a la vestimenta de la misma se usó la técnica de tela encolada, dando así textura natural de tela bayeta en la chaqueta, la blusa, la pollera, la lliclla y la vestimenta de la bebé; además, la zona de la cabellera presenta una textura para aparentar las formas lacias de la misma; para las trenzas se siguió una sucesión ordenada de porciones, simulando una trenza real. En cuanto a los elementos que acompañan a la figura, como la pala de hornear y la cruz, se conservó sus texturas originales.

El contorno que delinea a la mujer es claro y permite visibilizar la figura con iluminación, creando delimitaciones entre sus volúmenes. Se puede distinguir

claramente la montera y la cruz, el rostro de la mujer, las líneas de expresión bien marcadas, los pechos, las manos sosteniendo la pala de horneado, la forma de la pollera y en el rostro, acentúa, la expresión de cansancio que refleja la mujer por la actividad que realiza, todos estos factores resaltan la volumetría de la figura femenina representada.

Presenta un diseño informal por el movimiento que muestra la composición de la escultura, no distingue en su estructura compositiva una base geométrica, por lo que la composición es libre en su estructura.

La composición escultórica es monocroma, pero con el contraste logrado por la iluminación se llega a distinguir el realce de las formas y, con esto, la armonía que tienen las partes iluminadas con las que no se resaltan; algunas presentan medios tonos, espectros y luz reflejada, logrando perfectamente una armonía cromática cálida.

La temperatura de la obra es cálida, ya que presenta una gama en sienas sin dejar de lado el contraste que se genera por interacción de la luz natural. Su luminosidad proviene lateralmente, lo que genera reflejos y medios tonos en los volúmenes de la anciana y la bebé.

La escultura presenta un ritmo morfológico disonante por su diversidad de formas, no muestra simetría en los volúmenes logrados en la parte corporal de la figura. La anatomía humana presenta una combinación y sucesión armoniosa de formas que siguen un orden pre establecido. Tampoco muestra una serie ordenada en los objetos que conforman la composición. El ritmo cromático es asonante por presentar unidad en la monocromía, pese a que se note, por iluminación, la alternancia entre las tonalidades, no pierde su conformidad.

En la dimensión de contenido se puede apreciar que este sígnico es real. La escultura representa la figura de la mujer dentro del contexto del virreinato peruano; ella va sosteniendo a una bebé sobre la espalda y en sus manos una pala de horneado, lo que nos muestra una escena cotidiana y real. También está el contenido ideal, la cruz y la serpiente: la cruz es la señal de buenos cristianos que los indígenas tenían que mostrar a los españoles, y la serpiente es la ideología que aún conservaban desde sus ancestros.

B) Obra de escultura N° 2: Fuerza: En mi esencia sacias tu sed



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Fuerza: En mi esencia sacias tu sed

TECNICA: mixta

DIMENSIONES: 0.72 x 0.74 x 0.46 m

La obra pertenece a la categoría de mujeres naturales; se puede observar la escultura bellamente realizada, cuyos íconos de semejanza muestran a la mujer en una etapa de la flor de la juventud; está un tanto inclinada, sosteniendo con las dos manos su falda, levanta el pie derecho por la labor que realiza: aplastando uvas. Esta sobre el lagar de madera. Hojas y racimos de uvas cubren la parte exterior dorsal derecho de su cuerpo. La mujer es de baja estatura: 1. 50 m aproximadamente (talla pequeña), su peso corporal es bajo, su tórax amplio, su abdomen prominente con extremidades cortas, de piel oscura; en la escultura se muestra monocroma, tiene los ojos rasgados, los pómulos sobresalientes y muestra el seno izquierdo al aire; tiene el cabello lacio y oscuro, pero lleva dos trenzas que se sueltan hacia delante. Es una mujer joven, andina y laboriosa que se muestra en plena labor del pisoteo del fruto de la vid.

Un vestido similar al *unk'u* cubre a la mujer en la parte derecha de los hombros, así como su seno derecho, su abdomen, y su muslo izquierdo. El *unk'u* era tejido generalmente en una sola pieza, se elaboraba como un rectángulo horizontal con la urdimbre colocada en la dimensión más corta. Una vez finalizado el tejido se doblaba y se cosían los lados, dejando las aberturas para los brazos. Fue la prenda más característica y prestigiosa del incanato. Se aprecia el lagar en la parte inferior de la mujer, de madera, asegurada en la parte superior e inferior con bandas de metal. Esta sostiene las uvas que están siendo pisadas por la mujer. El lagar es el lugar donde se pisa la uva; allí se prensa la aceituna o se machaca la manzana para obtener el jugo. La uva es una fruta carnosa de forma redondeada que crece en racimos compuestos por muchos frutos. La piel puede ser verdosa, amarillenta o purpúrea, y la pulpa es jugosa y dulce, conteniendo varias semillas o pepitas.

En cuanto a los iconos simbólicos están las hojas y los racimos de uva que cubren la cabeza y la parte derecha del cuerpo de la mujer, desde su hombro, su espalda y muslo. Al presentar el fruto de la vid, con sus hojas tan verdes y frescas acompañadas de racimos apetitosos de uva, muestra a la mujer en la flor de su juventud, fértil y beneficiosa en su fuerza física. Se aprecia el seno izquierdo de la mujer al aire. Cuando se trata de tetas reales, dispares, grandes, chicas y un poco flácidas, nos sorprende; nos olvidamos que tras ellas hay vida, hay historia y hay contexto. Señal evidente de violencia.

La relación entre los signos es notorio, la mujer tiene una relación de protección con el *unk'u*, de ocupación con el lagar, de fusión con las uvas, de juventud y fertilidad con las hojas y los racimos de uva, y de violencia sexual al mostrar uno de los senos descubiertos; mientras que la valoración sintagmática nos aclara que esta joven está afligida, lo cual se evidencia a partir de su seno al aire, dando un mensaje connotativo sobre la realidad y condición social de la mujer andina, así como su adaptación al contexto del virreinato peruano. El lagar y las uvas representan la hibridación cultural de la mujer en sus nuevos aprendizajes y costumbres.

En la dimensión creativa, la obra escultórica corresponde a dos tipos de género: histórico y desnudo idealizado (recatado). En lo histórico, la escultura representa a una mujer joven, perteneciente a la casta andina dentro del contexto virreinal peruano; la figura, la muestra en plena labor del pisoteo de la uva para la extracción del zumo. El fruto de la vid junto a muchas otras frutas y alimentos de consumo fueron traídos por los españoles en la conquista, donde con la fundación de villas y ciudades se repartieron solares y tierras y, poco después, se inició con el cultivo de los llamados frutos de Castilla. Los primeros cultivadores de la vid sabían que con pequeñas cantidades, ya era posible la elaboración de vinos, aunque sin lagares se valieron de artesas que dieron paso a las primeras vendimias, que comenzaron a consumirse por los españoles, criollos; donde los naturales del Perú se deleitaban con la tonificante chicha, especialmente, la que era la bebida de los dioses oraculares andinos. Los grupos amazónicos se deleitaban con el masato; la gente africana y la población mestiza de la sierra y la costa quemaban tristezas, o ensalzaban alegrías con la chicha y, de cuando en cuando, con vino. Por otro lado, en la representación escultórica se observa a la mujer con mucho agrado su sexualidad, mostrando de una manera muy natural y recatada parte de su cuerpo, precisamente el seno izquierdo; las demás zonas se muestran cubiertas, hecho que le quita naturalidad y la idealiza como recatada.

En cuanto a la categoría estética, es una obra escultórica bella que muestra una composición estilizada, a partir de una escena real, donde la mujer, en su esencia, al ser contemplada, provoca una sensación de satisfacción estética en los ojos del espectador.

La técnica que se aplicó, es el modelado y la construcción. El modelado proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla; al material del modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control de esta, tanto interna como externa en su forma; y si la obra no resulta satisfactoria, se puede quitar todo o parte del material para comenzar de nuevo el proceso. La escultura consta de varias partes unidas con latones remachados, láminas de triplay y tornillos para conseguir el lagar. Entre los instrumentos que se utilizaron están el martillo, el alicate, la malla y la amoladora que, se usaron para reajustar en la estructura general de la obra. La base-cartón de huevos, el yeso y el engrudo se utilizaron para amasar la pasta, material con el que se terminó de modelar el trabajo. Los lecrones y espátula son instrumentos, con los cuales el modelado se hizo a detalle, llegando a los resultados requeridos. La escofina y el lijarse sirvieron para el acabado de detalles y lograr una finura en la textura. La cola sintética mezclada con la tiza formó una pasta que, al combinarse con la tela, constituyeron la técnica de la tela encolada. Los pinceles se usaron para abarcar zonas de acceso complicado al momento del pintado. La pintura soluble con tinher sirvió para el buen acabado.

La obra es de tendencia naturalista. La figura principal y los elementos que forman la composición escultórica son reales, por presentar una escena cotidiana, buscando la belleza positiva y su cuidadosa representación de los hechos y el análisis esmerado de los elementos, que se aprecian en el mundo exterior e interior de la mujer, permitiendo de esta forma, al espectador, el conocimiento sobre esta fase trascendental de la mujer andina dentro del contexto virreinal.

En la dimensión compositiva, la proporción en la escultura es concerniente al canon andino. La escultura representa a una mujer joven correspondiente a la casta indígena. El cuerpo femenino está en una proporción ideal, tomando en cuenta longitudes y grosores, verticales y horizontales. La mujer comprende seis cabezas y media, donde se observa que la mujer no muestra el tamaño indicado por la postura que toma al realizar su actividad; el lagar guarda relación proporcional con la mujer, así también los elementos que componen a las figuras están debidamente proporcionados en tamaño a la figura principal.

El equilibrio en la composición presenta a la mujer como figura central, se observa a la mujer en la parte superior del lagar, y se contempla al lagar de un tamaño considerable en relación a la mujer, generando un contrapeso notable. La

composición presenta un acabado monocromo con una gama de sienas, generando un juego de contrastes con la iluminación natural, dando lugar a espacios notorios en cuanto a brillo, sombras proyectadas, sombras de formas, borde de sombras afiladas, borde de sombras suaves, líneas y bordes perdidos y encontrados, y luces reflejadas desde las hojas de metal que adornan la figura que define un equilibrio cromático.

La iluminación es cenital; proviene de la parte de arriba hacia abajo con tal claridad, resaltando las formas de la escultura de manera natural, se distinguen planos muy iluminados como la cabeza, la frente, los pómulos, ambas trenzas, el seno izquierdo que se muestra descubierto, el brazo y antebrazo derecho, los muslos, en la parte inferior, las uvas y la parte anterior del lagar; también se observan los planos medios en el resto del cuerpo de la mujer.

La estructura cuenta con un armazón soldado de fierro corrugado N.º 8 y alambón Nº 16, donde se añadió tecnopor considerando las formas de las extremidades superiores e inferiores; así la caja torácica y la cabeza generan una disminución de peso para la fijación de todo este material, que se envolvió con malla metálica para que se adhiriera con facilidad a la estructura; posteriormente, se le adhirió pasta de papel para fortalecer las coyunturas se le fijó napa y cola sintética. Para construir el lagar se utilizó fierro corrugado N.º 8 y para la base fierro angular de 20 mm.

Tiene una textura lisa para aparentar realismo en la piel de la figura, tratándose de una mujer joven y, en cuanto a la vestimenta de la misma, se usó la técnica de la pasta de yeso, logrando así una textura natural. Para las trenzas que se muestran atractivas se siguió una sucesión ordenada de porciones simulando trenzas reales. Las hojas que decoran la figura, asemejan a las verdaderas, donde con el repujado se siguió patrones diferentes llegando a obtenerse las nervaduras. El lagar conserva su textura original siendo esta de madera.

El contorno que delinea a la mujer es claro y permite visibilizar la figura con la iluminación, creando delimitaciones entre los volúmenes. Se puede distinguir claramente el rostro de la mujer y sus facciones, donde el rostro acentúa la expresión de cansancio que refleja la mujer por la actividad que realiza; sus trenzas son notables y su seno está descubierto, asimismo, en sus extremidades superiores e inferiores y en su pie derecho, también se pueden diferenciar con facilidad los granos de uvas y el lagar en sus contornos completos.

Asimismo, detenta un diseño informal por el movimiento que presenta la composición. La escultura no distingue en su estructura compositiva una base geométrica, por lo que la composición es libre en su estructura.

La composición escultórica es monocroma, pero con el contraste logrado por la iluminación se llega a distinguir el realce de las formas y, con esto, la armonía que tienen las partes iluminadas con las que no se resaltan; algunas presentan medios tonos, espectros y luz reflejada logrando perfectamente una armonía cromática cálida.

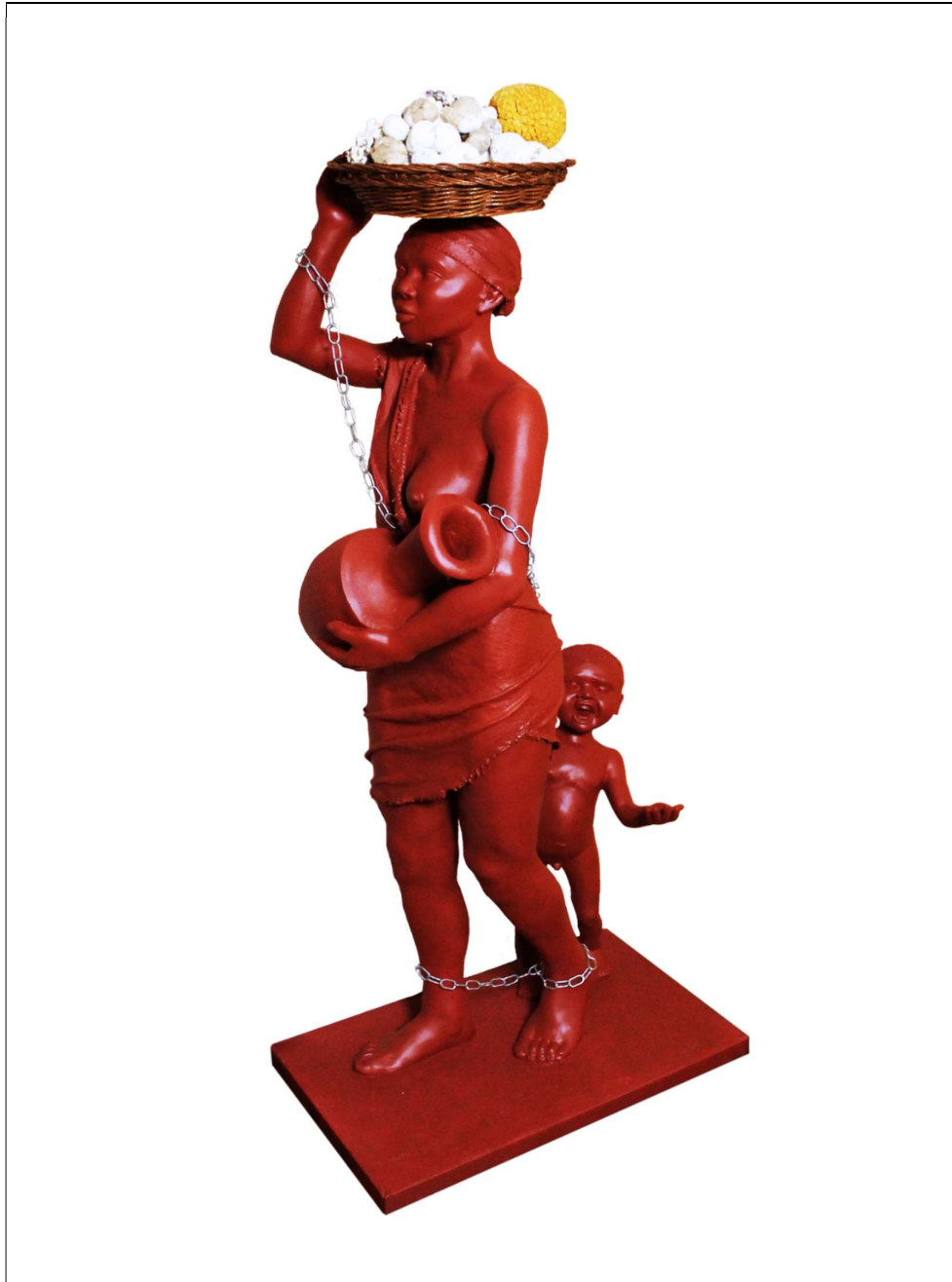
La obra es de temperatura cálida, ya que presenta una gama en sienas sin dejar de lado el contraste que se genera por interacción de la luz natural; la luminosidad proviene lateralmente, lo que genera reflejos, medios tonos y luces reflejadas en los volúmenes de la figura femenina y en el lagar.

La escultura detenta un ritmo morfológico disonante por su diversidad de formas, no muestra simetría en los volúmenes logrados en la parte corporal de la figura. La anatomía humana presenta una combinación y sucesión armoniosa de formas que siguen un orden pre establecido. Tampoco muestra una serie ordenada con las hojas y los racimos de uva, que decoran parte del cuerpo de la mujer.

El ritmo cromático de la obra es disonante, pues la figura femenina presenta un color monocromo; donde las hojas metálicas, por iluminación, crean luces reflejadas generando una gama de sienas que no siguen ningún orden preestablecido. El verde de las uvas reservadas en el lagar, conservan el color natural del material, entre verdes claros y verdes oscuros. El lagar presenta alternancia en tonalidades por la iluminación natural.

En la dimensión del contenido se puede apreciar que su signico es real. La figura principal representa a la mujer de etnia indígena; las uvas correspondientes a los frutos de Castilla fueron introducidos al Perú en la conquista; el lagar es el recipiente donde se pisotea la uva para la extracción del zumo. También se aprecian conceptos ideales como el seno al aire, y las hojas y racimos de uvas que representan el entorno de la mujer, su juventud y sus derechos vulnerados.

C) Obra de escultura N° 3: Coraje: ¡Mamá!



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Coraje: ¡Mamá!

TECNICA: mixta

DIMENSIONES: 0.72 x 0.74 x 0.46 m

La obra pertenece a la categoría de “mujeres extranjeras”; se puede observar la escultura bellamente realizada, cuyos íconos de semejanza muestran a una mujer adulta; tiene el cabello rizado sujetado con la pañoleta hacia la parte de la nuca. Se resaltan sus pómulos y la nariz achatada; tiene la apariencia de cansancio, lleva sobre la cabeza un cesto sujetado con el brazo derecho, dentro del que se puede observar maíz, papa, moraya; siendo que con la mano y el brazo derecho sujeta un tiesto. La mujer se muestra como una figura materna para con el niño. Es una mujer esclava africana, dedicada a los quehaceres domésticos. Se observa tras ella, a un infante implorante de cabello corto rizado, la nariz achatada y resaltan sus pómulos. Tiene el vientre prominente y está desnudo. Se aprecia un cerámico sostenido con el brazo izquierdo de la mujer, el objeto de estilo incaico con la boca abocinada, el cuello largo, el cuerpo voluminoso y la base cónica; esto sirvió para el transporte de la chicha y agua en tiempos incaicos; los había en diversos tamaños, desde pequeños hasta los que tenían la altura de una persona. El canasto se ubica en la cabeza de la mujer y es sostenido por su brazo derecho, el objeto está hecho a base de ramas de sauce y sirve para el transporte de objetos. Dentro del cesto se observa papa, maíz y moraya. La papa es un tubérculo comestible de origen andino. El maíz es una planta gramínea de tallos altos y rectos, fruto en mazorca y hojas grandes lanceoladas. La moraya es el resultado de la deshidratación de la papa u otros tubérculos de altura. La fabricación de la moraya es la forma tradicional de conservar y almacenar las papas durante largas temporadas, a veces durante años.

En cuanto a los símbolos e ideas, está la cadena y la cruz. Se aprecia una cadena en el brazo derecho que se desliza hacia su abdomen; pasa por el brazo izquierdo rodeando su espalda para deslizarse hacia el tobillo derecho y, finalmente, sujetarse en el tobillo izquierdo, como símbolo de esclavitud. La cruz plateada, ubicada en el hombro izquierdo, simboliza al cristianismo.

En cuanto a los iconos simbólicos están el seno al aire, los pies descalzos y los harapos. Se aprecia el seno izquierdo de la mujer descubierto cuando se trata de tetas reales, dispares, grandes, chicas y un poco flácidas que nos sorprenden; nos olvidamos que tras ellas hay vida, historia y contexto, lo cual constituyó una evidente señal de violencia. La mujer se muestra en posición andante, vistiendo harapos y con los pies descalzos, dando notoriedad a la miseria y extrema pobreza que atravesaban, en ese entonces, los esclavos negros.

La relación de los signos es notoria; la mujer tiene una relación de maternidad con el niño, de labor con el cerámico, de fusión con el canasto; de nutrición con la papa, la moraya y el maíz, de esclavitud con la cadena y de cristianismo con la cruz. Y lleva el seno al aire en señal de una violencia sexual marcada y, de extrema pobreza con los harapos y pies descalzos. Mientras que la valoración sintagmática nos aclara que es mujer adulta oprimida y triste, por sus harapos; el seno al aire, la cadena y la cruz tienen un mensaje connotativo sobre la realidad y condición social de la mujer africana dentro del contexto del virreinato del Perú. El maíz, la papa andina, la moraya y el cerámico representan a la hibridación cultural de la mujer en sus nuevos aprendizajes y costumbres.

En la dimensión creativa, la obra escultórica corresponde a dos tipos de género: histórico y desnudo idealizado (recatado). En lo histórico, la escultura representa a una mujer adulta africana junto con su hijo, expresando la maternidad de la mujer a pesar de sus circunstancias complicadas; se observan también los elementos que acompañan a la figura: el cesto que levanta y los productos de origen andino que están dentro de este, el cerámico que sostiene en el brazo izquierda expresando el comienzo de la adaptación a una nueva cultura. En este caso, es una composición escultórica que muestra una escena cotidiana: la de una mujer africana traída al Perú en la época del virreinato, como esclava, en una situación de laburo diario; y se muestra andrajosa, con una tela que apenas cubre parte de su cuerpo, su niño está desnudo por el subyugo y la vida mísera a la que fueron expuestos. Los esclavos africanos arribaron a América acompañando a sus amos, en las caravanas; del mismo modo, en que para la emigración hispana femenina existía una licencia, para estos también la había, y se optaba más porque estos sean cristianos, de modo su proceder convenía, pues era confiable, y no eran un mal ejemplo para los indígenas. Por otro lado, en la representación escultórica se observa la sexualidad natural de la mujer, quien muestra de una manera muy natural y recatada, parte de su cuerpo, exhibiendo exactamente el seno izquierdo y sus piernas; las demás zonas se muestran cubiertas, hecho que le quita naturalidad y la idealiza como recatada.

En cuanto a la categoría estética, es una obra escultórica bella que muestra una composición estilizada, a partir de una escena real, donde la mujer, en su esencia, al ser contemplada, provoca una sensación de satisfacción estética en los ojos del espectador.

La técnica que se aplicó es el modelado directo, proporcionando al escultor una mayor libertad de expresión que la talla. Al material del modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control de esta, tanto interna como externa de su forma: y si la obra no resulta satisfactoria se puede quitar todo o parte del material para comenzar de nuevo el proceso. En los instrumentos que se utilizaron están el martillo, el alicate, la malla y la amoladora que se usaron para reajustar en la estructura general de la obra. El yeso y el engrudo se utilizaron para amasar la pasta de yeso que es el material con el que se terminó de modelar. Los lecrones y espátula son instrumentos, con los cuales el modelado se hizo a detalle, llegando a los resultados requeridos. La escofina y el lijarse sirvieron para el acabado de detalles y lograr una finura en la textura. Los pinceles sirvieron para abarcar zonas de accesos complicado al momento del pintado. La pintura soluble con tinher le dio el buen acabado. La cola sintética mezclada con tiza hizo una pasta que, al combinarse con la tela, constituyó la técnica de tela encolada.

La obra es de tendencia realista. Las figuras principales y los elementos que forman la composición escultórica son reales, pues presentan con particular certeza la realidad cotidiana, buscando la belleza positiva y su cuidadosa representación de los hechos y el análisis esmerado de los elementos, que se aprecian en el mundo exterior e interior de la mujer, permitiendo de esta forma al espectador, el conocimiento sobre esta fase trascendental de la mujer africana, dentro del contexto virreinal, ya que, ignorarlo sería cerrar los ojos a la evidencia.

En la dimensión compositiva, la proporción en la escultura es canónica. El cuerpo de la mujer como el del infante están en una proporción ideal, tomando en cuenta longitudes y grosores verticales y horizontales; el de la mujer está en ocho cabezas y el niño en cuatro, por tratarse de un infante de 3 años; estos están debidamente proporcionados, ya que es claro comprobar el tamaño por la posición en la que están establecidas ambas figuras. Se puede apreciar los elementos que componen a las figuras, pues están en una proporción apropiada en tamaño.

En cuanto al equilibrio, de vista lateral, la composición presenta a la mujer como figura central; en la parte trasera está la figura del niño, su hijo, para equilibrar la composición; también presentan una buena posición, ambas figuras, al ir en paso andante. De vista frontal se aprecia el cerámico en la parte izquierda del torso de la

mujer y, en la derecha, sobresale el brazo de la misma, sosteniendo el canasto sobre su cabeza, lo que genera también un equilibrio por equivalencias.

La composición presenta un acabado monocromo en ambas figuras, generando un juego de contrastes con la iluminación natural, dando lugar a espacios notorios en cuanto a brillo, sombras proyectadas, sombras de formas, borde de sombras afiladas, borde de sombras suaves, líneas y bordes perdidos y encontrados, y luces reflejadas desde la cadena que rodea la figura y, en el cesto, los colores claros de la moraya que están contrapuestos con los colores cálidos del maíz, equilibrando la composición.

La iluminación es cenital, y proviene de la parte de arriba hacia abajo, con tal claridad, resaltando las formas de la escultura de manera natural; se distinguen planos muy iluminados en el cesto, la mano derecha, pómulo izquierdo, el supra orbital, el seno izquierdo, el brazo, la boca del cerámico, la parte globular, la mano izquierda y ambos pies. En cuanto al niño, dicha iluminación se da en su frente, pómulos, pectorales y la parte superior de su vientre. También se observan los planos medios en el resto del cuerpo de la mujer; y se puede percibir con un encanto mayor, los tres elementos que conforman la escultura como resultado de la transparencia de las formas contenidas en el volumen de escultura.

La estructura en ambas figuras cuenta con un armazón soldado de fierro corrugado N.º 8 y alambro N.º 16, donde se añadió tecnopor considerando las formas de las extremidades superiores e inferiores, así la caja torácica como la cabeza generan una disminución del peso; todos los materiales se envolvieron con malla metálica para una mayor rigidez, pero, esto también ayudó a adherir con facilidad la pasta de papel. Para fortalecer las coyunturas se fijó napa y cola sintética. Finalmente, en el pedestal se empleó fierro angular de 20 mm.

La obra tiene una textura lisa para aparentar realismo en la piel de las figuras y, en cuanto a la vestimenta de la misma, se usó la técnica de tela encolada logrando así una textura natural de tela, tanto en los harapos que viste como en la pañoleta de la cabeza; los elementos adheridos junto con la figura, tales como los productos que lleva dentro del cesto, y el cesto en sí, conservan sus texturas originales. El cerámico también tiene la textura lisa. Las mismas características son usadas en la figura del niño; además, en la zona de la cabellera, este presenta una textura desordenada para aparentar formas ondulares.

El contorno que delinea a la mujer es claro y permite visibilizar figura con iluminación, creando delimitaciones entre los volúmenes. Se puede distinguir claramente el brazo derecho que sostiene el cesto, el rostro de la mujer, el cuello, el seno descubierto, el brazo y antebrazo que sostiene el tiesto, el vestido ceñido que resalta varias partes sensuales de la mujer como la cadera, el muslo izquierdo, las piernas, los pies y el rostro que acentúa la expresión de cansancio, reflejando la actividad que realiza la mujer. En el niño se distingue con claridad la cabeza, su rostro enfatiza la expresión quejosa, los brazos, el tórax, el ombligo, el muslo, su pierna izquierda y los pies. Todos estos factores resaltan la volumetría de la figura femenina y la del niño representados.

La obra detenta un diseño informal, por el movimiento que presenta la composición. La escultura no distingue en su estructura compositiva una base geométrica, por lo que la composición es libre en su estructura.

La composición escultórica es monocroma, pero con el contraste logrado por la iluminación se llega a distinguir el realce de las formas y, con esto, la armonía que tienen las partes iluminadas que no se resaltan; algunas presentan medios tonos, espectros y luz reflejada, logrando perfectamente una armonía cromática cálida. El trabajo tiene una temperatura cálida, ya que presenta una gama en sienas, sin dejar de lado el contraste que se genera por interacción de la luz natural.

La luminosidad proviene lateralmente, lo que genera reflejos y medios tonos en los volúmenes de la figura femenina, y en el niño caminando tras la mujer que es su madre, además de las texturas que presenta.

La composición escultórica denota un ritmo morfológico disonante por su diversidad de formas; no muestra simetría en los volúmenes de la misma. La anatomía humana presenta una combinación y sucesión armoniosa de formas que siguen un orden preestablecido. Tampoco muestra una serie ordenada en los objetos que complementan la composición.

Su ritmo es cromático disonante, pues tanto, la figura femenina como la del niño presentan un color monocromo; por la iluminación se genera una gama de sienas que no siguen ningún orden preestablecido, entonces, el amarillo del maíz y el blanco de la moraya conservan el color natural del material, entre muy claros y cálidos. Por su parte, el cesto presenta alternancia en tonalidades por la iluminación natural.

En la dimensión del contenido se puede apreciar que, es signico es real. La representación de la mujer cargando un canasto con productos en una mano, y con la otra un cerámico en el pecho, destaca su adaptación al nuevo entorno; donde, además, el niño le sigue el paso, agarrado de uno de sus muslos. También está la parte ideal; la cadena y la cruz que representan la opresión, la cautividad, la imposición de ideas y la denigración a esta casta.

D) Obra de escultura N° 4: Paciencia: Se pasa mi vida



La obra pertenece a la categoría de mujeres extranjeras; se puede observar la escultura bellamente realizada, cuyos íconos de semejanza muestran a una mujer adulta. Se le aprecia sentada sobre una piedra alimentando a un par de gallinas; es una mujer adulta, hogareña, y está relacionada a la clase media de los españoles. Su vestimenta cubre la mayor parte de su cuerpo; este traje, usado comúnmente por las mujeres en el siglo XVII, presenta detalles estéticos muy decorosos, como una faja integrada que provoca el realce de la cintura de la mujer, delineando sus formas delicadas femeninas; presenta también acabados en el escote y en la terminación de la falda, lo que enerva más la tensión hacia estas zonas. Se observa también, un par de gallinas en acción de picoteo a los pies de la mujer. Estas aves domésticas fueron traídas, como otros animales, a América, por los conquistadores europeos. Asimismo, la mujer muestra una mazorca de maíz en mano derecha, y el cerámico también contiene maíz, que es una planta gramínea de tallos altos y rectos, hojas grandes lanceoladas y fruto en la mazorca.

En cuanto a los íconos simbólicos están: la piedra incaica, el cerámico y los zapatos. La piedra incaica sirve de asiento a la mujer hispana, que presenta maltrato y abandono. Simboliza el declive de la sociedad incaica a manos de los conquistadores españoles. La mujer sostiene el cerámico en la mano izquierda sobre el muslo, también izquierdo; esto simboliza la hibridación y la fusión de culturas asociadas dentro del contexto virreinal peruano. La mujer hispana se va acondicionando dentro de la nueva sociedad y, por último, los zapatos que luce representan una posición económica confortable en esta sociedad hispana.

La relación de los signos es notoria: la mujer tiene una relación de protección en su vestimenta, de comodidad con sus zapatos, de alimentación con el maíz, de fusión con el cerámico, de entretenimiento con las gallinas y de dominio español hacia la cultura incaica con la piedra. Mientras que la valoración sintagmática nos aclara que la mujer adulta, su vestimenta, sus zapatos y gallinas, tienen un mensaje connotativo sobre la realidad de la mujer hispana en el contexto virreinal peruano, mostrando comodidad y entretenimiento. Mientras que el maíz, el cerámico y la piedra andina son elementos con los que la mujer se acondiciona en el medio, reflejando la sobreposición de sus costumbres españolas por encima de las nativas, en este caso, las incaicas. La piedra aclara este concepto dando a entender el desprecio e indiferencia por parte de los conquistadores españoles hacia la cultura incaica.

En la dimensión creativa, la obra escultórica corresponde al género histórico. La escultura representa a una mujer española, que se muestra cómoda desde sus atavíos y su clara pertenencia a la clase media dentro de los españoles; así como, desde su postura, sentada sobre una piedra, entretenida con un par de gallinas, a quienes alimenta. Las mujeres en la sociedad colonial establecían un comportamiento de obediencia, honestidad, piedad, modestia y abstención de contacto exterior con el mundo externo. La preocupación su comportamiento estaba ligada con el prestigio de los varones. El honor de un hombre español estaba en relación con la conducta sexual de la mujer, en particular, con la virginidad femenina. Por lo tanto, las españolas debían mantener una conducta intachable. Las mujeres españolas debían cumplir un rol de conservación de las tradiciones españolas, el fomento de la religión en el hogar, el matrimonio, la crianza de los hijos, asuntos domésticos, control de la servidumbre y enseñanza de valores culturales y morales; estas eran las actividades que debían mantenerlas ocupadas.

En cuanto a la categoría estética, es una obra escultórica bella que muestra una composición estilizada, a partir de una escena real, donde la mujer, en su esencia, al ser contemplada, provoca una sensación de satisfacción estética en los ojos del espectador.

En la técnica se aplicó el modelado directo, que proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla. Al material del modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control de esta, tanto interna como externa de su forma: y si la obra no resulta satisfactoria se puede quitar todo o parte del material para comenzar de nuevo el proceso. En los instrumentos que se utilizaron están: el martillo, el alicate, la malla y la amoladora que se usaron para reajustar en la estructura general de la obra. El yeso, el engrudo y los cartones de huevo se utilizaron para amasar la pasta, que es el material con el que se terminó de modelar. Los lecrones y espátula son instrumentos con los cuales el modelado se hizo a detalle, llegando a los resultados requeridos. La escofina y el lijarse sirvieron para el acabado de detalles y lograr finura en la textura. Los pinceles sirvieron para abarcar zonas de acceso complicado al momento del pintado. La pintura soluble con tinher le dio el buen acabado. La cola sintética mezclada con tiza hizo una pasta que, al combinarse con la tela, constituyó la técnica de tela encolada.

Las figuras y los elementos son realistas por presentar, con particular certeza, la realidad cotidiana, buscando la belleza positiva y la cuidadosa representación de los hechos; así como, el análisis esmerado de los elementos que se aprecian en el mundo exterior e interior de la mujer, permitiendo de esta forma, al espectador, el conocimiento sobre esta fase trascendental de la mujer española, dentro del contexto virreinal; ignorar esto, sería cerrar los ojos a la evidencia.

La obra es de tendencia realista; las figuras y los elementos son realistas por presentar con particular certeza la realidad cotidiana, buscando la belleza positiva y la cuidadosa representación de los hechos y el análisis esmerado de los elementos que se aprecian en el mundo exterior e interior de la mujer, permitiendo de esta forma, al espectador, el conocimiento sobre esta fase trascendental de la mujer española, dentro del contexto virreinal; ignorar esto sería cerrar los ojos a la evidencia.

En la dimensión compositiva, la proporción en la escultura es canónica. La anatomía de la mujer hispana presenta una proporción académica de ocho cabezas, lo cual hace que la estética de la figura se vea más resaltada, ya que la raza aria está diseñada para seguir el canon ya mencionado. Los objetos y elementos que acompañan a la figura principal de la composición, están proporcionados a la imagen de la mujer hispana.

En cuanto al equilibrio, el mayor peso visual y el protagonismo se encuentran en la figura de la mujer que se encuentra en posición sedente; no presenta mayor complejidad en el equilibrio. Delante de ella y, exactamente, a la altura de sus pies hay un par de gallinas que no rompen con la composición general de la escultura.

La composición presenta un acabado monocromo en las figuras, generando un juego de contrastes con la iluminación natural, dando lugar a espacios notorios en cuanto a brillo, sombras proyectadas y sombras de formas; el cerámico genera una clara proyección de sombra sobre la falda de la mujer, y en las gallinas que están sobre el suelo; también, en esta obra escultórica, se puede notar bordes de sombras afiladas, bordes de sombras suaves, líneas y bordes perdidos y encontrados, y luces reflejadas desde la mazorca y el cerámico; los colores claros del maíz son contrapuestos con los colores cálidos del cerámico, equilibrando la composición.

La iluminación es cenital, y proviene de la parte de arriba hacia abajo con suma claridad; vista de la parte lateral, resalta las formas de la escultura de manera natural

donde se distinguen planos muy iluminados en general de la parte izquierda del cuerpo de la mujer: cabeza, rostro, seno, brazo, antebrazo, cadera, muslo y pie. En cuanto a las gallinas, la que está agachada presenta una mayor iluminación en espalda, en contraste con la otra, que se puede apreciar más iluminada en las zonas de la cabeza, el cuello, espalda y muslos. En el cerámico, la iluminación se acentúa más en los bordes de la boca y la parte que va más pegada al vientre de la mujer. También se observan los planos medios en el resto del cuerpo de la mujer y ambas gallinas. Asimismo, se puede percibir con un encanto mayor, los tres elementos que conforman la escultura, como resultado de la transparencia de las formas contenidas en el volumen de escultura.

La estructura cuenta con un armazón soldado de fierro corrugado N.º 8 y alambón N.º 16, donde se añadió tecnopor considerando las formas de las extremidades superiores e inferiores; así la caja torácica y la cabeza generan una disminución de peso para la fijación de todo este material, que se envolvió con malla metálica para que se adhiriera con facilidad a la estructura; posteriormente, se le adhirió pasta de papel para fortalecer las coyunturas se le fijó napa y cola sintética. En las gallinas y se fijó alambón N.º 16. Finalmente, para el pedestal se empleó fierro angular de 20 mm.

El trabajo tiene una textura lisa para aparentar realismo en la piel de la figura de la mujer, y en cuanto a la vestimenta de la misma, se usó la técnica de tela encolada logrando así una textura natural de tela en toda la indumentaria; para la trenza que se muestra atractiva, se siguió una sucesión ordenada de porciones simulando una trenza real. El cerámico también tiene la textura lisa, al igual que las figuras de las gallinas que se realizó con la técnica de modelado, así como en el aspecto de las plumas y demás elementos necesarios para darle una apariencia real.

El contorno que delinea a la mujer es claro y permite visibilizar la figura, con la iluminación crea delimitaciones entre los volúmenes de esta. Se puede distinguir claramente el rostro de la mujer, los mechones, la cabeza, su brazo izquierdo, antebrazos, la mano derecha que sostiene la mazorca, la mano izquierda y el cerámico, los pliegues del vestido, y el vestido ceñido que resalta varias partes sensuales de la mujer como los senos y la cadera, el muslo izquierdo, las piernas, los zapatos; el rostro acentúa la expresión de apacibilidad que refleja la mujer, lo cual también se da en los bordes de la piedra que soporta a la mujer, a las gallinas ( sus

patas) y a las formas de sus cuerpos en general. Todos estos factores resaltan la volumetría de la figura femenina y la de las gallinas representadas.

Además, la obra presenta un diseño informal al no tener simetría en la composición tridimensional. La escultura no distingue en su estructura compositiva una base geométrica, por lo que la composición es libre en su estructura.

La composición escultórica es monocroma, pero con el contraste logrado por la iluminación se llega a distinguir el realce de las formas y, con esto, la armonía que tienen las partes iluminadas con las que no se resaltan, se pueden distinguir claros reflejos por la luminosidad que presenta la mazorca del maíz en la muñeca de mujer y hacia el cerámico, como en su sombra, así mismo, en el antebrazo de la mujer y en la sombra propia que proyecta. Otras zonas presentan medios tonos, espectros y luz reflejada, logrando perfectamente una armonía cromática cálida. Su temperatura es cálida, ya que presenta una gama en sienas por los reflejos en la superficie de la escultura, pero sin dejar de lado el contraste que se genera por interacción de la luz natural.

La iluminación proviene lateralmente creando un efecto agradable entre las texturas lisas, rugosas y finas que presenta la composición, además de la posición en la que se encuentran las figuras.

La composición escultórica presenta un ritmo morfológico disonante por su diversidad de formas; no muestra simetría en los volúmenes logrados en la parte corporal de las figuras. La anatomía humana presenta una combinación y sucesión armoniosa de formas que siguen un orden preestablecido. Tampoco muestra una serie ordenada en los elementos que complementan la composición.

Es de ritmo cromático disonante, pues tanto la figura femenina como las gallinas presentan un color monocromo, y por la iluminación se genera una gama de sienas que no siguen ningún orden preestablecido; el cerámico con sus tonos amarillos dominantes y el blanco del maíz conservan el color natural del material, entre cálidos y muy claros.

En la dimensión de contenido, se puede apreciar que es de un sígnico real, por la representación de la mujer hispana de la época virreinal peruana en la contemplación de sus gallinas. También está la parte ideal: la piedra incaica representa la posición dominante que toma la conquista española, sobre la sociedad incaica hasta el punto de despreciarla e infravalorarla.

F) Obra de escultura N° 5: Valentia: ¡Por la libertad de mi pueblo!



La obra pertenece a la categoría de mujeres mestizas; se puede observar la escultura bellamente realizada, cuyos íconos de semejanza muestran a una mujer. La mujer adulta madura de piel morena clara, que tiene los labios separados por el grito de guerra que expresa. Tiene el cuello delicado y largo, los cabellos y ojos negros y profundos. Lleva una sola trenza que va dirigida hacia su espalda. Ella es Micaela Bastidas Puyucahua.

La mujer viste una blusa, una pollera larga, un poncho, el *chumpi* que comprime el poncho, una *ch'uspa* y un par de zapatos. Micaela lleva un estilo español en cuanto a su indumentaria, los españoles impusieron el tipo de vestimenta en el virreinato, la diferencia se daba en el material de confección que, era de acuerdo a la zona geográfica donde se manifestaban las variaciones de indumentaria virreinal.

Se aprecia un caballo blanco que es cabalgado por la mujer; este tiene una cabeza amplia, cuello largo y grueso, crin en el cuello, cola larga y peluda, orejas cortas y erguidas, y patas relativamente largas que terminan en pezuñas. El caballo es un mamífero perisodáctilo domesticado de la familia de los équidos. Es un herbívoro de gran porte, y cuello largo y arqueado poblado por largas crines. Este ingreso al Perú con la conquista española.

La valoración de signos es notoria, la mujer tiene una relación de hibridación con su indumentaria y de empoderamiento con el caballo, mientras que la valoración sintagmática nos aclara que la mujer adulta y, su vestimenta, tienen un mensaje connotativo sobre la realidad y condición de las mujeres nobles mestizas en el virreinato peruano. El caballo representa la fuerza y empoderamiento de Micaela Bastidas contra las huestes españolas, y su lucha por conseguir la libertad y el derecho a la vida.

En la dimensión creativa, la obra escultórica corresponde a dos tipos de género, de retrato e histórico. En el retrato, la composición escultórica muestra a una mujer adulta, cabalgando un hermoso caballo blanco; tiene la mirada firme y decidida, pero a la vez, dulce, se le conoce como una mujer hermosa y respetuosa que amaba a su esposo e hijos. No llamaba a su esposo por su nombre, sino él era su inca, su *chepe*; pues así era ella: una mujer fuerte y decidida a la hora de conseguir sus anhelos y

deseos. Su retrato corresponde al inicio de la rebelión, cuando aún era joven junto a su familia, con unos hijos por ver crecer. Lleva un atuendo propio de la hibridación cultural del virreinato, la blusa de seda, un poncho con adornos andinos en el pecho, su pollera y zapatos, además del *chumpi* enrollado en su cintura, el poncho y la *ch'uspa* que muestra su indudable identidad con la casta andina. Su lucha en la búsqueda por defender la patria y sus ideales lamentablemente no tuvo éxito. Fue asesinada cruelmente en la plaza del Cusco junto a sus hijos y amigos, aun así, se le recuerda como una mujer valiente y decidida; ella sabía que ya no vería crecer a sus hijos, porque el deber que tenía con su pueblo era aún mayor que los deseos hacia sus hijos, y estaba presta hasta a morir por defender a los indígenas de los abusos de los españoles. Por otro lado, en el aspecto histórico, la composición escultórica muestra a una mujer madura con la furia de un pueblo oprimido y el fuego de la lucha por la libertad. Micaela Bastidas no se quedó atrás de su marido, por el contrario, toda la actividad compleja de la retaguardia indígena estaba a su cargo. Y no solo esto: la esposa del jefe rebelde fue su lugar teniente más inmediato y, a veces, su inspiradora, como Micaela no era una persona que se satisfacía con dar consejos únicamente, en la misma carta del 7 de diciembre anunció a su esposo el propósito de reclutar gente para estar rodeando poco a poco al Cusco.

En cuanto a la categoría estética, es una obra escultóricamente bella, muestra una composición hermosa a partir de una escena real, el empoderamiento de la mujer provocando agrado a los ojos del espectador.

Se aplicó la técnica del modelado directo en ambas figuras. El modelado proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla. Al material del modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control de la esta, tanto interna como externa de la forma: y si la obra no resulta satisfactoria, se puede quitar todo o parte del material y comenzar de nuevo el proceso. En los instrumentos que se utilizaron están: el martillo, el alicate, la malla y la amoladora que se usaron para reajustar en la estructura general de la obra. El yeso, el engrudo y los cartones de huevo se utilizaron para amasar la pasta, que es el material con el que se terminó de modelar. Los lecrones y espátula son instrumentos con los cuales el modelado se hizo a detalle, llegando a los resultados requeridos. La escofina y el lijarse sirvieron para el acabado de detalles y lograr finura en la textura. Los pinceles

sirvieron para abarcar zonas de acceso complicado al momento del pintado. La pintura soluble con tinher le dio el buen acabado. La cola sintética mezclada con tiza hizo una pasta que, al combinarse con la tela, constituyó la técnica de tela encolada.

La obra es de tendencia real, y las figuras y los elementos son realistas por presentar con particular certeza la realidad cotidiana, buscando la belleza positiva y su cuidadosa representación de los hechos y el análisis esmerado de los elementos que se aprecian en el mundo exterior e interior de la mujer, permitiendo de esta forma al espectador, el conocimiento sobre esta fase trascendental de Micaela Bastidas Puyucahua dentro del contexto virreinal.

En la dimensión compositiva, la proporción en la escultura es canónica. El cuerpo de la mujer como el del caballo están en una proporción ideal, tomando en cuenta longitudes y grosores, verticales y horizontales; la proporción de la mujer está en ocho cabezas debidamente proporcionada, siendo claro comprobar el tamaño por la posición en la que está establecida. El caballo se encuentra en una proporción anatómica tomando como medida modular su cabeza. La longitud entre el pecho y las nalgas comprenden una medida de tres cabezas, la longitud del cuello es de una cabeza; desde los cascos hasta el lomo la medida es de dos cabezas y tres cuartos, y el ancho del tórax es de una cabeza. Las figuras están en una proporción apropiada en tamaño.

El equilibrio en la composición presenta a la mujer como figura central, se la observa montando el caballo, y se contempla al caballo en su proporción adecuada; la mujer posee un buen asiento, la posición de su tronco y la distribución de su peso desplazan su centro de gravedad dentro de ciertos límites, con respecto al dorso y a las patas de caballo, es decir, en sus puntos de apoyo. En esta situación hablamos de un equilibrio ecuestre donde se logra la perfecta coincidencia y armonía de las fuerzas activas, o el máximo aprovechamiento del rendimiento del caballo y el jinete; esta armonía se ve a simple vista por el perfecto acoplamiento de ambos, y la facilidad de desplazamiento y ligereza en sus movimientos. Se trata de una mujer que alcanza su equilibrio conjunto con su cabalgadura.

La composición presenta un acabado monocromo en la figura de la mujer, con una gama de sienas, que genera un juego de contrastes con la iluminación natural, dando

lugar a espacios notorios en cuanto a brillo, sombras proyectadas y sombras de formas, también se pueden notar un borde de sombras afiladas, borde de sombras suaves, líneas y bordes perdidos y encontrados, claro reflejo en el pecho de la mujer, en los pliegues de su pollera y en sus piernas, desde la figura del caballo que presenta un acabado monocromo claro, con una gama de grises, generando un juego de contrastes con la iluminación natural, realizando formas y volúmenes, esto a su vez otorga un realce notable a la figura femenina. El claro del caballo es contrapuesto con los colores cálidos de la figura femenina que dan un buen equilibrio a la composición.

La iluminación es cenital; proviene de la parte de arriba hacia abajo con tal claridad; vista de la parte lateral, resalta las formas de la escultura de manera natural, se distinguen planos muy iluminados en el rostro de la mujer, expresión que acentúa el cuello, las manos, los pechos, el cinto de la *ch'uspa*, los pliegues de la pollera y sus zapatos; en el caballo, por la posición de su rostro, el lado izquierdo, la crin, ambas orejas, la frente, los ollares, la quijada, el cuello, pecho, las rodillas, los talones, cascos, cuarto trasero y la cola. También se observan los planos medios en el resto del cuerpo de la mujer y el caballo. Se puede percibir con un encanto mayor los tres elementos que conforman la escultura como resultado de la transparencia de las formas contenidas en el volumen de la escultura.

La estructura en la figura del caballo cuenta con un armazón soldado de fierro corrugado N° 8 y alambón N°16. Se añadió tecnopor considerando las formas de las extremidades anteriores y posteriores, así la caja torácica como la cabeza generan disminución del peso. A todos estos volúmenes se les envolvió con malla metálica para tener mayor rigidez, además esto ayudó a adherir con facilidad la pasta de papel, para fortalecer las coyunturas, donde se fijó con napa y cola sintética; en la figura de la mujer se fijó alambón N° 16, de la misma forma se añadió tecnopor en las partes consideradas sujetadas con la malla metálica. Finalmente, para el pedestal se empleó fierro angular de 20.

Tiene una textura lisa para aparentar realismo en la piel de la figura de la mujer, y en cuanto a la vestimenta de la misma, se usó la técnica de tela encolada, logrando así textura y pliegues naturales de tela en toda la indumentaria; para la trenza que se muestra atractiva se siguió una sucesión ordenada de porciones, simulando una

trenza real; el caballo posee una textura rugosa para dar apariencia al pelaje, además que conserva en el acabado, el material de la pasta de papel con el que se modeló la figura animal, en los cascos mantiene su textura lisa. La sogá conserva su textura natural.

El contorno que delinea a la mujer es claro y permite visibilizar la figura, con la iluminación crea delimitaciones entre los volúmenes de esta. Se puede distinguir claramente el rostro de la mujer, sus cabellos, parte de la trenza, el cuello de la blusa, las mangas, manos, el poncho, sus detalles, el cinto de la *ch'uspa*, el *chumpi* que rodea la cintura de la mujer, los pliegues de la pollera, sus zapatos y su rostro enfatiza gallardía. En el caballo, se aprecia con claridad su rostro, orejas, crin, frente, ollares, la quijada, cuello, pecho, rodillas, talón, casco, cuarto trasero y la cola. Todos estos factores resaltan la volumetría de la figura femenina y la del caballo representado.

La obra presenta un diseño informal al no tener simetría en la composición tridimensional. La escultura no distingue, en su estructura compositiva, una base geométrica, por lo que la composición es libre en su estructura.

La figura femenina es monocroma, pero con el contraste logrado por la iluminación se llega a distinguir el realce de las formas y, con esto, la armonía que tienen las partes iluminadas con las que no se resaltan; se pueden distinguir claros reflejos por la luminosidad que presenta el caballo en el pecho de la mujer, en los pliegues de su pollera, parte de la pierna derecha y en los zapatos. Otras zonas presentan medios tonos, espectros y luz reflejada, logrando perfectamente una armonía cromática entre claros y cálidos. Tiene temperatura cálida, ya que presenta una gama en sientas por los reflejos en la superficie de la escultura, pero sin dejar de lado el contraste que se genera por interacción de la luz natural y la luminosidad de la figura del caballo.

La iluminación proviene lateralmente creando un efecto agradable entre las texturas lisas, rugosas y finas que presenta la composición, además de la posición en la que se encuentran las figuras.

La composición escultórica presenta un ritmo morfológico disonante, por su diversidad de formas; no muestra simetría en los volúmenes logrados en la parte corporal de las figuras. La anatomía humana y animal presenta una combinación y

sucesión armoniosa de formas que siguen un orden preestablecido. Tampoco muestra una serie ordenada en los elementos que complementan la composición.

Es de ritmo cromático disonante; la figura femenina presenta una pátina monocroma, por la iluminación, generando una gama de sienas que no siguen ningún orden preestablecido; en el caballo, por la iluminación, se genera una gama de grises que tampoco sigue un orden preestablecido. La composición se mantiene entre cálidos y muy claros.

En la dimensión de contenido se puede apreciar que se trata de sígnico real. La mujer, su vestimenta y el caballo representan el desplazamiento, y enfrentamiento de Micaela Bastidas contra las huestes españolas que mantenían en la opresión al pueblo indígena.

## CAPITULO IV

### RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

#### 4. CONCLUSIONES

##### **Al primer objetivo**

Se cumplió plenamente en la creación de las 5 esculturas en técnica mixta: pasta de papel, pasta de yeso, tela encolada y construcción.

##### **Al segundo objetivo**

Se realizó la investigación debida sobre el entorno de las mujeres de las diferentes castas, ahondando en el intercambio cultural con sus respectivas características fisonómicas; todas ellas corresponden al virreinato peruano. Se recurrió a diversas fuentes bibliográficas, páginas de internet, y visitas a diferentes lugares importantes, que muestran desde el arte pictórico y escultórico escenas de la vida cotidiana de los habitantes del entorno, como son la Catedral del Cusco, la Compañía de Jesús y el Museo Santo Domingo.

##### **Al tercer objetivo**

Se realizó la exposición de las 5 obras escultóricas en la sala Marino Fuentes Lira de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, a través de una exposición virtual.

##### **Al cuarto objetivo**

Se concientizó al público sobre la realidad de las mujeres del virreinato peruano desde las diferentes castas, especialmente, las campesinas indígenas y el mestizaje producido por su unión sexual con los españoles, negros o mulatos, que sucedió generalmente en un contexto de violencia y de presión colonial. Nuestras mujeres fueron violadas, abusadas y obligadas a vender o ceder su cuerpo, a cambio de “ventajas” para sí o sus futuros hijos mestizos.

## RECOMENDACIONES

### *A los artistas*

Se recomienda utilizar materiales de diversas fuentes para crear trabajos artísticos, de esa forma, se colabora con el cuidado del medio ambiente. Además de conseguir mayor expresividad en el mensaje denotativo en la escultura.

### *A la población*

Se recomienda conocer más sobre el contexto histórico del virreinato peruano y sobre la hibridación cultural de la mujer en esta época, ya que América Latina marca un hito importante en este fenómeno cultural.

### *A la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco*

Se recomienda brindar más facilidades en cuanto a la disposición y desarrollo de su infraestructura, conducentes a la realización de eventos culturales; y tratar de crear lazos con otras instituciones afines a las actividades culturales de nuestra ciudad, para generar nuevas posibles modalidades de ejecución de proyectos artísticos.

### *A las instituciones educativas de educación básica*

Se recomienda a las instituciones educativas promover la investigación sobre nuestra historia, específicamente, con respecto al protagonismo de la mujer a través de las distintas épocas que vivió nuestro país, como es el caso del virreinato peruano.

**LISTADO DE REFERENCIAS**

- Ausbel , Novak, & Hanesian,. (1993). *Psicología educativa*. México: Trillas.
- Bailey, M. (Enero de 2013). *British Museum* .
- Beatriz Guardia, S. (2013). *Historia de las mujeres en America Latina*. Murcia, Murcia, España: CEMHAL. Recuperado el 15 de Diciembre de 2019
- Blume, H. (1982). *Guia completa de escultura, modelado y ceramica*. Madrid: Blume ediciones.
- Burke, P. (2010). *Hibridismo Cultural*. Madrid: Akal Universitaria.
- Bustios Romani, C. (2013). *La Salud Ambiental en la Historia de la Salud Publica Peruana: 1535-2005*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento Académico de Medicina Preventiva y Salud Pública, Lima. Recuperado el 20 de Mayo de 2020
- Cieza de Leon, P. (2005). *Cronica del Peru el señorío de los incas*. (P. P. Franklin, Ed.) Venezuela: Fundacion Biblioteca Ayacucho. Recuperado el 16 de Junio de 2020
- Crespo Fajardo, J. L. (2014). *Fuentes teoricas sobre la Fiigura humana en la Escultura*. España: Grupo de investigacion , Universidad de Malaga.
- Garcia Canclini, N. (1990). *Culturas Hibridas*. Mexico: Grijalbo.
- Kallen, S. (1955). *Discovering Art Sculpture*. United States : Library of Congress Cataloging .
- Konetzke, R. (1977). *Historia universal Siglo XXI, La epoca colonial* (Sexta ed., Vol. 22). Mexico, Mexico: Siglo veintiuno editores, sa. Recuperado el 8 de Enero de 2020
- Leon Maristany, E. (13 de Diciembre de 2013). *Blog:Filosofía del Arte en las Artes Plasticas*. Recuperado el 02 de Julio de 2017, de <http://esteticamar.blogspot.com>
- Lersch, P. (1974). *Estructura de la personalidad*. España, Barcelona: Scientia.
- Lewin, B. (2010). *Tupac Amaru*. Argentina: Omegalfa.
- Lumbreras, L. G. (1992). *Cultura, tecnología y modelos alternativos de desarrollo*. México: Comercio Exterior.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Biblioteca Mondadori.

- Marton, J. J. (s.f.). *Escultura, una vetana abierta al mundo artistico y cultural*. Recuperado el 2017 de 10 de 07, de las claves de la escultura: <https://www.almendron.com/artehistoria/artes/escultura/las-claves-de-la-escultura>
- Newall, D. (2009). *Apreciar el arte - entender, interpretar y disfrutar de las obras*. Barcelona: Art Blume.
- Nieto, E. (1874). *El realismo en el arte contemporaneo*. Madrid: Casa editorial de Medina y Navarro.
- Otte, E. (1988). *Cartas privadas de emigrantes a Indias 1540 - 1616*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Panofski, E. (1979). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Compañy.
- Romano, T. (23 de Mayo de 2012). *Contraste: Artes Visuales*. Recuperado el 4 de Octubre de 2017, de Blog de Artes Visuales: <http://arsvisui.blogspot.pe/>
- Saura, A. (1986 - 1987). Línea y textura, elementos visuales de la imagen. *Elegia*, 1 - 24.
- Toajas Roger, A. (2011). *Glosario Visual de Tecnicas Artisticas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Virreynato, E. d.-L. (1968). *Obras completas de José de la Riva Agüero VI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Waite Brown, C. (2007). *Técnicas escultóricas: guía para artistas principiantes y avanzados*. Hohenzollernring, Alemania: Evergreen. Recuperado el 10 de Julio de 2020

## APÉNDICES

### APÉNDICE A INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN: PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN

#### ESCULTURA N° 1

A) Instrumentos de valoración semiótica

Imagen digitalizada de la obra de arte



Valoración ícono-simbólica

Título de la obra Amor: T'anta				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE REAL	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO REAL/IDEAL	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN ADA Y NO CONVENCIÓN ADA)
ÍCONOS (semejanza)	Mujer	La mujer es de edad avanzada, tiene unos 65 años, está de pie llevando una pala de hornear, y carga sobre la espalda a una pequeña bebé; la mujer es de baja estatura, de 1,50 m aproximadamente (talla pequeña), su peso corporal es bajo, su tórax amplio, su abdomen prominente, con extremidades delgadas y cortas. De piel oscura, en la escultura se muestra monocroma, tiene los ojos rasgados, los pómulos sobresalientes y las líneas de expresión que son notorias por la edad, tiene el cabello lacio y oscuro, lleva dos trenzas	Es una mujer de edad avanzada, andina; se muestra como una figura materna (abuela, en la relación de edad que hay entre ella y la bebé). Es una mujer campesina que tiene clara relación con la naturaleza y los sembríos. En la escultura, la mujer está de pie y en plena labor de horneado de panes.	Convencionada

		dirigidas hacia la espalda, y tiene las manos y los pies callosos. Lleva una montera sobre la cabeza, una blusa, chaqueta y una pollera larga que va hasta debajo de las rodillas; toda esta indumentaria está confeccionada a base de lana de animales como son la llama, la vicuña, la alpaca, la oveja, etc.		
	Bebé	La bebé, de sexo femenino de unos 8 a 12 meses de edad, tiene los ojos rasgados que ya son notorios a la edad que tiene, su piel es oscura, lleva el ajuar con características peculiares de la región andina; en la parte del gorro lleva unas flores campestres que están hechas a base de lana de animales como la llama, la vicuña, la oveja, etc.	La bebé andina está en una edad tierna, por lo que va en una posición de descanso sobre la espalda de la mujer.	Convencionada
	Montera	La montera va ceñida sobre la cabeza de la mujer, con un cinto, que se sujeta en el maxilar inferior, y que la protege del calor o, a la vez, esta le va dar abrigo en climas fríos; tiene el armazón circular, a manera de paja brava. En el lado derecho lleva una cruz de chilliwa.	La montera es una prenda de origen europeo, que llegó a América con el virreinato, siendo impuesta como prenda a las comunidades originarias junto al resto de la indumentaria, suprimiéndose bajo pena la indumentaria autóctona	Convencionada

			prehispánica. La creatividad de la mujer andina alcanzó una diversidad de prendas en torno a las monteras, tornándose de diversos coloridos, añadiendo y quitando elementos de acuerdo a sus gustos y formas de vestir.	
	La blusa	En la escultura se muestra la blusa de la mujer solo en la parte de cuello, ya que tiene la cuellera baja, y la empuñadura en ambas manos.	La blusa fue confeccionada con la lana de oveja; no tiene ningún bolsillo, pero tiene unas pequeñas aberturas por ambos costados, una cuellera baja y la empuñadura en ambas mangas que son color natural blanco; muchos de ellas no contaban con botones en la parte delantera, son a manera de camisetas.	Convencionada
	La chaqueta	La chaqueta va ceñida al cuerpo de la mujer, tiene las mangas anchas, en la parte del pecho y lleva unos adornos a manera de zigzag que representan a la flora, mientras que la iconografía rectangular alude a la fauna.	La chaqueta reemplazó al saco, y como toda confección del vestuario de ese entonces, fueron casi todas de bayeta; esta prenda también está elaborada de lana de oveja, aunque	Convencionada

			<p>anteriormente fueron de alpaca, y de color negro; también tienen mangas rematadas en empuñaduras algunos con sencillas figuras, y otras no llevan nada; su función es cubrir por encima de las demás indumentarias interiores; por supuesto sirve para protegerse del frío, y da mayor prestancia a las mujeres.</p>	
	La pollera	La pollera ciñe a la mujer en la cintura y se extiende hasta cubrir casi toda la pierna.	<p>Es la prenda de vestir que usan las mujeres nativas, en la parte de la cintura hay un plisado menudo y compacto, reforzado con hilos resistentes que lo atraviesa a una presilla de tela fuerte, que sirve para asegurar la pollera en la cintura. La pollera representa al nivel de la clase alta, ya que, los españoles nos trajeron e impusieron al cambio del <i>unk'u</i> (que tiene</p>	Convencionada

			origen en la túnica del inca llamado "unccu").	
	<i>La Lliclla</i>	La mujer, la lleva sobre su espalda en la que carga a la pequeña bebé, mostrándole protección.	Sirve para trasladar y cargar los productos en las faenas de la chacra; las más adornadas y bonitas sirven para llevar, en hombros, a los bebés recién nacidos hasta un año.	Convencionada
SÍMBOLOS (ideas)	Cruz	De tamaño pequeño, va en el lado izquierdo de la montera de la mujer, es de paja.	Los andinos llevaron esta cruz por mandato de Micaela Bastidas, en señal de su buena cristiandad.	Convencionada
	Pies descalzos	En la escultura, la mujer tiene ambos pies descalzos, se muestran callosos por el contacto directo con la superficie.	La extrema pobreza que atravesaban en ese entonces los indígenas.	No convencionada e ideal
ÍCONOS SIMBÓLICOS	La serpiente	Está sostenida entre las manos de la mujer, es de madera y va a manera de mango de la pala de hornear.	La serpiente significó, para los incas, la sabiduría; también representa el infinito, el mundo de abajo o de lo muertos, el ukhu pacha, el lugar donde van las personas que mueren para unirse con los espíritus. Hasta el día de hoy se	Convencionada

			conserva esta creencia dentro de nuestra región.	
--	--	--	--	--

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Mujer	Maternidad	Bebé
		Protección	Montera
		Abrigo	Vestimenta
		Sostén	Manto
		Alimentación	Pan
		Trabajo	Pala de hornear
		Espiritualidad	Serpiente
		Pobreza	Pies descalzos
		Cristianismo	Cruz

## Valoración sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA ICA Unidades sintagmáticas	Mujer anciana abrumada y triste; bebé sobre la espalda, pies descalzos.	Realidad y condición social de la mujer andina en el entorno del virreinato del Perú.
	Paleta de hornear, vestimenta.	Representa la hibridación cultural en la mujer andina y sus nuevos aprendizajes y costumbres.

## B) Instrumento de valoración estética

## Valoración de estructura artística

TÍTULO DE LA OBRA Amor: T'anta		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS: VALORES ESTÉTICOS
Género	Temática histórica (Diana Newall)	La escultura muestra a una mujer de edad avanzada correspondiente a la casta andina dentro del contexto del virreinato del Perú. La mujer está de pie llevando sobre la espalda a su nieta, una representación que asumía la anciana, mientras que los padres de la bebé, tenían que responder por horas de trabajo en la mita y los obrajes, para cumplir con el tributo. Por los ancianos y los niños de ese entonces, también se pagaban los tributos. Asimismo, se muestra en plena actividad del horneado de panes; los antiguos andinos ya producían su propio pan desde diferentes semillas, pero en la escultura se representa a la mujer y el empleo del trigo en la elaboración de sus panes. Esta semilla había ingresado con los españoles en su expedición al Perú, los campos agrícolas respondieron satisfactoriamente a su producción. La mujer lleva una cruz a base de <i>chilliwa</i> en el lado derecho de su montera, esto en señal de la buena cristiandad que Micaela Bastidas ordenó a los indígenas, indicando que los llevaran en los preparativos para el enfrentamiento contra los españoles. El mango de la pala de hornear simboliza a una serpiente. La serpiente significó para

		los ancestros la sabiduría; también represento el infinito, el mundo de abajo o de lo muertos, el ukhu pacha, el lugar donde van las personas que mueren para unirse con los espíritus; hasta el día de hoy esto se conserva dentro de nuestra región. La pollera de la mujer se alarga hasta casi cubrir sus piernas y representa el nivel de la clase alta, ya que, los españoles nos trajeron e impusieron al cambio del <i>unk'u</i> (que tiene origen en la túnica, del inca llamado "uncu").
Categoría	Lo bello (Diana Newall)	Muestra una composición hermosa a partir de una escena real, donde la mujer, en su esencia, al ser contemplada, provoca una sensación de satisfacción estética en los ojos del espectador.
Técnica	Modelado (Hermann Blume)	El modelado proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla, Al material del modelado se le puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control de la escultura, tanto interna como externa de la forma: y si la obra no resulta satisfactoria, se puede quitar todo o parte del material y comenzar de nuevo el proceso.
Instrumentos	<b>Herramientas</b> Martillo Alicate Malla amoladora Lecrones Espátula Escofina Lijar Pinceles	
	<b>Materiales</b> Pintura acrílica Cola sintética Tela Tiza Yeso Cartones de huevo Engrudo	
Estilo y tendencia	Realista (Emilio Nieto)	Las figuras y los elementos son realistas al presentar con particular certeza la realidad cotidiana, buscando la belleza positiva y su cuidadosa representación de los hechos, así como el análisis esmerado de los elementos

		que se aprecian en el mundo exterior e interior de la mujer, permitiendo de esta forma al espectador, el conocimiento sobre esta fase trascendental de la mujer andina dentro del contexto virreinal; ignorarlo sería cerrar los ojos a la evidencia.
--	--	---

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Canon (Erwin Panofsky)	La escultura representa a una mujer anciana correspondiente a la casta indígena. Tanto el cuerpo femenino como el de la bebé están en una proporción ideal, tomando en cuenta longitudes y grosores, verticales y horizontales. La mujer comprende 6 cabezas, además de su casta, por la edad en la que se encuentra, tiene el cuello inclinado, la columna encorvada y comprimida; los arcos de sus pies se notan menos pronunciados, lo que contribuye a una ligera pérdida de estatura. La bebé en la edad que está representada, igualmente guarda relación proporcional con la mujer. Los elementos que componen a las figuras están debidamente proporcionados en tamaño a la figura principal.
Equilibrio	Equilibrio de masas (Tulio Romano)	La escultura presenta a la mujer como figura central; ella está en una postura con los pies separados y paralelos, y la espalda un tanto inclinada, denotando una buena estabilidad; por lo tanto, dan un mínimo trabajo a los músculos centrales (los abdominales, lumbares, pelvis, los glúteos y la musculatura de la columna); lleva sobre su espalda a la bebé; la cabeza de esta por el peso debería crear un desequilibrio en la postura correcta de la mujer que, al sostener la pala de hornear, hace un esfuerzo que contribuye a sostener a la bebé, generando así un equilibrio por equivalencia que enmienda cualquier posible inconveniente.
	Cromático (luz y sombra) (Tulio Romano)	La composición presenta un acabado monocromo, con una gama de sienas que genera un juego de contrastes con la iluminación natural, dando lugar a espacios notorios en cuanto a brillo, sombras proyectadas, sombras de formas, borde de sombras afiladas, borde de sombras suaves,

		líneas y bordes perdidos y encontrados, y luces reflejadas definiendo así un equilibrio cromático.
Morfología	Iluminación natural (Claire Waite)	La iluminación es cenital, proviene de la parte de arriba hacia abajo con tal claridad, resaltando las formas de la escultura de manera natural, se distinguen planos muy iluminados como la parte izquierda del rostro de la anciana, la cruz que lleva sobre la montera y la parte del cuello, notándose así a simple vista las arrugas, los pechos, la parte anterior de la pollera y ambos pies descalzos; también se observan los planos medios en el resto del cuerpo de la mujer. Se puede percibir con un encanto mayor los tres elementos que conforman la escultura, como resultado de la transparencia de las formas contenidas en el volumen de escultura.
	Estructura (Claire Waite)	La estructura cuenta con un armazón soldado de fierro corrugado N.º 8 y alambón Nº16. Se añadió tecnopor considerando las formas de las extremidades superiores e inferiores, así la caja torácica, como la cabeza, generan disminución del peso. Se envolvió a todo con malla metálica para sujetar el tecnopor, además, esto ayudó a adherir con facilidad la pasta de papel. Para fortalecer las coyunturas se fijó con guaipe y cola sintética. Finalmente, para el pedestal se empleó fierro angular de 20 mm
	Textura (Antonio Saura)	Tiene una textura lisa, arrugada y áspera en el rostro, el cuello, las manos y los pies para aparentar realismo en la piel de la figura, notándose así la edad de mujer, en el bebé la textura es lisa y suave en su rostro. En cuanto a la vestimenta de la misma, se usó la técnica de tela encolada, dando así textura natural de tela bayeta en la chaqueta, la blusa, la pollera, la <i>llijlla</i> y la vestimenta de la bebé; además, en la zona de la cabellera, presenta una textura para aparentar sus formas lacias; para las trenzas se siguió una sucesión ordenada de porciones simulando una trenza real. En cuanto a los elementos que acompañan a la figura como la pala de horneado y la cruz, estas conservan sus texturas originales.

Línea	Contornos (Juan José Marton)	El contorno que delinea a la mujer es claro y permite visibilizar la figura; con la iluminación crea delimitaciones entre los volúmenes de esta. Se puede distinguir claramente la montera y la cruz, el rostro de la mujer, las líneas de expresión bien marcadas, los pechos y las manos sosteniendo la pala de horneado. La forma de la pollera y el rostro acentúan la expresión de cansancio que refleja la mujer, por la actividad que realiza; todos estos factores resaltan la volumetría de la figura femenina representada.
	Diseño (Juan José Marton)	Presenta un diseño informal por el movimiento que muestra la composición.
	Base (Juan José Marton)	La escultura no distingue en su estructura compositiva una base geométrica, por lo que la composición es libre en su estructura.
Armonía	Por reflejos (Tulio Romano)	La composición escultórica es monocroma, pero con el contraste logrado por la iluminación se llega a distinguir el realce de las formas, y con esto, la armonía que tienen las partes iluminadas con las que no se resaltan; algunas presentan medios tonos, espectros y luz reflejada, logrando perfectamente una armonía cromática cálida.
Color	Polaridad / temperatura (Juan José Marton)	Es cálida, ya que presenta una gama en sienas sin dejar de lado el contraste que se genera por interacción de la luz natural.
	Luminosidad / brillo (Juan José Marton)	La luminosidad proviene lateralmente, lo que genera reflejos y medios tonos en los volúmenes de la figura femenina; así como en la bebé sostenida sobre la espalda de la mujer.
Ritmo	Morfológico (Claire Waite)	La escultura presenta un ritmo morfológico por su diversidad de formas, no muestra simetría en los volúmenes logrados en la parte corporal de la figura. La anatomía humana presenta una combinación y sucesión armoniosa de formas que siguen un orden pre establecido. Tampoco muestra una serie ordenada en los objetos que conforman la composición.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (real-ideal)	Elementos reales	La escultura representa a la figura de la mujer de la casta andina dentro del contexto del virreinato peruano. Ella va sosteniendo a un bebé sobre la espalda y sobre sus manos una pala de horneado, lo que nos muestra una escena cotidiana real del momento.
	Ideal – cruz, serpiente	La cruz es la señal de buenos cristianos que los indígenas tenían que mostrar hacia los españoles, y la serpiente es parte de una ideología que aún conservaba en los andes.

## **APÉNDICE B INFORME CURATORIAL**

### **Identificación del proyecto**

Exposición “Warmi”

Presentada por: Alexander Huari Paucar y Gabriela Vidal Escobedo, con grado de bachilleres, egresados de la ESABAC “Diego Quispe Tito”, actualmente Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco.

### **Definición del proyecto**

La exposición bipersonal “Warmi” tuvo como finalidad principal, dar a conocer el resultado de una investigación artística, cuyos frutos fueron una serie de esculturas que, a pesar de tener influencias de los dos artistas participantes en la exposición, se sostuvieron en un solo pilar fundamental que, es la mujer en un aspecto histórico y social. La exposición se montó en la sala nacional Mariano Fuentes Lira, presentada por los bachilleres Alexander Huari Paucar y Gabriela Vidal Escobedo.

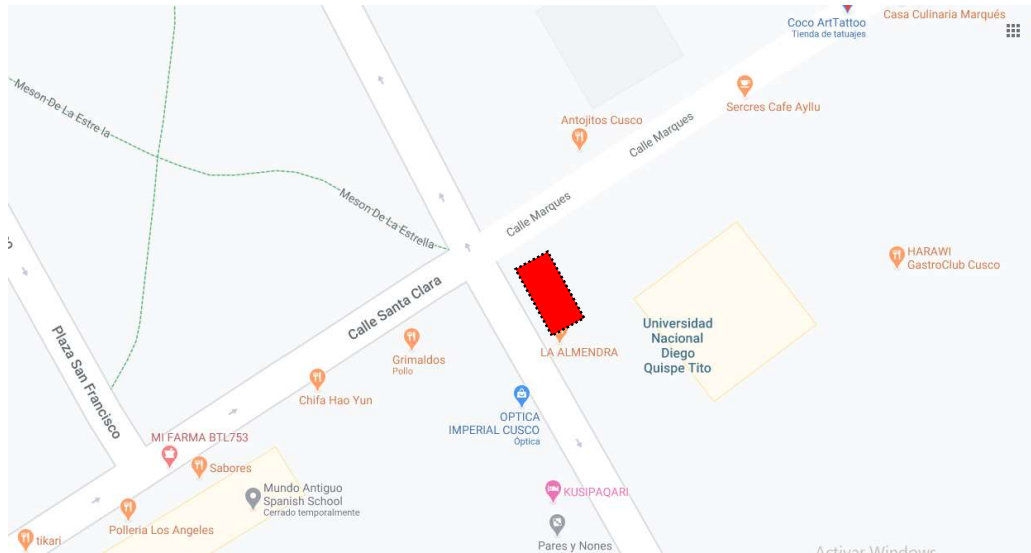
### **Justificación del proyecto**

El proyecto se realizó con la necesidad de mostrar, a través de esculturas, ámbitos diferentes con respecto a la mujer. El ámbito histórico basado en la hibridación cultural en la mujer de la sociedad del virreinato peruano, y el ámbito social reinterpretado en la morfología del cuerpo femenino, basado en los criterios del escultor.

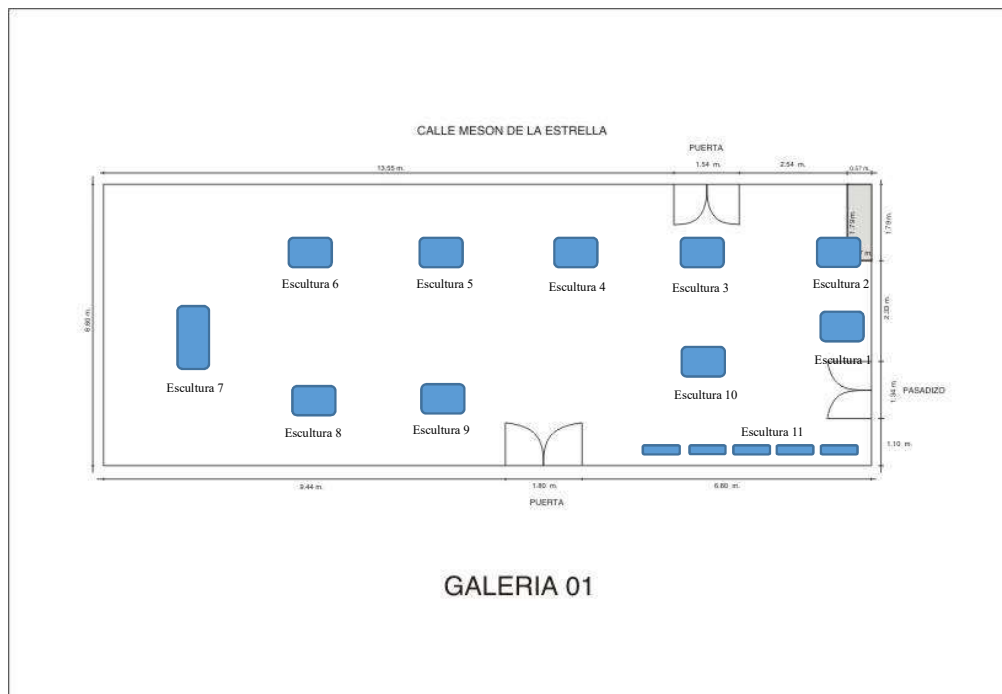
### **Cumplimiento de objetivos**

Se llegó a exponer las once esculturas en la sala 2 de la galería Mariano Fuentes Lira, ubicada en la intersección entre las calles Marqués y Mesón de la Estrella. Hubo retraso de tres meses con el cronograma preestablecido, al principio, por una inesperada pandemia provocada por un nuevo coronavirus. Por consiguiente, la exposición tuvo que ser reestructurada para seguir ciertas medidas de seguridad; estas medidas contemplaron que la exposición sea de manera virtual sin la presencia física de público espectador, así como la emisión de las invitaciones y catálogos físicos.

**Plano N° 1 Localización de la galería**



**Plano N° 2 Distribución de las obras en la sala expositiva**



**Tabla de distribución de obras**

Escultura 1	Descorazonaré
Escultura 2	Danza natural
Escultura 3	Estupro
Escultura 4	Rabona
Escultura 5	Amor: T'anta
Escultura 6	Coraje: ¡Mamá!
Escultura 7	Valentía: ¡Por la libertad de mi pueblo!
Escultura 8	Fuerza: en mi esencia sacias tu sed
Escultura 9	Paciencia: se pasa mi vida
Escultura 10	Rapto en el templo
Escultura 11	Semblante

**Cumplimiento de metas**

Sobre el número de obras:

Se llegó a exponer las 11 obras escultóricas; 6 esculturas correspondientes a Alexander Huari Paucar y 5 esculturas correspondientes a Gabriela Vidal Escobedo

Sobre el taller de sensibilización:

Se llegó a exponer y sensibilizar al público mediante la exposición virtual y, a través de un discurso orientado hacia el propósito artístico de las obras.

Sobre la sustentación de grado:

Sí se sustentó como examen de grado, para obtener el Título de Licenciado en Artes Visuales, la producción escultórica expuesta.

Cumplimiento del cronograma:

No se llegó a exponer el cronograma establecido por el proyecto de investigación que estaba previsto para el año 2018, ello por factores de índole familiar; sin embargo, la exposición estaba prevista para el mes de abril de 2020, pero el Gobierno peruano promulgó el estado de cuarentena a nivel nacional por la pandemia del COVID 19, generando un aplazamiento de la exposición indefinida hasta que se dio la oportunidad de organizar una exposición virtual de las esculturas, logrando así el objetivo de la exposición artística.

## Resumen de las actividades realizadas por cronograma

AÑO	2020									
MESES	Julio									
DÍAS	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
ACTIVIDADES										
Montaje										
Inauguración (virtual)										
Exposición (puesta en galería)										
Desmontaje										

## Cumplimiento del presupuesto

## Costo proyectado versus costo real

## Costo proyectado

ÍTEM	SUBTOTAL
<b>PRODUCCIÓN ARTÍSTICA</b>	
<b>MATERIALES</b>	
Fierro angular de 20 mm	S/ 96.00
Fierro corrugado N° 18	S/ 75.00
Fierro corrugado 5/8	S/ 60.00
Malla hexagonal	S/ 60.00
Tecnopor	S/ 84.00
Planchas para huevo	S/ 20.00
Alambre N° 16	S/ 18.00
Yeso	S/ 77.00
Harina	S/ 155.00
Cola sintética	S/ 90.00
Guaípe	S/ 24.00
Tela tocuyo	S/ 105.00
Tela yute	S/ 150.00
Pintura acrílica	S/ 200.00

ÍTEM	SUBTOTAL
<b>INSTRUMENTOS</b>	
Lecrones	S/ 15.00
Espátulas	S/ 20.00
Electrodos	S/ 12.00
Amoladora	S/ 180.00
Brochas	S/ 18.00
Pinceles	S/ 20.00
Martillo	S/ 25.00
Alicate	S/ 15.00
Cizalla	S/ 30.00
MDF	S/ 89.00
Tornillos	S/ 10.00
<b>EXPOSICIÓN</b>	
Catálogos	S/ 1200.00
Gigantografías	S/ 50.00
Invitaciones	S/ 100.00
Bocaditos	S/ 300.00
Vino	S/ 60.00
Traslado	S/ 60.00
<b>TOTAL</b>	<b>S/ 3418.00</b>

## Costo real

Elaboración de esculturas					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Fierro angular 20 mm	Hierro	9	Varios	S/ 18,00	S/ 162.00
Base	Mdf	6	Varios	S/ 89.00	S/ 89.00
Fierro corrugado 3/8	Hierro	18	6 metros	S/ 12.00	S/ 72.00
Fierro corrugado N° 20	Hierro	3	6 metros	S/ 6.00	S/ 18.00
Alambrón N° 20	Hierro	3	Kilos	S/ 6.00	S/ 6.00
Malla hexagonal	Hierro	12	Ketros	S/ 3.00	S/ 36.00
Alambre galvanizado N° 18	Hierro	3	Kilos	S/ 6.00	S/ 18.00
Alambre galvanizado N° 10	Hierro	1	Kilo	S/ 5.00	S/ 5.00

Elaboración de esculturas					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Tecnopor	Cuartón	9	2 metros	S/ 13.00	S/ 117.00
Cartones base huevo	Kilos	50	-	S/ 2.50	S/ 125.00
Pegamento	Cola sintética	7	5 litros	S/ 18.00	S/ 60.00
Harina de trigo	-	50	kilos	S/ 3.50	S/ 175.00
Yeso	-	11	Quintales	S/ 14.00	S/ 154.00
Tiza	Industrial	55	Kilos	S/ 2.00	S/ 110.00
Tocuyo	Tela	6	Metros	S/ 13.00	S/ 78.00
Yute	Tela	10	Metros	S/ 6.00	S/ 60.00
Triplay	Madera	1	Plancha	S/ 48.00	S/ 48.00
Tornillos	-	1	Ciento	S/ 5.00	S/ 5.00
Cobre	Plancha	50	Centímetros	S/ 25.00	S/ 25.00
Hojalata	Plancha	5	A2	S/ 2.80	S/ 14.00
Soga	-	3	Metros	S/ 6.00	S/ 18.00
Cuero	-	1	Unidad	S/ 20.00	S/ 20.00
Manta	Lana	1	Unidad	S/ 10.00	S/ 10.00
Canasta	-	1	Unidad	S/ 17.00	S/ 17.00
Bolas de cristal	-	1	Bolsa	S/ 5.00	S/ 5.00
Pintura acrílica	Diferentes colores	10	Litros	S/ 25,00	S/ 250,00
Tinher	-	5	Litros	S/ 6.00	S/ 30.00
Chuño	-	1/2	Kilo	S/ 5.00	S/ 5.00
Moraya	-	1/2	Kilo	S/ 6.00	S/ 6.00
Maíz	-	1/4	Kilo	S/ 2.00	S/ 2.00
Instrumentos					







**Identificación de las deficiencias y aciertos**

Hubo deficiencias en la fecha de la exposición de las obras escultóricas. Este hecho se dio a causa del estado de emergencia en el que entro el país por la pandemia del COVID 19. La fecha oficial de la exposición era en el mes de abril del 2020, pero se reprogramó para el mes de julio, donde gracias al apoyo del Departamento de Proyección Social se expusieron las esculturas. La exposición se llevó de manera virtual sin espectadores físicos, por lo protocolos de seguridad.

**Ejecución de guion museográfico**

- La exposición fue temporal y duró 5 días en galería, pero la exposición virtual fue subida a la página oficial de Facebook de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco.
- El contenedor de la exposición fue la sala N° 1 de la Sala Nacional Mariano Fuentes Lira.
- El recorrido fue lineal.
- La iluminación que se utilizó fue artificial, perteneciente a la galería de la Universidad.
- Material de apoyo: se publicó el cartel virtual sobre la exposición “WARMÍ”, dicha publicación se hizo a través de la página oficial de Facebook de la “Universidad Nacional Diego Quispe Tito”, siendo difundida virtualmente. En el texto de dicha publicación va el siguiente texto:

WARMÍ

Alexander Huari – Gabriela Vidal

Exposición Bipersonal de Escultura para Grado

Inauguración virtual Facebook live

Viernes 17 de Julio / 7 p.m.

### **Presentación**

La presentación de la muestra fue hecha por el presidente de la Comisión Organizadora Mag. Carlos Aguilar Carrasco:

La creación artística sigue abriéndose paso, y en el contexto del ‘Nuevo Coronavirus’ (COVID-19) adecuándonos a ‘la nueva normalidad’ - en pleno mes de las Fiestas Patrias - la Universidad Nacional “Diego Quispe Tito”, presenta la Exposición Grado de dos egresados de la Especialidad de Escultura, en su avance de consolidación como artistas profesionales, para llegar al público que aprecia y valora la obra artística. Para la Comisión Organizadora constituye satisfacción institucional, mostrar virtualmente la presente Expo Grado que plasma identidad andina y demuestra calidad competitiva. Sus trabajos Escultóricos se basan en la relación que tiene la mujer con la historia, y el crecimiento de ella en su cotidianidad. Además, se desarrolla el concepto de la mujer como ser social y su protagonismo en el avance de la misma. La serie de esculturas son desarrolladas hacia dos senderos diferentes, que toman características y apreciaciones estéticas diferentes acerca de la mujer, pero que no dejan de relacionarse entre sí. La exposición “Warmi” contiene once esculturas, cinco pertenecen a Gabriela Vidal Escobedo y seis a Alexander Huari Paucar. Todas fueron desarrolladas en la técnica del modelado directo con pasta de papel sobre una estructura de metal para, posteriormente agregar una delgada capa de pasta de yeso, logrando una textura más fina o acorde a la preferencia del artista. Corremos en el año académico 2020, en la constante formación de nuevos talentos y con nuevas generaciones de artistas como estos dos expositores. Es finalidad de la presente exhibición “Expo Grado” -ahora virtual- mostrar la destacada creación de nuestros futuros profesionales de las Artes Plásticas, gracias a la tecnología de innovación.

Cusco, Julio 2020.

Mag. Carlos Hugo Aguilar Carrasco

Comisión Organizadora

Presidente

UNDQT

### **Presentación de la muestra**

El tema de investigación artística que presenta Gabriela, es una propuesta social enmarcada en la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano, abordando el problema de transculturación de la mujer hispana y africana en un espacio cultural eminentemente indígena. Cada una de las obras contiene rasgos culturales propios con patrones y conductas diferentes, con aciertos, contradicciones y conflictos determinados por nuevas formas de relación social; llamando a esta, “el mestizaje” que propiamente en su acepción se refiere a hijos de padres de ascendencia racial y cultural diversa, dando como resultado una mezcla de nuevas conductas híbridas, con manifestaciones de dolor, adaptación, sumisión, resignación, acoso y violencia en el marco del virreinato. En este panorama, Gabriela recrea cinco obras escultóricas modelando directamente la anatomía de las mujeres, comenzando desde el corazón de su armadura o estructura interna, agregando sucesivamente el material “pasta” (como construyendo continuas capas imaginarias de planos) hasta lograr el volumen de cada figura, teniendo como resultado una arquitectura escultural: planos redondos, curvos, cóncavos y convexos que se extienden en todas las direcciones, produciendo así esta combinación de movimiento y ritmo, y expresado en un lenguaje volumétrico propio de la autora, lo cual define su estilo. El escultor tiene a su disposición materiales de diferente sustancia y apariencia; cada material, por más que sea un fragmento pequeño, incita a su sensibilidad cognitiva y a conmover lo suficiente como para extasiarse y crear su obra escultórica. En Gabriela, este goce de material preferido se manifiesta en el manejo de la pasta, en sus diferentes formas de preparado como insumo determinante, así como de la tela encolada que la compromete al dominio de un método técnico especial, dando como resultado una obra singular. También es de resaltar en Gabriela, el rescate y la valoración de la técnica del modelado directo (pasta y tela encolada), que en la época de la colonia fue de aplicación en la imaginería y que, ahora, muy bien puede ser utilizada en esculturas de expresión moderna. Queda demostrado, en sus cinco obras escultóricas, el buen acabado, realce, experimentación y adecuación de materiales de la época actual con dicha técnica colonial.

Lic. Carlos Larrea García  
Especialidad de Dibujo y Escultura  
Docente UNDQT

A lo largo de la historia, la representación de la mujer en el arte ha ido cambiando, desde la creencia y valores de cada época ha sido asociada a la moralidad, al vicio, al pecado y a la santidad. Un ejemplo es la representación del numeroso grupo de pequeñas estatuillas femeninas, conocidas como venus prehistóricas o paleolíticas (hechas de hueso, marfil, piedra, terracota, madera o barro). En la obra escultórica de Alexander se puede apreciar aquel dolor y dramatismo aún vivo en nuestra época. El propósito constituido por interpretaciones de diversas maneras de ver la realidad, el pasado histórico cultural y social, lleno de formas, volúmenes y conceptos, está presente en su obra. En lo que respecta al material elegido, la contemporaneidad y la frescura no son ajenos a su producción, y se puede apreciar en la forma, volumen y contenido. El arte de la escultura es un campo en el que se trabaja ininterrumpidamente, cuyo objetivo es trascender, por cuanto es preciso dominar la técnica para lograr los contenidos; en lo cual, el proceso de realización de su obra demuestra aquel dominio y constancia cuando hace uso de elipses interconectadas que resaltan las partes anatómicas femeninas. Cuando esboza la figura, lo hace a partir de una serie de óvalos superpuestos, así afirma la figura humana femenina manteniendo su volumen y redondez en el espacio. La forma volumétrica de sus obras cubre la necesidad de plasmar la idea y/o percepción social, que tiene su generación por medio del lenguaje simbólico. La ilusión de profundidad y volumen en las cuales se acentúan, los contrastes de valores, sombras y espacios, están también presentes.

Lic. Washington Santiago Flores Matto

Especialidad de Dibujo y Escultura

Docente

UNDQT

**Fichas Técnicas**

<p><b>Ficha 1</b>  GABRIELA  VIDAL ESCOBEDO  Amor: T'anta  Técnica mixta  90 cm x 85 cm x 37 cm  2019  “Vendrán a ti palabras y cantares de tu melancolía  Pero nunca volverá la alegría de tu primavera  Alma pura por tanta humildad, tan especial  Quiera en mi vida su corazón de oro”.</p>	<p><b>Ficha 2</b>  GABRIELA  VIDAL ESCOBEDO  Fuerza: En mi esencia sacias tu sed  Técnica mixta  122 cm x 46 cm x 47 cm  2019  “Ida es la gloria de sus encantos  Pasado el sueño de su sonrisa  Lentamente sigo la ruta de mis quebrantos  ¡Ella ha fugado como el perfume sobre la brisa!”.</p>
<p><b>Ficha 3</b>  GABRIELA VIDAL ESCOBEDO  Coraje: ¡Mamá!  Técnica mixta  110 cm x 50 cm x 30 cm  2017  “Hermosa flor silvestre  Cual viento errante  Te pusiera sobre mis parajes  Bella y salvaje  Perfumas la ruta del viajero sin rumbo  Regalas efímera esperanza en el amor  Eres fiel a tu independencia y tus raíces  Estaré contigo”.</p>	<p><b>Ficha 4</b>  GABRIELA VIDAL ESCOBEDO  Paciencia: se pasa mi vida  Técnica mixta  77 cm x 75 cm x 47 cm  2017  “Heme aquí en una torre de frío  Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos  Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera  Luminosa y desatada como los ríos de montaña  ¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos?  Te pregunto otra vez  El arco de tus cejas tendido para las armas de los ojos  En la ofensiva alada vencedora segura con orgullos de flor  Te hablan por mí las piedras aporreadas  Te hablan por mí las olas de pájaros sin cielo  Te habla por mí el color de los paisajes sin viento  Te habla por mí el rebaño de ovejas taciturnas  Dormido en tu memoria  Te habla por mí el arroyo descubierto  La yerba sobreviviente atada a la aventura  Aventura de luz y sangre de horizonte</p>

	Sin más abrigo que una flor que se apaga”.
<p><b>Ficha 5</b>  <b>GABRIELA VIDAL ESCOBEDO</b>  Valentía: ¡Por la libertad de mi pueblo!  Técnica mixta  118 cm x 94 cm x 55 cm  2017  “Mientras levanto la cabeza, para Ahorrarle el trabajo al verdugo, Cierro mis párpados. Quiero verlo solamente con los Ojos del alma, Erguido como un inca Con su caballo blanco, Ante los pueblos de las provincias altas, Haciendo arder el aire con Sus palabras, inflamando de fervor a las gentes, Levantando un altar a la libertad en Sus corazones, entre el ondear de las Banderas y el ulular de los pututos. Hablando, Sí, hablando siempre de la Libertad...”.</p>	<p><b>Ficha 6</b>  <b>ALEXANDER HUARI PAUCAR</b>  Danza natural  Técnica mixta  108 cm x 36 cm x 55 cm  2019  “Bailes y contornos Pasos suaves manipulados Hilos gruesos atan tu piel Pelos encendidos chamuscados Cabellos coronados por hojas Cual naturaleza de la cual eres Danza fuerte y danza bien Danza por mi mano Danza para mí”.</p>
<p><b>Ficha 7</b>  <b>ALEXANDER HUARI PAUCAR</b>  Descorazonaré  Técnica mixta  87 cm x 51 cm x 51 cm  2019  “Tus ojos, cristal ámbar Sin vida y vacíos de expresión Sorprendida al notar tu falta Tu pecado que amarra y destroza Cuerpo vacío tenías, una cárcel Un despojo de materia inerte Enredo de tus pensamientos Hacen caerte en pedazos Aguanta por favor”.</p>	<p><b>Ficha 8</b>  <b>ALEXANDER HUARI PAUCAR</b>  Rapto en el templo  Técnica mixta  81 cm x 54 cm x 45 cm  2017  “De tu vientre ningún fruto Ni de tu cuerpo seco sin vida Limitada entre lo neutro Quizá algún día lo fuiste Quiero ahora solo un nido vacío Adorna tu lento consumir”.</p>

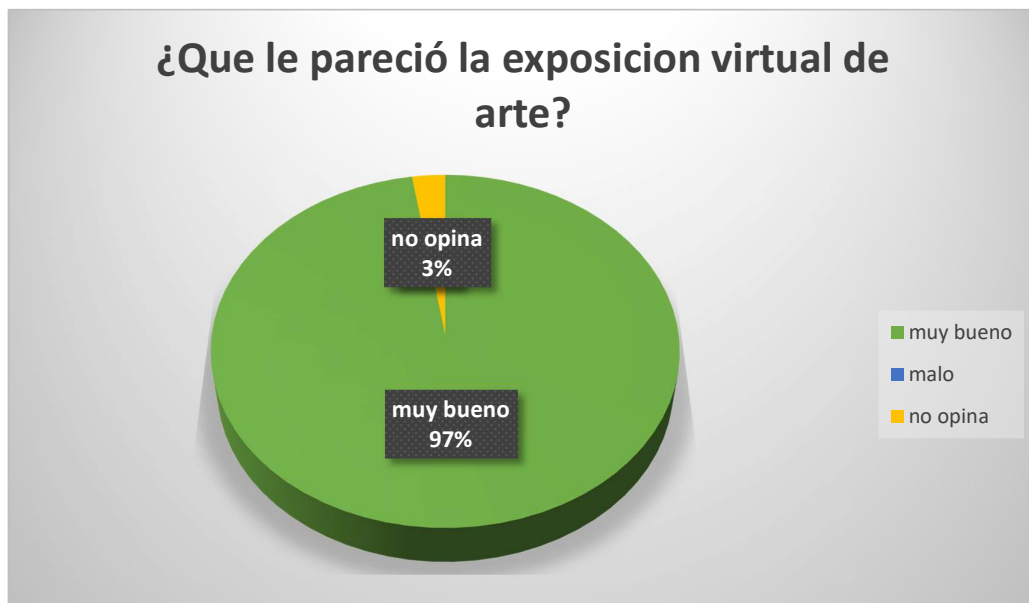
<p><b>Ficha 9</b>          ALEXANDER          HUARI PAUCAR          Estupro          Técnica mixta          112 cm x 41 cm x 41 cm          2019          “Emana líquido carmesí          Envuelve e infecta          Temor, miedo, odio y tristeza          Degüella la carne e infecta          Emana de tu puerta al cielo          El miedo a existir          Destruye el alma y deja el cascaron          Explota tus pensamientos”.</p>	<p><b>Ficha 10</b>          ALEXANDER          HUARI PAUCAR          Semblante          (Políptico)          Técnica mixta          Medidas variables          2019          “Deconstrucción fallida          Descomunal error          Tratar de juntar piezas bellas          Para buscar la perfección          Trata, reordena, junta falla          Mataste la belleza encontraste          El error”.</p>
<p><b>Ficha 11</b>          ALEXANDER          HUARI PAUCAR          Rabona          Técnica mixta          70 cm x 27 cm x 28 cm          2019          “Gran carga de amor          Pilar de existencia mía          Enterradora de mis restos          Sanadora de heridas ajenas          Das alimento al maltrecho          Y cariño al faltante          Jala tras de ti una vida          Jala incesante el terror y miedo          Carga con mi alma y con todo          Carga con mis batallas          Con mis guerras y con mi destino”.</p>	

### Análisis de la encuesta

La encuesta se hizo de manera virtual por el contexto epidemiológico, que se estaba atravesando en el momento de la exposición. La encuesta fue a través de la aplicación *Google Forms*, y los participantes de la encuesta fueron seleccionados entre las personas que comentaron la exposición durante la transmisión en vivo.

#### Ítem 1

¿Qué le pareció la exposición virtual?	
	39
Mala	0
No opina	1
TOTAL	40



Interpretación: en el gráfico podemos observar que, el total de la población encuestada, que son 40, el 97% opina que la exposición es muy buena, un 0% opina que es mala y un 3% no opina sobre la exposición.

**Ítem 2**

¿Le parece importante el tema de la exposición?	
Importante	30
No tan importante	5
Irrelevante	4
No opina	1
TOTAL	40



Interpretación: en el gráfico se puede observar que al 75% de la población encuestada le parece importante el tema de la exposición, al 12% le parece que no es tan importante el tema de la exposición, al 10% le parece irrelevante el tema de la exposición y el 3% no opina sobre el tema de la exposición.

**Ítem 3**

---

¿Cuál es su opinión acerca de la exposición virtual de arte?

---

Buena	19
Regular	4
Mala	0
TOTAL	23

---

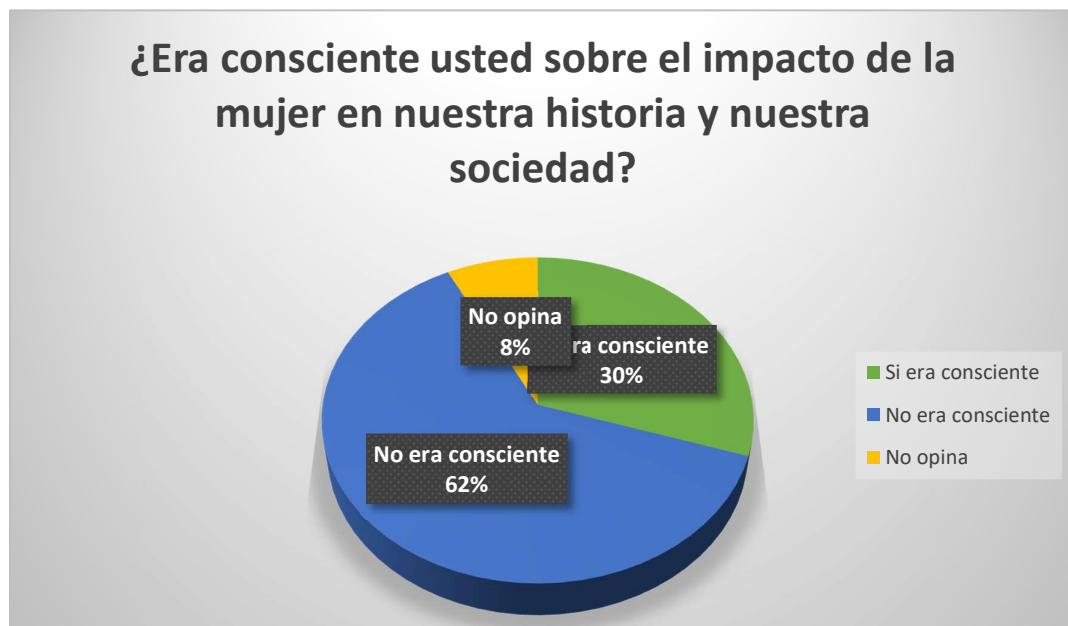


Interpretación: se observa en el gráfico que al 85% de la población encuestada le parece buena la exposición virtual, al 10% le parece regular la exposición virtual y al 5% le pareció que la exposición virtual fue mala.

**Ítem 4**

¿Era consciente usted sobre el impacto de la mujer en nuestra historia y en nuestra sociedad?

Sí era consciente	12
No era consciente	25
No opina	3
<b>TOTAL</b>	<b>40</b>



Interpretación: el gráfico nos muestra que solo el 30% de la población encuestada era consciente sobre el impacto de la mujer en nuestra historia y en nuestra sociedad; el 62% no era consciente sobre este hecho y el 8% no opina sobre la pregunta.

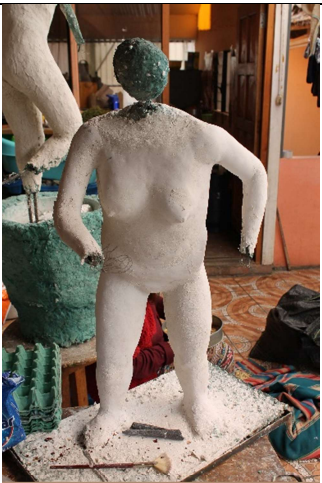
**APÉNDICE C**  
**FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE**  
**INVESTIGACIÓN**



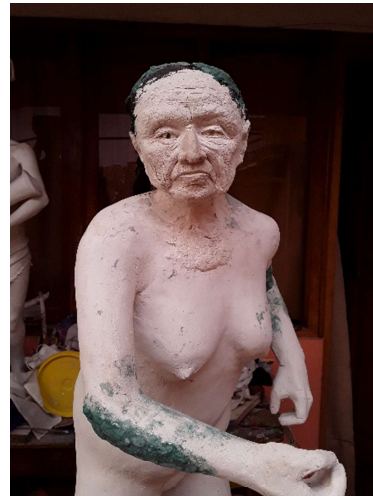
*Figura 1:* dando forma a la figura con la pasta de papel. Corresponde a la primera escultura.



*Figura 2:* a figura ya va tomando casi el total de la forma.



*Figura 3:* en esta parte se le cubrió la totalidad del cuerpo con pasta de yeso para darle una textura ideal.



*Figura 4:* se va viendo ya el rostro con sus respectivas características.



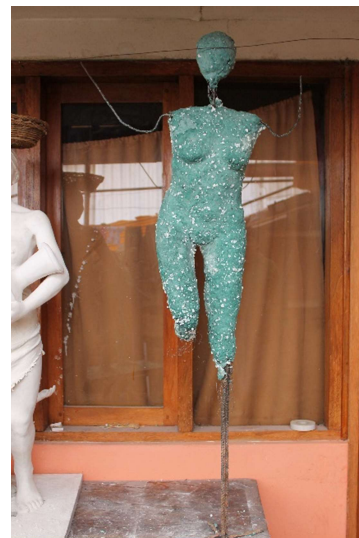
*Figura 5:* la figura ya está con la vestimenta y se va dando forma a la cabellera.



*Figura 6:* terminada la figura, se procede a la parte final, que es el patinado.



*Figura 7:* terminada la estructura, se envuelve con malla metálica hexagonal para el sostén de la pasta de papel.



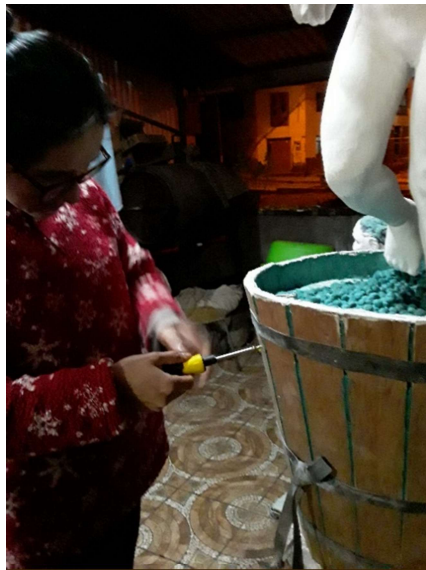
*Figura 8:* poco a poco se le va agregando volúmenes hasta lograr la figura requerida.



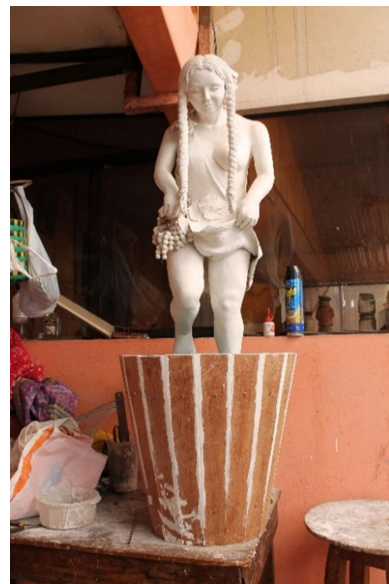
*Figura 9:* en pleno proceso de cubrir la figura con una finísima capa de pasta de yeso.



*Figura 10:* la pasta de papel cumple un proceso de secado.



*Figura 11:* dado el volumen del lagar, continuamos con la fijación de la madera.



*Figura 12:* A lijar, obtenemos una buena textura. Figura correspondiente a la segunda escultura.



*Figura 13:* soldando la estructura metálica que será el soporte de la escultura.



*Figura 14:* terminada la estructura se envuelve con malla metálica hexagonal para el sostén de la pasta de papel.



*Figura 15:* se le da forma, adhiriendo la pasta a la estructura y dando volumen a la escultura.



*Figura 16:* comenzando a modelar los detalles de la escultura con pasta de yeso.



*Figura 17:* se dan los acabados finales en el modelado antes de pasar al proceso del lijado y pulido. La figura corresponde a la tercera escultura.



*Figura 18:* ensamblado de elementos y terminación de la obra con un patinado monocromo en tonalidad de sienas.



*Figura 19:* agregando la mezcla de papel, tecnopor y engrudo a la estructura de la cuarta escultura.



*Figura 20:* dándole la forma anatómica, a la figura central de la composición.



*Figura 21:* se agregó pasta de yeso, dándole la anatomía académica, aún sin completar las manos ni el rostro.



*Figura 22:* aplicación de tela encolada en el vestido, así como también el proceso en el modelado del rostro y la definición de los brazos.



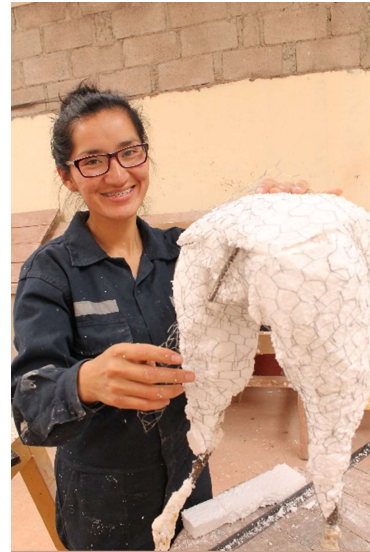
*Figura 23:* acabando el proceso del modelado de la olla, y su posicionamiento de la misma y fijado en su pedestal.



*Figura 24:* lijado y corrección de excesos de pasta, hasta lograr el pulido necesario, por último, el patinado.



*Figura 25:* terminada la estructura, incorporamos el tecnopor, dando forma al volumen de la figura.



*Figura 26:* fijamos y aseguramos el tecnopor con la malla metálica hexagonal.



*Figura 27:* fijación de la pasta de papel, asegurando ya el volumen final.



*Figura 28:* en esta figura, en particular, se fijó una capa finísima de pasta pura de papel, logrando una textura diferente.



*Figura 29:* modelado del rostro de la figura.



*Figura 30:* corregimos, agregamos y restamos según convenga.



*Figura 31:* acabado el proceso del modelado del rostro de la figura.



*Figura 32:* lijado y corrección de excesos de pasta, hasta lograr el pulido necesario.



*Figura 33:* adecuación de ambas figuras y definición posibles inconvenientes.



*Figura 34:* lijado y corrección de excesos de pasta, para proseguir a la última parte del patinado de la quinta escultura.

## APÉNDICE D IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LA OBRAS DE ARTE

### Montaje



*Figura 1:* acomodando la escultura para que tenga estabilidad en el módulo.



*Figura 2:* revisando el peso de la pieza para montarla después en el muro.



*Figura 3:* estabilizando la escultura sobre un módulo vertical.



*Figura 4:* empezando a levantar la obra escultórica para colocarla sobre un módulo.

Exposición



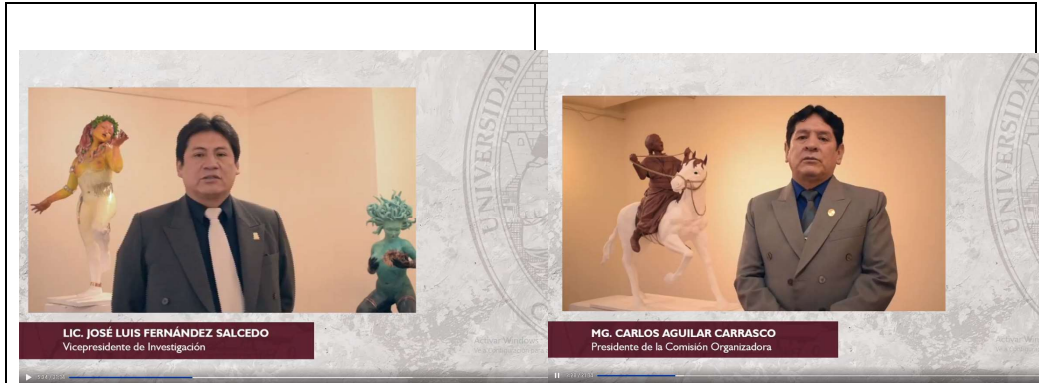
Figura 1: se inició la exposición con la transmisión de la portada con el nombre de esta.

Figura 2: la magister Maria Keta Rodríguez, dando las palabras de presentación en la exposición.



Figura 3: la transmisión en vivo de la exposición de grado en el facebook de la UNDQT, y los comentarios y las reacciones por parte de los espectadores.

Figura 4: las palabras de la expositora Gabriela Vidal, acerca de la exposición y de los trabajos escultóricos que se verán mas adelante.



*Figura 5:* las palabras del licenciado José Luis Fernández Salcedo, vicepresidente de investigación de la UNDQT.

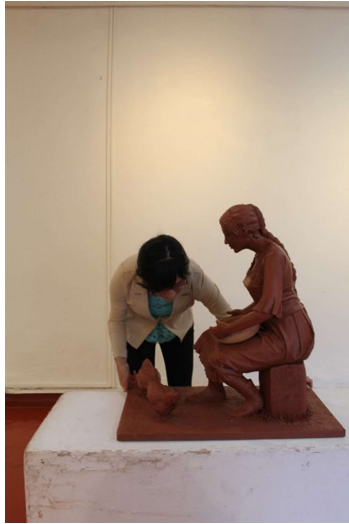
*Figura 6:* las palabras de parte del magister Carlos Aguilar Carrasco, presidente de la Comisión Organizadora.

**Desmontaje**



*Figura 1:* acomodando la escultura sobre un soporte fijo para su posterior transporte.

*Figura 2:* levantando la escultura para su traslado en la movilidad.



*Figura 3:* levantando otra escultura para su traslado, después de la exposición.



*Figura 4:* levantando otra de las piezas que formaron parte de la exposición, para su traslado.



*Figura 5:* desmontando los hilos de nylon de una de las piezas de la escultura.



*Figura 6:* removiendo una de las piezas metálicas, para su mayor seguridad en el desmontaje de la escultura.

APÉNDICE E  
APOYO MUSEOGRÁFICO



**WARMÍ**  
ALEXANDER HUARI • GABRIELA VIDAL  
UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISEP TITO

**EXPOGRATO**  
**WARMÍ**  
Esculturas de:  
Alexander Huari Pasacar • Gabriela Vidal Escobedo

La creación artística sigue abriendo paso, y en el contexto del "Nuevo Coronavirus" (COVID-19) adecuándonos a "la nueva normalidad" -en pleno mes de las Fiestas Patrias- la Universidad Nacional "Diego Quisep Tito", presenta la **Exposición Grado** de los egresados de la Especialidad de Escultura, en su acercamiento conciliador como artistas profesionales para llegar al público que aprecia y valora la obra artística.

Para la Comisión Organizadora constatare satisfacción institucional, mostrar virtualmente la presente **Expo Grado** que plasma identidad andina y demuestra calidad competitiva.

Sus trabajos Escultóricos se basan en la relación que tiene la mujer con la historia, del crecimiento de ella en su cotidianidad. Además, se desarrolla el concepto de la mujer como ser social y su protagonismo en el avance de la minería. La serie de Esculturas son desarrolladas hacia dos sentidos diferentes que toman características y apreciaciones estéticas diferentes acerca de la mujer pero que no dejan de relacionarse entre sí.

La exposición "WARMÍ" contiene once esculturas, cinco pertenecen a Gabriela Vidal Escobedo y seis a Alexander Huari Pasacar. Todas, fueron desarrolladas en la técnica del modelado directo con pasta de papel sobre una estructura de metal para posteriormente agregar una delgada capa de pasta de yeso logrando una textura más fina o acorde a la preferencia del artista.

Conforme al Año Académico 2020, en la constante formación de nuevos talentos y con nuevas generaciones de artistas como los dos Expositores. Es finalidad de la presente exhibición **Expo Grado** -obra virtual- mostrar la destacada creación de nuestros futuros profesionales de las Artes Plásticas, gracias a la tecnología de innovación.

Cusco, Julio 2020.

**Mg. Carlos Hugo Aguilar Carrasco**  
Comisión Organizadora  
Ve a Configuración para activar Windows



**WARMÍ**

El tema de investigación artística que presenta Gabriela, es una propuesta social enmarcada en la hibridación cultural de la mujer en el virreinato peruano, abordando el problema de la hibridación de la mujer hispana y andina, en un espacio cultural eminentemente indígena. Cada una de las obras contienen rasgos culturales propios con patrones y conductas diferentes, con acentos, contradicciones y conflictos, identificados en nuevas formas de relación social. llamando a esta, el mestizaje que propiamente en su acepción se refiere a hijo de países de ascendencia racial y cultural diversa, dando como resultado una mezcla de nuevas creencias híbridas, con manifestaciones de diáspora, adaptación, sumisión, resignación, acervo y violencia, en el marco del virreinato.

En este panorama Gabriela recrea cinco obras escultóricas, modelando directamente la anatomía de las mujeres, comenzando desde el cráneo de su armadura o estructura interna, agregando sucesivamente el material pasta (como contrapunto continua capas imaginarias de planos) hasta lograr el volumen de cada figura, teniendo como resultado una arquitectura escultural: planos redondos, curvos, cóncavos y convexos que se extienden en todas las direcciones. Produciendo esta combinación de movimiento y ritmo, expresado en un lenguaje volumétrico propio de la artista lo cual define su estilo.

El escultor tiene a su disposición materiales de diferente sustancia y apariencia, cada material por más que sea un fragmento pequeño incide a su sensibilidad cognitiva a ser comoda lo suficiente como para moldearse y crear su obra escultórica, en Gabriela este tipo de material pretendido se manifiesta en el manejo de la pasta en sus diferentes formas de preparado como mismo diferenciando, así como de la tela envolvida que la compone al dominio de un método técnico especial, dando como resultado una obra singular. También es de resaltar en Gabriela, el rescate y la valoración de la técnica del modelado directo (pasta y tela envolvida), que en la época de la colonia fue de aplicación en la imaginaria y que ahora muy bien puede ser utilizado en escultura de expresión moderna. Queda demostrado en sus cinco obras escultóricas, el buen acabado, noble, experimentación y adecuación de materiales de la época actual con dicha técnica colonial.

**Dc. Carlos Larrea Garcia**  
Especialidad de Dibujo y Escultura  
Diciembre  
UNDTJ

Activar Windows  
Ve a Configuración para activar Windows



**WARMÍ**

A lo largo de la historia la representación de la mujer en el arte ha sido cambiante, desde la creencia y valores de cada época ha sido asociada a la mortalidad, al vicio, al pecado o a la santidad. Un ejemplo es la representación del numeroso grupo de personajes santos femeninos, conocidas como venas prohibicionas o paleoféticas hechas de hueso, marfil, piedra, terracota, madera o barro.

En la obra escultórica de Alexander se puede apreciar aquel dolor y dramatismo aún vivo en nuestra época. El propósito constituido por interpretaciones de diversas maneras de ver la realidad, el pasado histórico cultural y social, lleno de formas, volúmenes y conceptos está presente en su obra. Es lo que respecta al material elegido la contemporaneidad y la frescura no son ajenos a su producción, y se puede apreciar en la forma, volumen y contenido.

El arte de la escultura es un campo en el que se trabaja interinterrelacionadamente como objetivo es trascender se precisa dominar la técnica para lograr los contenidos. De lo cual el proceso de realización de su obra demuestra aquel dominio y constancia cuando hace uso de elipses interconectadas que resaltan las partes anatómicas femeninas.

Cuando reduce la figura lo hace a partir de una serie de ovalos superpuestos, así afirma la figura humana femenina manteniendo su volumen y su redondez en el espacio. La forma volumétrica de sus obras cubre la necesidad de plasmar la idea y/o percepción social, que tiene su generación por medio del lenguaje simbólico. La fusión de plenitud y volumen en las cuales se acentúan, los contrastes de valores, sombras y espacios están también presentes.

**Dc. Washington Santiago Flores Matto**  
Especialidad de dibujo y escultura  
Diciembre  
UNDTJ

Activar Windows  
Ve a Configuración para activar Windows



*Hermosa flor silvestre  
cual viento errante  
te pusiera sobre mis parajes  
bella y salvaje  
Perfumas la ruta del viajero sin rumbo  
regalas efímera esperanza en el amor  
eres fiel tu independencia y tus raíces  
Estaré contigo.*

GABRIELA VIDAL ESCOBEDO  
Kamran Kasab  
tercera etapa  
110 cm x 90 cm x 90 cm  
2017



*Heme aquí en una torre de frío  
Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos  
Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera  
Luminosa y desatada como los ríos de montaña  
¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos?  
Te pregunto otra vez  
El arco de tus cejas tendido para las armas de los ojos  
En la ofensiva alada vencedora segura con orgullos de flor  
Te hablan por mí las piedras aporreadas  
Te hablan por mí las olas de pájaros sin cielo  
Te habla por mí el color de los paisajes sin viento  
Te habla por mí el rebano de ovejas taciturnas  
Dormido en tu memoria  
Te habla por mí el arroyo descubierto  
La yerba sobreviviente atada a la aventura  
Aventura de luz y sangre de horizonte  
Sin mas abrigo que una flor que se apaga*

GABRIELA VIDAL ESCOBEDO  
Somali L'Ho  
tercera etapa  
77 cm x 75 cm x 42 cm  
2017



Mientras levanto la cabeza, para  
ahorrarle el trabajo al verdugo,  
cierro mis párpados.  
Quiero verlo solamente con los  
ojos del alma,  
erguido como un inca  
con su caballo blanco,  
ante los pueblos de las provincias altas,  
haciendo arder el aire con  
su palabras, inflamando de fervor  
a las gentes,  
levantando un altar a la libertad en  
sus corazones, entre el ondear de las  
banderas y el ulular de los pututos.  
hablando,  
sí, hablando siempre de la  
libertad...

GABRIELA  
VIDAL ESCOBEDO  
Smohi murtana wamri  
Buenos Aires  
138 cm x 94 cm x 55 cm  
2017



Activar Windows  
Ve a Configuración para activar Windows.

Ída es la gloria de sus encantos  
pasado el sueño de su sonrisa  
lentamente sigo la ruta de mis quebrantos  
¡Ella ha fugado como el perfume sobre la  
brisa!

GABRIELA  
VIDAL ESCOBEDO  
Sipari murtana  
Buenos Aires  
122 cm x 46 cm x 42 cm  
2019



Activar Windows  
Ve a Configuración para activar Windows.

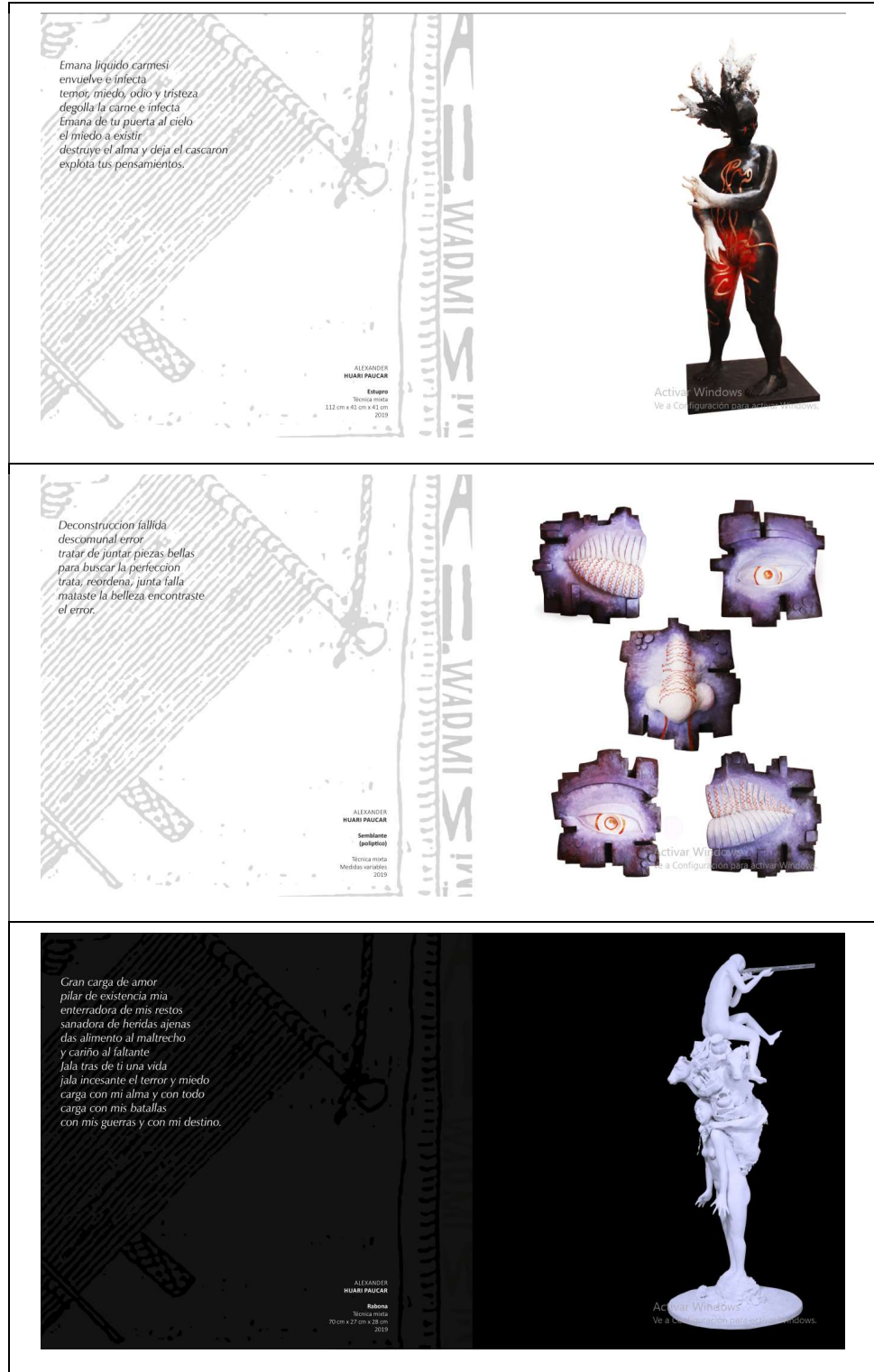
Vendrán a ti palabras y cantares de tu melancolía  
pero nunca volverán la alegría de tu primavera  
alma pura por tanta humildad, tan especial  
quiera en mi vida su corazón de oro.

GABRIELA  
VIDAL ESCOBEDO  
Quiyomro  
Buenos Aires  
90 cm x 85 cm x 33 cm  
2019



Activar Windows  
Ve a Configuración para activar Windows.





**GABRIELA VÍRAL ESCOBEDO**  
Cusco, 1988.

Artista Visual, abogada madre y escultora. Bachiller en la especialidad de Dibujo y Escultura de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito, hoy Universidad Nacional Diego Quispe Tito. Ocupó el primer lugar en rendimiento académico de su promoción (2017). Perteneció al colectivo artístico plástico **Bola de papel** (2020).

Encuentro: **Jóvenes Escultores**, Tercer Encuentro Nacional (Cusco, 2016). Exposición colectiva: **Ilimitado**, Acre (Brasil, 2016).

gabviral142@protonmail.com  
boladepapel.blogspot.com

**ALEXANDER HUARI PAUCAR**  
Cusco, 1991.

Artista Visual, Escultor, Ilustrador, diseñador gráfico, docente y padre abnegado. Bachiller de la facultad de artes visuales en la especialidad de Dibujo y Escultura de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco Diego Quispe Tito, hoy Universidad Nacional Diego Quispe Tito. Docente en la preparación preuniversitaria de los alumnos postulantes a la UNDTQ por tres años consecutivos. Perteneció al colectivo artístico plástico **Bola de papel** (2020).

Encuentro: **Jóvenes Escultores**, Tercer Encuentro Nacional (Cusco, 2016). Exposición colectiva: **Ilimitado**, Acre (Brasil, 2016).

alex.huari@gmail.com  
@alex.huari  
boladepapel.blogspot.com



Activar Windows  
Ve a Configuración para activar Windows.

---

**WAMM**  
Exposición Especial de escultura para grado  
**Alexander Huari Paucar**  
**Gabriela Víral Escobedo**

Edición digital  
Universidad Nacional Diego Quispe Tito  
Año de 2020

Edición en edición  
Universidad Nacional Diego Quispe Tito  
Calle Mariscal 271  
www.undtq.edu.pe

**COMISIÓN ORGANIZADORA**

**Presidenta**  
Cynthia Trujillo Aguilar Carrasco

**Vicepresidenta Académica**  
Jorge Alberto Cho Pa Tarjar

**Vicepresidenta de Investigación**  
Luz Mercedes Gutiérrez

**EXPOSICIÓN**

**Colección**  
Walter Zúñiga Andú

**Proyecto**  
Metodología de Investigación

**Diseño y Diagramación**  
Ricardo Huari Paucar  
Nicolás Navarro Córdova

**Fotografía**  
Gabriela Víral Escobedo

**Edición final**  
Ricardo Huari Paucar

**Muestro**  
Jorge Manuel Huari

**Difusión**  
Oficina de Promoción Social Extensión  
Universidad e Investigación Social

**WAMM**  
Exposición Especial de escultura para grado  
**Alexander Huari Paucar**  
**Gabriela Víral Escobedo**

Cusco Perú, año de 2020

**Edición**  
Metodología de Investigación de la UNDTQ

**Publicación**  
Universidad Nacional Diego Quispe Tito

**Imagen de portada**  
Creada por el autor de las exposiciones  
Guamán Porco de Andú

**Informes**  
Universidad Nacional Diego Quispe Tito  
Calle Mariscal 271, Cusco, Perú  
Teléfono: (084) 231 491 - 262 062  
www.undtq.edu.pe



Activar Windows  
Ve a Configuración para activar Windows.

---

www.undtq.edu.pe



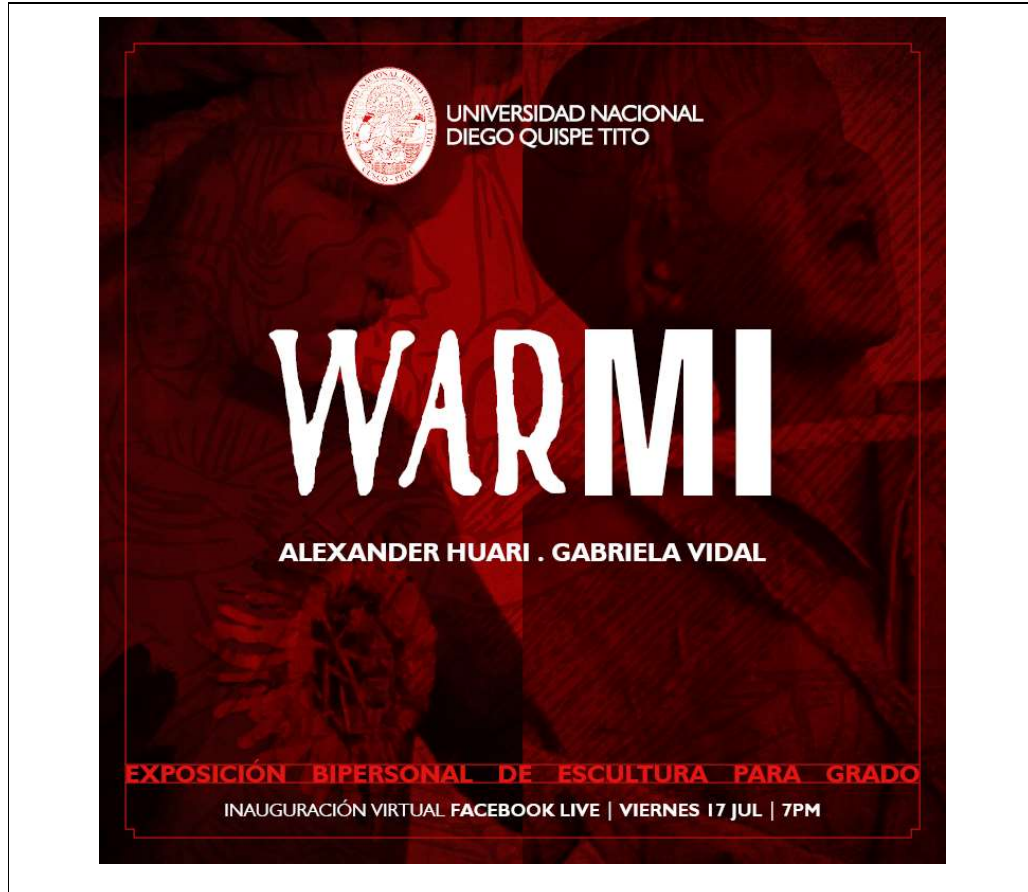
**UNIVERSIDAD NACIONAL  
DIEGO QUISPE TITO**

**Sede Central**  
Cusco (Calle Mariscal 271)  
Urbanización Barrochaca G-18  
(Ovalto Pachacamac)  
Teléfono (084) 231 491 - 262 062

**Sede Desconcentrada**  
Chiclayo  
(Calle Tarma Amaro s/n)  
Cajamarca  
Teléfono (084) 117 668 - 974 312 138

**Sede Desconcentrada**  
Cajamarca  
(Calle Llayllay s/n)  
Teléfono  
202 156

**Afiche**



**Invitación**

