

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



PUCP

**Estudio de la evolución iconográfica y estilística de las esclavinas
bordadas en alto relieve del taller de bordadura Fabián, en el distrito de
Sapallanga, provincia de Huancayo (1930 – 2016)**

Tesis para optar el grado de Magíster en Historia del Arte y Curaduría que
presenta

SUSANA NAVARRO HOSPINAL

Dirigido por

ANITA CECILIA TAVERA TAVERA

San Miguel, 2018

ABSTRACTO

Los Negritos de Garibaldi es una danza que se realiza en honor a la Virgen de Cocharcas en el distrito de Sapallanga en Huancayo y es una forma de recordar la liberación de los esclavos negros en el Perú, su traje distintivo de marineros, recuerdan al héroe italiano Giuseppe Garibaldi que fue conocido por su oposición firme a la esclavitud. En las esclavinas que portan los danzantes permiten que el artista bordador pueda plasmar no solo un recuerdo histórico de héroes pasados, sino que a la vez se convierten en un testimonio de un hecho histórico del presente.

Una constante vemos en los bordados, la imagen del militar, del luchador que defiende del enemigo, que lucha por ideales patrióticos, del que cuida y protege. Y los bailarines utilizan estos bordados para honrar a la Virgen de Cocharcas, la madre protectora, dadora de vida y que ha de proveer del cuidado y valor que el luchador necesita para enfrentarse en batalla.

El Taller Fabián, a lo largo de tres generaciones de artistas bordadores, han logrado plasmar estos ideales, mediante una elaborada técnica del bordado en alto relieve, que combina iconografía con antepasados virreinales representado en las flores y animales, con referentes visuales de héroes como Simón Bolívar, Ramón Castilla o Andrés Avelino Cáceres o personajes más cercanos históricamente como Velasco, Odría, o incluso, Fidel Castro, que a ha ido evolucionando con el paso del tiempo y que hasta ahora sigue sufriendo cambios debido la incursión de nuevos materiales y de competencias industriales, pero manteniendo una estética creativa que se muestran en la adaptación de los referentes visuales.

Para encontrar las soluciones técnicas y estéticas que realiza el taller Fabián es necesario conocer que hicieron otros talleres, para lo cual se realizó una búsqueda de colecciones privadas que han almacenado estas esclavinas, incluso se encontraron piezas en colecciones extranjeras.

Es la creatividad que se muestran en los bordados lo que hace que puedan llamarse arte popular diferenciándose de la artesanía, término utilizado frecuentemente para

diferenciarse de aquellos objetos productos que se venden de manera masiva y tienen una finalidad de '*souvenirs*'.

El bordado popular demuestra que es un arte vivo y no una mera repetición de patrones, y que se vuelve un lienzo en el cual se conjuga la técnica, un gran estudio de los referentes visuales y los saberes pasados de generación en generación, de esta manera el artista muestra su devoción a la Virgen y a la vez busca la apreciación y reconocimiento de los bailarines y espectadores.



ABSTRACT

Los Negritos de Garibaldi is a dance performed in honor of the Virgin of Cocharcas in the district of Sapallanga in Huancayo and is a way to remember the liberation of black slaves in Peru, their distinctive costume of sailors, reminiscent of the Italian hero Giuseppe Garibaldi who was known for his firm opposition to slavery. In the short cloaks that the dancers carry, they allow the embroiderer artist to capture not only a historical memory of past heroes, but at the same time they become a testimony of a historical fact of the present.

We can see a constant in the embroidery, the image of the military man, of the fighter who defends from the enemy, who fights for patriotic ideals, of the one who cares for and protects. And the dancers use these embroideries to honor the Virgin of Cocharcas, the protective mother, giver of life and who must provide the care and courage that the fighter needs to face in battle.

The Fabian workshop, along three generations of embroidery artists, have managed to capture these ideals, through an elaborate embroidery technique in high relief, combining iconography with virreinal ancestors represented in flowers and animals, with visual references of heroes like Simon Bolívar, Ramón Castilla or Andrés Avelino Cáceres or historically closer personages like Velasco, Odría, or even, Fidel Castro, that has been evolving with the passage of time and that until now continues undergoing changes due to the incursion of new materials and competencies industrial, but maintaining a creative aesthetic that is shown in the adaptation of the visual referents.

In order to find the technical and aesthetic solutions that the Fabian workshop carries out, it is necessary to know what other workshops were done, for which a search was made of private collections that have stored these short cloaks, even pieces were found in foreign collections.

It is the creativity that is shown in the embroidery which makes it popular art, differentiating itself from crafts, a term frequently used to differentiate from those objects that are mass-produced and have a purpose of 'souvenirs'.

Popular embroidery shows that it is a living art and not a mere repetition of patterns, and that it becomes a canvas in which technique is combined, a great study of visual referents and past knowledge from generation to generation, in this way the artist shows his devotion to the Virgin and at the same time seeks the appreciation and recognition of the dancers and spectators.



AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a todas las personas que me han apoyado para que esta tesis pueda ser realizada. En primer lugar, a mis padres que han sido de gran ayuda a lo largo de la investigación, cuyo apoyo fue esencial para la culminación de este proyecto.

A mi asesora Anita Tavera Tavera, que me ha aconsejado en todo este tiempo, se interesó por el tema y cuyas sugerencias siempre me han sabido guiar. Del mismo modo, a Cécile Michaud, Directora de la Maestría, y al profesor Fernando Villegas, por alentarme a seguir con esta investigación creyendo en ella.

Un eterno agradecimiento a la familia Fabián, que me abrieron las puertas de su hogar y siempre se mostraron dispuestos a mostrarme su trabajo y a enseñarme sobre el arte del bordado. En ese sentido, deseo nombrar al artista José Gonzáles, sin el cual no hubiera podido conocer el Taller Fabián, y que sin dudarlo me brindó todos los datos para que esta investigación siguiera su curso. Al señor Aurelio Rojas, fundador de la Asociación de Negritos de Sapallanga, que me invitó a participar con él de las festividades por la Virgen de Cocharcas, y que muy amablemente se tomó el tiempo para hacerme participe de una fiesta tradicional que muy pocas personas pueden presenciar en todo su esplendor.

Un agradecimiento especial a las personas que me permitieron conocer sus colecciones especiales, tales como Andrea Aranow, que si bien vive en Nueva York no dudó en comunicarse conmigo, mostrarme los tesoros que ella posee sobre el arte popular peruano y por mantenerse interesada en conservar vivo el arte del bordado. A la señora Luisa Cárdenas, que conserva la colección que su padre, el folclorista huancaíno Luis Cárdenas, logró reunir con la finalidad de preservar la memoria de un pueblo que se expresa a través de la vestimenta. Al Museo del Banco Central de Reserva del Perú y a Ulla Holmquist, que me permitió acceder a las esclavinas que ellos poseen.

Por último, esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de amigos y compañeros de la Maestría de Historia del Arte y Curaduría, cuya constante ayuda ha sido invaluable.

ÍNDICE

	Pag.
Introducción	1

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: El bordado en el Valle del Mantaro

1.1.	Ubicación e historia	10
1.2.	Aparición del bordado en el Valle del Mantaro	13
1.3.	Fiesta de la Virgen de Cocharcas	16
1.4.	Danza de Negritos de Garibaldi: origen y características.	21

CAPÍTULO II

EL TALLER FABIÁN

2.1	Una reseña histórica y sus esclavinas	35
2.2	Entre arte y artesanía	39
2.3	El sistema del arte	50
2.4	El Bordado de relieve y alto relieve	56

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS ESCLAVINAS DEL TALLER FABIÁN

3.1	Análisis de la ornamentación y referentes virreinales	65
	3.1.1 Flores y vegetación.	67
	3.1.2 Animales	85
	3.1.3 Otra figura	92

3.2	Análisis de motivos principales, referentes visuales, comparación intergeneracional y de las esclavinas de talleres diversos.	98
	Conclusiones	192
	Bibliografía	200
	Índice de imágenes	207
	Anexos	219
	Glosario	230



INTRODUCCIÓN

El Valle del Mantaro, que se encuentra en el Departamento de Junín, en el centro del Perú, es conocido por su riqueza y diversidad en el arte popular. El bordado que se aprecia en su arte textil ha servido de inspiración para artistas plásticos como Elliot Túpac, referentes de la moda como Meche Correa o se ha convertido también en el simbólico vestuario de artistas folclóricas como Dina Paucar.

A pesar de la evidente influencia que este bordado ha tenido en diversos ámbitos artísticos, al realizar esta investigación encontramos que se trata de un campo aún poco explorado, pese a que, debido a la fragilidad de los materiales, esta práctica exige que las piezas sean investigadas de manera inmediata. Hasta ahora los bordados populares se han visto limitados a ser estudiados desde el ámbito del desarrollo económico o antropológico, mas no así desde la historia del arte, pese a que estas obras dan testimonio de un arte que ha sobrevivido décadas, incluso cientos, de años influenciando como hemos señalado a diversas prácticas artísticas.

El arte popular es un arte vivo que enfrenta cambios constantes, modificándose, dispersándose o incluso perdiendo su significancia primaria. El Premio Nacional de Artes Plásticas dado al escultor ayacuchano Joaquín López Antay, en 1975, evidenció una confrontación entre quienes sostenían que el “arte popular” era una expresión reiterativa —dedicado a meras funciones ornamentales o de negación de las artes académicas— con quienes identifican en estos objetos un “mensaje creativo liberado de las convenciones de las artes académicas y comprometido con las manifestaciones espontáneas del alma popular, cuyas necesidades espirituales y cuyos conflictos sociales reflejaría” (Francisco Stastny, 1981, p.12). Esta investigación, propone, dialoga y se vincula justamente con esta segunda postura.

Alfonso Castrillón (1978), menciona que la diferenciación entre arte culto y popular se debe a un enfrentamiento entre grupos sociales y es una “arbitrariedad netamente clasista la que confunde arte popular y artesanía” (p. 18). El autor explica que la diferenciación entre los dos es necesario, mientras que la artesanía puede ser cualquier habilidad técnica en el cual el hombre no tienen un real interés por transmitir un mensaje ideológico o

estético. Mientras que el arte popular, hace uso de esta técnica para comunicar ideas y expresar una visión del mundo.

En la provincia de Huancayo (Junín) existen diversas casas o lugares en los que se realizan bordados, sin embargo, los talleres que pueden demostrar una tradición consolidada son pocos y no han logrado sobrevivir en el tiempo. Incluso diversas piezas de las familias han sido compradas y vendidas a museos alrededor del mundo o se encuentran en colecciones privadas, lo que dificulta las investigaciones acerca de su genealogía y registro.

La familia Fabián, en la que nos concentraremos en esta tesis, es justamente una de las pocas que ha logrado mantener una tradición a lo largo de tres generaciones. Esto ha permitido al taller mantener un archivo de piezas bordadas que datan desde 1930 hasta la actualidad. Todas estas se especializan en la tradicional danza de Negritos de Garibaldi que se realiza en honor a la Virgen de Cocharcas, del distrito de Sapallanga, ubicado en la provincia de Huancayo.

Si bien en diversos distritos de la provincia de Huancayo existen talleres de bordaduría, estos se han visto afectados por las nuevas 'modas' y materiales, dejando de lado el diseño y optando por la repetición de formas predeterminadas. Esto supone también una mayor importancia a la producción masiva antes que a la creatividad e ingenio. Es en este marco social que encontramos en el taller Fabián una genuina preocupación por la innovación temática y estilística que son muy apreciadas por sus clientes, muchos de los cuales tienen que realizar sus pedidos incluso con un año de anticipación.

Este taller de bordaduría Fabián se ha ganado un nombre en Huancayo debido a la calidad, ingenio y creatividad en sus piezas. Si bien todo empezó con las creaciones del abuelo Valerio Fabián (18?? – 1940), son las piezas del padre Leoncio Fabián (1922 – 2012) las que recibieron mayor reconocimiento. El hijo Ezequiel Fabián (1960 -) es quien ha continuado con la tradición familiar y logrado mantener vivo el legado de su familia siguiendo la misma técnica que le enseñaron desde joven.

Francisco Stastny (1981) menciona que en estas expresiones artísticas se puede encontrar creatividad y juego ornamental, virtuosidad técnica e ingenuidad de ejecución, repetición

convencional e improvisación. Estas características, que en un principio parecen ser contradictorias, se nos fueron revelando poco a poco al momento de realizar este estudio.

El objetivo de esta investigación es realizar un análisis iconográfico y evolutivo de las imágenes y elementos que aparecen en el arte textil del bordado en alto relieve de la colección Fabián y contrastarla entre generaciones para dar cuenta del proceso evolutivo de un estilo.

Asimismo, queremos constatar si este estilo se mantiene, o no, y cuáles dado el caso son los elementos que han cambiado. Asimismo, en esta investigación, realizaremos el contraste entre el taller Fabián y otros bordados para observar las diferencias y soluciones artísticas que se dan ante nuevos retos creativos de imagen. Para lograr esto se buscaron referentes visuales provenientes de una tradición virreinal y de una contemporaneidad histórica, que nos permitiera entender el paso de la imagen del papel a la tela. Por otro lado también nos interesa develar qué elementos tienen un mayor manejo técnico y cuáles son utilizados como una repetición convencional o muestran una improvisación.

Para Meyer Schapiro (1999), el estilo es “por encima de todo, un sistema de formas, con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hacen visibles la personalidad del artista y la perspectiva general de un grupo”. Como dice, si bien el estilo se utiliza, generalmente, para hacer un análisis diagnóstico por ejemplo, al momento de fechar o atribuir a algún artista, también puede contribuir a hacer visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo, convirtiéndose también en un vehículo de expresión. El autor menciona que el estudio del estilo revela etapas y procesos típicos en el desarrollo de las formas y que la creación colectiva de tal estilo y el cómo se da la configuración consciente de la norma del lenguaje que se utiliza es un logro que se trasmite de generación en generación (Schapiro 1999 p. 71). La idea es dar cuenta de los cambios que se dan enmarcado en un estilo y las características específicas que dan cada artista.

El bordado tiene una función estética utilizada para embellecer piezas también útiles. En estas imágenes se pueden observar formas constantes en el tiempo, algunas con diversas modificaciones debido a la inclusión de nuevas técnicas y materiales, pero cuyos significados se han ido perdiendo o transformando. Justamente por eso proponemos

realizar un rastreo de las circunstancias culturales e históricas en las que se formaron, así como de la propia historia de la aparición del bordado en la zona y de los cambios formales y de significado de estas formas. Dicho trabajo, sin duda, nos ha presentado un reto no menor: la poca información académica registrada, mucha de la cual solo ha sobrevivido en manera de tradición oral.

Para la descripción del estilo se tiene que hacer referencia a tres aspectos: elementos de forma o motivos, relaciones de forma, y cualidades, la cual puede denominarse “expresión” (Schapiro, 1999, p. 74), para la presente tesis la forma se toma en el análisis de todas las piezas y se incluye la relaciones que se dan entre generaciones y con otros talleres, esto nos permite determinar las expresiones propias del taller. Son los rasgos formales los cuales determinaran la singularidad de las piezas, “es fácil imaginar un cambio del material, técnica o tema que vaya acompañado de un ligero cambio de la forma básica” (Schapiro, 1999, p. 74). El autor resalta que no es suficiente para distinguir un estilo, el determinar los elementos de forma o motivos, sino que es necesario la búsqueda de elementos cuya finalidad y combinación ha sido el de solucionar problemas o crear ciertos efectos.

Stastny (1981) menciona que en ningún género artístico es más visible la estrecha relación que se establece entre una obra y sus predecesores, que en el arte popular. Y añade que el rasgo más importante es la persistencia de las tradiciones en su arte. Es decir, que en el bordado no hay “elementos fortuitos”. Esta tesis, dividida en tres capítulos, quiere dar cuenta de esta premisa.

El primer capítulo intenta ubicar al lector en la conformación de los poblados en el Valle del Mantaro. Asimismo, relata temas históricos que permiten conocer cómo es que se da la evolución en el proceso textil, cuándo aparece la iconografía religiosa en la zona y qué procesos sociales influenciaron en la adopción de nuevos referentes visuales para los bordados.

Así pues, veremos que la conocida feria dominical que se realiza en la ciudad de Huancayo y que ha funcionado desde la época virreinal como una vitrina para los artesanos y comerciantes, fue uno de los espacios de impulso en la comercialización de las lanas y el algodón, y funcionó también como la puerta de ingreso de nuevos

materiales, fibras y tintes sintéticos. Por otro lado, la llegada del Ferrocarril Central a Huancayo, en 1908, se convirtió en uno de los hechos más importantes pues activó el comercio turístico nacional e internacional..

En una segunda parte se busca explicar el nacimiento de la veneración a la Virgen de Cocharcas, en el distrito de Sapallanga. Dicha veneración congrega miles de fervientes que realizan danzas y peregrinaciones en su honor. Esta historia, escrita por el folclorista huancaíno Luis Cárdenas, nos otorga información relevante sobre la llegada de la figura de la Virgen a la zona. Veremos que este rito, que se ha mantenido durante décadas, también ha variado en la propia tradición oral.

Por otra parte, abordaremos la danza de la Negrería o Negritos de Garibaldi. No se puede olvidar que las esclavinas, tema central de esta tesis, son piezas que se utilizan en una danza específica que ha mutado con el tiempo. En esta parte, indagaremos sobre los orígenes tradicionales de la danza, sobre sus características y cómo es que se realiza dicha coreografía actualmente.

El segundo capítulo trata específicamente sobre el taller Fabián. Para ello nos basamos en varias entrevistas realizadas con Ezequiel Fabián, quien pertenece a la tercera generación de dicho taller. En este capítulo, Ezequiel Fabián explica cómo nació el taller, cómo se ha mantenido a lo largo de los años y qué proyección tiene en relación al futuro. Gracias a sus declaraciones también examinamos la influencia que el taller ha tenido en diversos bordadores actuales de la zona.

En la segunda parte del capítulo abordamos la dicotomía entre arte y artesanía, y explicamos por qué en esta investigación no consideramos el arte popular como una artesanía siendo su primera crítica, la capitalización de la misma y su consecuente pérdida del sentido estético. En una tercera parte comentamos cómo se da el sistema del arte, específicamente en la producción de las esclavinas, siendo esto un tema importante para entender las inferencias externas en el proceso creativo. Por último, se da una explicación sobre la técnica del bordado y específicamente del bordado de alto relieve: desde el dibujo hasta la formación de las piezas.

Finalmente, en el tercer capítulo, realizaremos el análisis iconográfico de las esclavinas. Estas han sido clasificadas por temas: flora, fauna vinculadas específicamente a los adornos y también en sus aspectos religiosos e históricos o políticas, vinculados principalmente a las representaciones centrales.

Para ello hemos aplicado el segundo estadio del método iconográfico del método Panofsky el fin de detectar la procedencia de referentes virreinales. Asimismo nos interesa entender qué lenguaje formal se adoptó y cómo operó el cambio de la iconografía religiosa. Es decir, cuándo perdió significado y se adaptó a una nueva necesidad utilitaria. Para este análisis se tomó en consideración el estudio realizado por Patricia Victorio (2011) el cual analiza el programa iconográfico de las casullas del siglo XVIII que se encuentran en la Catedral de Lima.

Por otro lado, Alois Riegl (1905) menciona que las artes decorativas tienen un desarrollo histórico que pasa de maestro a alumno, de generación en generación. “La historia de los ornamentos consiste en anudar el hilo cortado en mil pedazos, en considerar de modo unitario lo que hasta ahora se ha presentado separado y dividido” (p. 2). Creemos que con el tiempo para el caso de estudio se han dado ciertas modificaciones a las diversas formas, motivos, materiales; pero la técnica ha sobrevivido a partir de creatividad e inventiva de cada artista. Riegl llama a esto *Kunstwollen* (voluntad artística). En este estudio planteamos que existe continuidad en las formas y estilo, sin embargo, señalamos también que cada generación agregó aquella voluntad artística que menciona Riegl. En suma, algo propio de su tiempo, ya sea temas, materiales, detalles e incluso soluciones artísticas. Entonces, señalamos que el estilo no se convierte en un simple encajonamiento sino que, a pesar de plantear un diseño base, muchas veces este se libera de las formas.

Es por esto que en segundo lugar, proponemos un análisis dentro de la familia Fabián para ver los cambios formales operados entre generaciones: qué nuevas cosas se adoptaron y cuáles se transformaron debido a la inclusión de nuevos materiales o temas. Para ello se aplicó el método de Panofsky en cada pieza, para así conocer las soluciones artísticas planteadas y la evolución de las mismas.

Por último, se explican los referentes visuales (el de dónde vienen) de todas las piezas para ver las soluciones que se dieron a nivel técnico y formal. Esto ayudará a ver cómo es que evoluciona no solo el aspecto iconográfico, sino también en el aspecto temático.

La pérdida de la significancia, para el caso de la iconografía virreinal, pero también el cambio temático gracias a un empuje creativo hacia nuevos referentes. Estos referentes fueron, en primera instancia: cuadros, pinturas o fotografías, que con los años se convirtieron en imágenes instaladas en el imaginario popular reproducidas de manera masiva en textos y láminas escolares. Asimismo se tienen referentes visuales que fueron tomados de periódicos o revistas, dependiendo de la actualidad del evento.

El indigenismo se convirtió en un movimiento que impulsó el acercamiento de diversos sectores intelectuales y académicos hacia el campesinado. Se trata también de una valorización de sus creaciones y cultura material. Esto ha llevado a que diversos coleccionistas, ya a partir de muchas décadas atrás, se interesen por adquirir expresiones del arte popular (Villegas, 1992 p. 37). Gracias a este hecho, actualmente existen diversas colecciones que mantienen diversas piezas de bordado popular de varios lugares del país, algunos con mayor ingenio creativo que otros; sin embargo, aún se trata de un baúl de objetos poco conocidos y estudiados.

Para la realización de esta investigación hemos realizado una revisión de diversas colecciones, de museos como la que se encuentra en el Museo del Banco Central de Reserva y The British Museum, y colecciones privadas como de la señora Andrea Aranow, el folclorista Luis Cárdenas y el artista huancaíno Pedro González, con el fin de encontrar este tipo de esclavinas. Lo que se encontró es piezas que datan de las décadas de los años 30 hasta la de los 80. A estas se le suman las piezas encontradas en la colección de la familia Fabián, las que destacan por su calidad técnica y cualidades estéticas.

Es importante resaltar que de las diversas colecciones consultadas, hay un gran grupo de estas piezas que se encuentran en colecciones extranjeras como el de la señora estadounidense Andrea Aranow, en Nueva York. Gracias a ella, quien donó parte de su colección al British Museum en el 2011, es que ahora podemos ver estas obras como parte de la colección de este museo británico.

Por otro lado, un hecho que resaltamos al revisar las colecciones es la falta de información básica de las diversas piezas, muchas de las cuales no tienen fechas de creación o incluso de compra. Tampoco se conoce el lugar, ciudad o el nombre del autor, e incluso hay algunas de las que se desconoce su utilidad.

En 1970 se genera un gran cambio en las artes populares. Por un lado, en 1968 se inicia el gobierno del general Juan Velasco Alvarado que duró desde hasta 1975. Fueron años de reformas sociales que buscaban reivindicar al campesino. Entre las varias acciones vinculadas, además de las acciones de difusión de la Reforma Agraria, también se organizaron festivales nacionales tales como el Inkarrí y ferias, en diversas regiones del país, en las cuales los artesanos y grupos folklóricos mostraban sus trabajos.

Con el tiempo emergieron nuevos programas iconográficos que ya no respondían a una temática religiosa, sino que impulsaban la reinstauración de, lo que llama Ramón Mujica (2011), una antigua dinastía instrumentalizada por la imagen de los próceres de la Independencia, los que vendrían a ser los “legítimos sucesores de los antiguos reyes del Perú” (p. 12). Es aquí donde vemos representaciones de la proclamación de la independencia, Túpac Amaru II, Simón Bolívar, entre otros. Sin embargo, dicha elección no dejó de lado las representaciones de santos o ángeles. Actualmente estos imaginarios conviven de acuerdo a lo que decida el artista.

Esta iconografía sigue cambiando, ya no para representar reminiscencias de hechos históricos antiguos, sino que busca nuevos referentes: Manuel A. Odría, Fidel Castro o representaciones de hechos propiamente históricos como la guerra con Chile, y también el golpe de estado del General Juan Velasco Alvarado.

Para Mujica (2011), el pensamiento indigenista colocó al artesano andino en una encrucijada: el dejar atrás a su clientela tradicional con un gusto “costumbrista” para dar paso a un nuevo mercado, capitalino e internacional. Si bien no creemos que en dicho momento se haya dado una banalización iconográfica por el impulso mercantil (Stastny 1981 p. 90), si creemos que hubo un empuje al artista a innovar. Es el caso de las esclavinas del taller Fabián, en el que si bien algunas llegan a ser vendidas a clientes o personas interesadas en el arte; en ellas también subsiste la necesidad por mejorar la técnica e innovar, usando nuevas temáticas, por el simple hecho de mantener su prestigio.

“El arte popular es transhistórico”, afirmación que sostiene el antropólogo Ramón Mujica refiriéndose a que este tipo de arte mantiene un equilibrio entre la creación individual y los modelos visuales reiterativos provenientes de un vocabulario simbólico proporcionado por la tradición (Mujica 2011 p.11), convirtiéndose en expresiones de una memoria colectiva. La finalidad de este trabajo es la necesidad por develar estas estructuras y comprender cómo es que se representa la continuidad de una antigua tradición, que está en un constante cambio.

Es decir, encontramos que si bien hay un programa iconográfico que indica los temas que se ‘deben’ representar en el arte popular, pensamos que el artista no está sujeto de manera irrestricta a esto. Aún tiene libre elección para plasmar hechos que a su mirada sean relevantes y pertinentes, hechos como los golpes de estado, toma de mando de presidentes o fijar la historia de las guerras. Esto hace que el arte popular sea un arte vivo, en constante cambio, y es injusto considerarlo como una expresión meramente repetitiva.

Algunos de los estudiosos como Acha (1984) o García Canclini (1989), que se mencionan con mayor detenimiento en el capítulo dos, explican que el arte popular no se debería medir con la misma vara que con la que se estudia el arte ‘culto’ extrayéndolo de su contexto.

En resumen, en las piezas a estudiar podemos encontrar que se realiza un cruce de dos tendencias iconográficas que se conjugan en un mismo mensaje. Por un lado, tenemos los que provienen de una tradición virreinal, expresados mediante modelos visuales reiterativos; y, por otro, tenemos la creación individual y la apropiación de nuevos referentes que se dan gracias a su pertinencia histórica. La tradición virreinal es la que proveyó el lenguaje formal de la gran mayoría de los objetos populares y es el taller el que provee su propio estilo o ‘firma’. Si bien hay una crítica al arte popular por su connotación económica que llegaría a banalizarlo, esta no le quita el valor de ser arte en sí mismo, ya que si bien tienen una intención funcional al mismo tiempo debe cumplir una intención estética que solo puede conjugarse en la obra misma.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: El bordado en el Valle del Mantaro

1.1 Ubicación e historia

El Valle del Mantaro se encuentra en la sierra Central del Perú y comprende diversas provincias como Jauja, Concepción, Huancayo y Chupaca, las cuales se encuentran relativamente cerca entre ellas. Si bien la creación de estas ciudades se remonta al periodo virreina, su desarrollo es muy diferente al de otras ciudades del virreinato. Hurtado (2006) afirma que, “la ausencia de ciudades y la escasa población española en la región es otro hecho trascendente en su proceso social”(p. 24). El mismo autor explica que los españoles llegaron al Valle en 1533 y realizaron la fundación de Jauja sin embargo, fue abandonada y los españoles se trasladaron a la costa o emigraron a Huancavelica y Huamanga debido al descubrimiento de minas de mercurio.



Imagen 1. Tomada de Atlas del Perú. (Geográfico, económico y cultural). Tomo 8. 2009. p. 55.
Área de publicaciones y multimedia de empresa editora El Comercio S.A.
Fuente: Ministerio de Transporte y Comunicaciones (Senamhi)

Para 1565, ya se habían fundado los pueblos de Santa Fe de Jatunjauja (Jauja), San Jerónimo de Tunan y Santiago León de Chongos (Chongos), que se encuentran actualmente en el departamento de Junín.

Es recién en 1571, que el virrey Toledo ordenó la planificación de un pueblo de corte español en Huancayo, mandó que se creara un convento de dominicos y la construcción de una escuela de indígenas. Para el 1 de junio de 1572, día de la Santísima Trinidad, se mandó a los dominicos de Chongos a hacer una misa en Huamanmarca (plaza principal de Huancayo). Ese mismo año es la fecha en la que se funda Huancayo y se forman sus límites, los cuales incluía Huayucachi, Cajas, Pucará y La mejorada. (Chipoco y Espinoza 1973)

Sin embargo, es necesario resaltar que otro historiador, Aquilino Castro (1992) menciona que Huancayo como pueblo, existió mucho antes de 1571, sin embargo, al tomar en cuenta las reducciones que se hicieron en el lugar, es que se podría tomar en cuenta esta fecha.

La posición de esta ciudad tenía mucha importancia, se encontraba a poca distancia del Tambo del Inca o Tambo Real y fue construida sobre los restos de la antigua llacta de Huancayo que había sido demolida. Por el centro cruza la Calle Real, por donde era el camino Imperial, y que hasta la actualidad se mantiene en largo y ancho.

Chipoco y Espinoza (1973) mencionan que se redujeron alrededor de 20 ayllus, pero quedaron seis que se convirtieron en los fundadores de Huancayo: Huamanmarca, Cajas, Tambo, Auquimarca, Hualaoyo y el de Plateros. Los mismos autores mencionan que si bien los ayllus “están unidos por la lengua, el vestido, las costumbres, etc. la emulación que se tenían unos con otros fue tan grande que cada ayllu llegó a erigir su capilla propia, cuyas fiestas rivalizan” (p. 197), costumbre que hasta el momento se mantiene como una forma de demostrar una posición social.

Una de las industrias más importantes que se crearon durante el virreinato fue el de las instituciones textiles y el Valle del Mantaro fue un importante centro textil. Los primeros obrajes en el virreinato peruano fueron precisamente los que se dieron en este Valle: el

obraje de Sapallanga y el obraje de La Mejorada, los cuales se habrían establecido en el siglo XVI. (Carlos Hurtado, 2006, p. 39)

Es interesante conocer que el obraje de Sapallanga y el de Yanamarca, estuvieron bajo el control el Convento de Santo Tomas de Aquino y el Monasterio de la Concepción, los cuales se encuentran en Lima. Otros dos obrajes, La Mejorada y el de Quichuay, estuvieron en posesión de españoles-criollos. Por último, los obrajes de Paucar y Cochangará, estuvieron bajo el control de linajes nobles indígenas. (Hurtado, 2006, p. 39)

El obraje de Sapallanga genera especial interés para efectos de esta tesis ya que en muchos lugares donde funcionaron obrajes, continúan con la tradición de actividad textil (Castañeda 1981). Este obraje es el origen del actual distrito de Sapallanga, lugar que se localiza a 10 km al sur de Huancayo. Silva Santisteban (1964), menciona que este obraje fue el primero del virreinato del Perú, en el cual la señora Inés de Muñoz, trajo de España al maestro tejedor Felipe Segovia Briceño. Posteriormente, el obraje pasó a ser administrado por el Monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes. Ya en 1620 se había realizado una distribución de las doctrinas, Jatunjauja estaba bajo el poder de los dominicos quienes tenían un convento con categoría de priorato. Anahuanca, seguía bajo la misma orden monástica cuyo prior residía en el convento de Huancayo y tenía jurisdicción sobre Sicaya, Chongos, Sapallanga y La mejorada.

En 1565 existía un convento de dominicos en Chongos mientras que la Iglesia de Huancayo se terminó su edificación en 1619. Chipoco y Espinoza (1973) mencionan que, según ciertos documentos de 1590, el convento y la iglesia de Huancayo no gozaban de todos los ornamentos litúrgicos, esto se debía a que todo el dinero recaudado tuvo que ser enviado a la Corona. Es por eso que los curacas pidieron al Virrey García Hurtado de Mendoza que los ayudara y en 1591 autorizó la entrega de 387 pesos. El encargado de labrar los implementos fue Juan Pérez de Mendoza y el comisionado para pagarle fue Diego Gil de Avis, depositario general de la Caja de Censos. Es así como a Huancayo llegaron casullas, estolas, faldones, terciopelo, oro para flecos, sedas, ruan para manteles, bocamangas, manípulos, frontales, frontaleras, quartadas, bocasi de castilla, etc. (Chipoco y Espinoza 1973 p. 210). Esta vendría a ser la primera vez que los pobladores de la zona tendrían contacto con prendas ajenas a su vestimenta y que contaban con los adornos, bordados, que luego se impregnarían en la retina de los habitantes.

De esto podemos inferir que si bien los obrajes se dedicaban a hacer telas de trabajo, se encontraban en posesión de ordenes religiosas que terminaron permeando diversos aspectos de la sociedad. A esto se sumó una creciente construcción de iglesias que necesitaban tener ornamentos litúrgicos que solo se podían pedir de Lima cuyos diseños estuvieron manejados por los gremios de bordadores, sin embargo, hasta el momento no se ha encontrado que ninguno de ellos se haya establecido en el Valle del Mantaro por lo que su influencia iconográfica se debió principalmente al comercio con la zona.

1.2 Aparición del bordado en el Valle del Mantaro

Cuando desaparecieron los obrajes, los habitantes de la zona continuaron su labor textil en talleres domésticos implementando las nuevas técnicas e innovaciones que fueron introducidas, a esto se le agregó y desarrollo un estilo propio que se conserva hasta el día de hoy.

Luisa Castañeda (1981) menciona que pasada la Conquista y las diversas guerras civiles, se empezó a ver un aumento en el lujo al vestirse. Incluso las clases populares urbanas, como “los curacas y miembros de la nobleza nativa adoptaron el traje español como símbolo de prestigio, confeccionado con finas sedas y telas bordadas”(p 47). Según la autora, con la llegada del Virrey Toledo este exceso de lujo aumentó en diversas partes del Virreinato y agrega que los inmigrantes de clases populares llegaban de España con sus trajes regionales y los indígenas de áreas rurales, especialmente de la sierra, las adoptaron y modificaron, lo cual dio paso a las diversos trajes populares. (Castañeda 1981 p. 61)

Debido al levantamiento de Túpac Amaru II en 1780, se decretó la supresión de la vestimenta con origen incaico. Es así que el indígena, “al acatar entonces la drástica orden, recreó los patrones extranjeros impuestos, incorporándoles ciertos elementos y formas de su antiguo atuendo, conjunción hispanoindia cuyo resultado es el traje popular usado hasta nuestros días” (Castañeda, 1981, p. 64). Para el siglo XIX las piezas que conforman la vestimenta empezaban a modificarse adoptando una imagería occidental. (Acevedo,1999)

En el traje tradicional Huanca, se utiliza la Kutuncha, el cual es un derivado del vestido prehispánico y toma el nombre del llamado *cotón* que se trata de una camisa larga que era usada por los campesinos europeos del siglo XVII (Castañeda, 1981, p. 127). La misma autora menciona que para las fiestas tan solo se agregan unos manguillos que en un principio eran de bayeta negra simple, y luego se le agregó color llegando a ser profusamente bordadas con diversos motivos, flores, mariposas, aves, etc. El traje era acompañado por las mantas bordadas y diversos adornos. En 1899, Nemesio Ráez, apunta en su monografía de Huancayo, que para la época, las mujeres ya acostumbraban usar estos manguillos de manera profusamente bordada llena de colores.



Imagen 2. Manguillo de color fucsia con bordado de flores.
Colección Luis Cárdenas.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Castro (1992) menciona que en 1882 la señora Antonia Moreno de Cáceres, hace una descripción de la vestimenta femenina: “ (...) Los manguillos que usan en los brazos son lindos: sobre terciopelo color granate azul o morado, bordan con lana diferentes flores u otras figuras. Una elegante faja bordada se ajusta a la cintura, y un pequeño manto, al que llaman rebozo, les cubre las espaldas” (p. 229). Esto refleja que si bien en un principio el bordado se limitaba a una prenda, luego poco a poco, fue ganando terreno como parte elemental de la vida Huanca.

A esto se suma el hecho de la creación de la Feria Dominical, que se convirtió en uno de los acontecimientos que nació en el siglo XVI y que se mantiene viva hasta el día de hoy. Fue instituida por Jerónimo de Silva en 1572 y al principio se celebraba dos días, jueves

y domingo, pero desde el siglo XVIII se concentró solo los domingos y su finalidad se ha mantenido hasta ahora, el ser un punto de encuentro comercial entre lugareños y visitantes, es increíble pensar que después de más de 400 años, los Huancas siguen manteniendo esta tradición llena de color. (Chipoco y Espinoza 1973)

El comercio en esta feria es realmente variado, que va desde cueros y pellejos, hasta joyas de plata, pasando por productos agropecuarios, calzado y vestimenta. Aquí es donde se pueden encontrar gran cantidad de vendedores de textiles variados.

Los mismos autores mencionan que según algunas personas que declararon en 1571, la artesanía huancaína había decaído, sin embargo, esta afirmación se habría dado ya que los artesanos pagaban más tributo que los dedicados a la agricultura y a la mita, por lo que se evitaba hablar o declarar el comercio de artesanía (p. 206). El autor también afirma que es necesario recalcar la presencia de mercaderes europeos, mestizos, indígenas y negros que visitaron esta zona desde mediados del siglo XVI, quienes llevaban de Lima cuchillos, peines, tijeras, ropa y otras cosas. Los negros venían a comprar palos de lúcumo para hacerlo carbón. (Chipoco y Espinoza 1973 p. 207)

La feria a la larga se convirtió en una cuna del comercio lo cual incrementó su importancia mercantil en la zona, esto se puede ver en un lienzo histórico documental pintado en 1736 que se conserva en la parroquia de Sicaya. (Chipoco y Espinoza 1973).

Posteriormente, el comercio fue impulsado por la introducción del ferrocarril y Ramón Castilla fue el introductor de este nuevo invento. En 1851, inauguró el tramo Lima – Callao, siendo el primero en Sudamérica (Castro 1992 p.343). Sin embargo, la obra más increíble sería el tramo Callao – La Oroya (1868) que se hizo durante el gobierno de don José Balta (1868 – 1872). La continuación del tramo ya se hizo durante el gobierno de don José Pardo (1904 – 1908) en el que se concluyó La Oroya – Huancayo en 1908. Esto incrementó el comercio con La Oroya y Lima. (Castro 1992).

Todos estos hechos que marcaron hitos importantes en el desarrollo de la ciudad, ayudaron a realizar un intercambio cultural que ayuda al ingreso de nuevos referentes iconográficos e impulsa la utilización de nuevos materiales, así como a la competencia entre talleres de bordadores.

1.3 Fiesta de la Virgen de Cocharcas

El 8 de setiembre de cada año, el distrito de Sapallanga, ubicado a media hora en carro de la provincia de Huancayo, capital del Departamento de Junín, se viste de diversos colores. Durante ese día se presentan diversos grupos de danzantes, se realiza una feria de comida y se presentan múltiples bandas musicales. Todo esto para honrar a la Virgen de Cocharcas cuya iglesia e imagen se encuentran en dicho distrito.

Chipoco y Espinoza (1973) mencionan que en 1655 el padre Diego Bauer de Castro llevó una extirpación de idolatrías al asiento minero de Yauli y en el Valle del Mantaro. Ahí fue cuando el padre descubrió y se deshizo del ídolo Ataipura, en su lugar puso una cruz, hecho que según los autores, coincide con el afianzamiento del culto a la Virgen de Cocharcas, cuyo prestigio creció rápidamente ya que tenía un gran parecido con la Virgen de Cocharcas, Andahuaylas.

La festividad a la Virgen trae centenares de danzantes que realizan piezas españolas enseñadas por los chapetones residentes en el valle del Mantaro con el objetivo de reemplazar las danzas nativas consideradas anticristianas entre las cuales resaltan la representación de la captura de Atahualpa y la alianza hispano-huanca. (Chipoco y Espinoza, 1973)

Hay diversas versiones sobre el origen de la devoción a esta virgen en la zona. Para efectos de este trabajo tomaremos la versión del historiador y folclorista huancaíno, Leoncio Cárdenas (2000):

Sabemos que la Imagen de Cocharcas es copia de la Virgen 'Candelaria' de Copacabana, llevado por Sebastián Quimichu, llegando al pueblo de Cocharcas el año 1598. Ese mismo año se inicia la construcción de la Iglesia, como Quimichu era un indio pobre tenía que salir de su pueblo para pedir limosna y financiar la obra en ejecución. Para este fin mandó hacer algunas imágenes pequeñas, replica a la que está en Cocharcas, Sebastián no era el único Quimichu, sino su primo

Thomas Cumascusi y otros, salieron con diferentes direcciones cargando su Imagen y su 'Chirisuya' que tocaban al llegar a un pueblo.

Un Quimichu trabajó la diminuta Imagen de piedra de Huamanga, obra de un escultor ayacuchano, con el título de "Nuestra Señora de Cocharcas" el año 1600, cargando por este Valle del Mantaro o 'Valle de Cocharcas' recogiendo limosna por todos los pueblos que llegaba.

Al llegar a Sapallanga y pasando por el barrio que hoy es Cocharcas, al pie del cerro, brota agua cristalina, allí 'Quimichu', dejó la Imagen para beber agua o descansar de tanta caminata y quedarse dormido por el cansancio, algún lugareño pudo haber retirado la imagen de su lado y al no encontrar siguió su camino con destino a su pueblo.

Posteriormente la Imagen tan bella y hermosa fue encontrada en la misma fuente donde brota el agua y llevado a la Iglesia de Sapallanga. (p. 45 - 46)

Con respecto a la imagen de la virgen, podemos decir que es pequeña de 63 cm de alto incluyendo su pedestal. Según Cárdenas (2000), la imagen que actualmente se encuentra en la Iglesia de Sapallanga, es la misma que trajo Quimichu siendo de piedra de Huamanga, sin embargo, su importancia en la región recae en el hecho de que se le atribuye innumerables milagros.



Imagen 3. Estatuilla de la Virgen de Cocharcas en la Iglesia de Sapallanga – Huancayo
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Cocharcas, es un barrio que pertenece al distrito de Sapallanga y adoptó el nombre gracias a la Capilla que ahí existe creada en 1935 – 1938, (Cárdenas 2000 p.78), para recordar el lugar donde la Imagen fue encontrada ya que al costado se encuentra el puquial donde se dice fue su aparición y alberga a la Virgen de Cocharcas. Sin embargo, debido a su antigüedad y, según mencionan los vecinos, para evitar que se roben las ofrendas de la Virgen, se decidió movilizarla hacia una Iglesia más grande y mejor protegida en el centro de Sapallanga. Según el folclorista Cárdenas (2000), el culto a la Imagen de la Virgen de Cocharcas en Sapallanga se inicia entre las décadas de 1600 a 1620.

Si bien el día principal es el 8 de setiembre, una semana después, varios grupos de danzantes deciden acompañar a la virgen en una procesión que la lleva de Sapallanga a su capilla en Cocharcas. Este día también es muy especial y está lleno de fervor.



Imagen 4. Capilla de la Virgen de Cocharcas
Barrio de Cocharcas, distrito de Sapallanga – Huancayo.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

La Virgen María en la cosmovisión andina ha sido reconocida como la pachamama, según Van Kessel (1981), ella en su invocación andina ha de ser la Madre universal, la reina, y esta se convierte en la forma cristianizada de la Madre Tierra. Sobre la Virgen Candelaria, Ossio (2008) explica que en la época incaica, eran las Panacas que gracias a su asociación con la nobleza incaica, eran los que se encargaban del culto. Ya en la época colonial, la pachamama sería identificada como la Virgen María, siendo específicamente la Virgen Candelaria, la que ha logrado gran expansión como Virgen de Copacabana, asociada a Bolivia; la Virgen de Chapi en Arequipa y la Virgen de Cocharcas de gran veneración en Sapallanga y en Apurímac.

El mismo autor menciona que estas festividades son importantes para un ordenamiento social mediante la competitividad que se da en las danzas, en los rituales y combates que se dan alrededor de las ocasiones festivas donde nada es tomado de manera arbitraria. (Ossio 2008 p. 38).

“La fiesta es un fenómeno social, económico y político que integra diversas expresiones culturales y estéticas. Hay un sistema de mayordomías, corsos procesionales, las danzas devocionales y escenificaciones teatrales”, (Cánepa 2008 p. 49) y es en este sentido que pasaré a explicar cómo es que se da el sistema dentro de la fiesta.

Cada año, antes de que acabe la festividad, que dura una semana aproximadamente, ya se conoce quiénes serán los Priestes del año siguiente. Las autoridades del pueblo, alcalde y el cura de la parroquia, escogen a los priostes si es que hay más de un candidato. Se toman en consideración especialmente dos aspectos, la familia debe tener los recursos económicos suficientes para poder solventar todos los gastos y además deben ser reconocidos por la comunidad como fieles fervientes de la Virgen. Cabe resaltar que los priostes ven este encargo como una manera de lograr los favores de la Virgen por lo que si deciden aceptar, sería mal visto que luego no cumplan su labor. Cánepa 2008, lo explica como un mecanismo para lograr prestigio y establecer las jerarquías en el interior de la comunidad.

Entre las labores de los priostes están el de encargarse de la comida para los fervientes que se amanecen velando a la Virgen, así como el almuerzo a los que llegan a venerar a la Virgen, esto lo realizan durante todos los días que dura la festividad, incluso ofrecen

una banda de músicos que acompaña a los que están almorzando y por supuesto, son los que también ofrecen las cervezas o el aguardiente que se les da a los fieles. Por otro lado, se encargan, además, de los regalos a la Virgen o a la Iglesia, que se manifiesta en una mejor anda para la Virgen o en un nuevo ajuar que incluye la vestimenta y los adornos de plata que lleva.

Sin embargo, los sacerdotes no están cerrados a cualquier ayuda que puedan recibir, es conocido que varios fieles desean aportar a la festividad, y se hacen regalos a los sacerdotes de vacas, ovejas o bebidas alcohólicas, para que sean utilizados en los días de la festividad. Es importante resaltar que ellos en sí no se encargan de las danzas o de la implementación de las mismas, su aporte está en la organización de los tiempos que cada grupo ha de cargar el anda, por ejemplo, mediante sorteo se organiza que cuadrillas o distancias cada grupo de bailarines han de cargar a la Virgen.

La fiesta religiosa tiene una víspera, que es la peregrinación que miles de fieles realizan desde diversas zonas del Valle del Mantaro, los cuales han prometido llegar a pie para ver a la Virgen, algunos lo hacen orando todo el camino y otros grupos lo hacen bailando, hay quienes llegan con una pequeña banda de músicos que alegran el camino de los fieles. En el día central, tenemos los diversos grupos de bailarines, que muestran sus mejores galas y sus coreografías bien ensayadas las cuales se presentan a puertas de la iglesia, todo esto se cierra con una procesión donde las personas, visitantes o fieles, deciden entregar dinero, cuyos billetes son colocados en la ropa de la Virgen, mientras que otras familias deciden entregar a sus bebés para que estén cerca de la imagen, a manera de bendición.

En la despedida, la fiesta se traslada a otros barrios como el de Cocharcas donde en procesión la Virgen llega a su gruta original, ahí se queman castillones y los danzantes terminan sus danzas y se dedican a beber cerveza, esto dura toda la noche.

Es innegable que existe un sentimiento competitivo dentro de la fiesta y entre los grupos que participan. Cánepa (2008), menciona que hay una preocupación constante de innovar los vestuarios, las máscaras, la música, etc., lo cual se da gracias a unas valoraciones que da la audiencia, incluso se puede visibilizar en la jerarquía que hay entre los grupos. Los sacerdotes por un lado demuestran su gran poder adquisitivo al aceptar este tipo de encargo,

remarcando su posición y por otro lado, tenemos que entre todos los grupos de danzantes, los Negritos de Garibaldi, gozan de una mayor jerarquía, es necesario resaltar que en la plaza de Sapallanga, hay muchos grupos de bailarines que se presentan, podemos ver la tunantada, los chonguinos, avelinos, etc, sin embargo, los Negritos de Garibaldi son los únicos que tienen acceso a colocarse a puertas de la Iglesia y presentar su coreografía rodeados de todo el público interesado en ver sus vestuarios.

La danza es una ofrenda, y las imágenes religiosas tienen poder al cual sus devotos pueden acceder mediante la participación de la fiesta religiosa. Canepa (2008) menciona que en la práctica social, este poder se convierte en prestigio de los grupos o individuos que logran posicionarse en la jerarquía, entre los cuales los danzantes siempre han sido considerados por tener un mayor fervor y compromiso con la divinidad.

Gjurinovic (2005) cita a Garcilaso de la Vega cuando en sus Comentarios Reales, se menciona como fue que los indígenas tomaron el culto a la Virgen María, la cual al haber sido repetida infinidad de veces por los sacerdotes, se trató de traducir a su propia lengua diciéndola Mamanchic que significa madre; Coya, que es Reina, pero también se la llamaba Pachacamaca Maman, que es Madre del Hacedor y sustentador del Universo; y Huac chucuyac, que es amadora y bienhechora de pobres. (p. 42). Esto nos ilustra que la advocación mariana de la Virgen de Cocharcas, siempre ha mantenido su papel de madre hasta la actualidad, que no solo se la venera por ser milagrosa, sino que es protectora y ayuda a los débiles.

1.4 Danza de Negritos de Garibaldi: Origen y características

Si bien la versión de que la Virgen apareció debido al peregrinaje de un indio devoto es la más tomada por los folcloristas, en una entrevista con el señor Aurelio Rojas, uno de los fundadores de la Asociación de Negritos de Sapallanga, mencionó que ellos toman una versión que explicaría por que las danzas se vuelven tan importantes como forma de adoración.

“Mientras una niña pastora frecuentaba constantemente al cerro con sus animales para que tomen agua del puquial, cuando un día se le apareció la Virgen en forma

de una mujer que lavaba unos pañales (...), los padres de la niña un día la siguieron y vieron a la mujer lavando en el puquial y cuando la encontraron esta se convirtió en piedra. El padre quiso llevársela y no pudo ya que era muy pesada por más que era pequeña. En sueños la Virgencita le pedía que Carachaquis formado por niños y que Negritos fueran, así lo hicieron y pudieron levantarla y llevarla a la Iglesia de Sapallanga”. Texto entregado por el señor Aurelio Rojas. Autor desconocido. Archivo de la Asociación de Negritos de la Virgen de Cocharcas.

Hasta la actualidad, los Carachaquis y los Negritos son parte de las danzas que se presentan como ofrenda a la Virgen. Cárdenas (2000) afirma que la Pandilla de Negros o el Conjunto de la Negrería tiene su origen de cuando se encontró la Virgen de Cocharcas en Sapallanga hace ya 400 años, sin embargo, la danza ha cambiado con el tiempo. “Originalmente fue un conjunto de jóvenes con la cara pintada de negro, sus danzas causaban gracia y alegría a la ‘Mamacha Cocharcas’”. Por otro lado, esta danza es exclusivamente de origen sapallanguino y tiene características específicas que las diferencian a otras negrerías que se bailan en el Perú, en cuanto a la coreografía, el vestuario, la música y las personas que pueden bailarla.

Las pandillas son organizados por los “Caporales” que se comprometen con los Priostas a pasar una Negrería en honor a la Virgen. Estos Caporales, previo acuerdo con los integrantes de su grupo, llamados “Vasallos”, deciden el color del vestuario y se manda a bordar. También existen dos “Capataces”, encargados de mantener el orden, que la cuadrilla cumpla bien su función, se abren campo con sus látigos y cuidan que el grupo se mantenga unido y que den todo de sí para ofrendar a la Virgen.(Cárdenas, 2000,p. 113)

Si bien son varias las danzas que se presentan en el día de la Virgen, son los Negritos o Negritos de Garibaldi los que llaman la atención por su vestuario, algo poco común y que no se ve en otras festividades como sí sucede, por ejemplo, con la Chonguinada.

En esta parte es necesario resaltar que según el historiador Simeon Orellana (2007), la presencia negra en la zona era relativamente importante en la época del Virreinato, cuya compra y venta de esclavos se dio a partir de 1595 aproximadamente, es por esta razón que hay tanto testimonio folklórico del paso de estas personas por la sierra central, el cual

se puede apreciar en danzas como la Morenada, Negritos de Sincos, Negritos decentes de Concepción y los Negritos de Garibaldi de Sapallanga. (Orellana 2007 p. 103)

Por otro lado, Barriga (2008) menciona que se puede apreciar que existen nueve danzas “sobre negros” en el Valle del Mantaro, justamente en los lugares donde se dieron los asentamientos coloniales, lo cual demostraría una cierta empatía de la población indígena por los esclavos traídos. Esto, para el autor, quedaría reflejado en una influencia en la cultura del valle a pesar de la baja proporción de negros en la zona en las prácticas religiosas, la danza, e incluso, en la gastronomía, por ejemplo, todavía se tiene la creencia del negro “sanador”, el que cura males y que con solo tocarlo uno se podría ver beneficiado. (p. 48)

Con respecto a la danza, Cárdenas (2000), menciona que su origen se remonta a las cortes monárquicas de Inglaterra y Francia, los cuales se realizaban en las fiestas de las clases sociales del antiguo virreinato del Perú entre los cuales se pueden apreciar formas como la Tabla, la estrella, doble estrella y la choza, el cambio de pareja, cruce de parejas, el túnel, la balanza, el arco, cadena simple y cadena doble (p. 117), los cuales no se aprecian cuando la cuadrilla sigue a la Imagen en procesión, sino cuando se presentan frente a la Iglesia en un estilo de competencia con otros grupos.

Sin embargo, en la actualidad, la coreografía presenta diversos cambios. Al consultar el archivo visual del Instituto de Etnomusicología de la PUCP, que tiene videos sobre esta danza a principios de los 80's, se puede apreciar que los pasos seguían siendo los mismos, el cual alterna dos golpes con cada pie para avanzar de lado, pero la coreografía de todo el grupo era mas elaborada, marcaba un circulo al principio que después se abría en un cuadrado, y algunos cruces de pareja. En el 2016, en el que se presencié esta danza, se puede ver que la coreografía se habría simplificado, realizando desplazamientos en filas de dos, de manera circular. No hay un mayor intercambio de parejas ni coreografías muy complicadas.

La vestimenta de la negrería habría sufrido diversas evoluciones, originalmente sería simple, sin embargo, para darle colorido, fueron los bordadores los que crearon el “Kotoncillo”. Esto se debe a que el vestido típico de la zona era el Cotón, antes

mencionado, entonces este era bordado con hilos de oro y plata y se utilizó hasta la década de 1900 o 1910 (Cárdenas, 2000, p. 113).



Imagen 5. Traje bordado en hilos de plata (1900)
Colección Luis Cárdenas
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Sin embargo, el folclorista menciona que fue Don Cordato Díaz Inozón, originario de Pucará, distrito que antiguamente pertenecía a Sapallanga, el que tuvo la idea de introducir el vestuario que hoy se conoce. En este aspecto es necesario recalcar que el folclorista Luis Cárdenas realizó un registro de estos datos que fueron tomados de la tradición oral y no se tiene ningún registro de si el señor Díaz realmente fue el impulsador de la vestimenta actual. Para esta investigación se buscó el origen de esta información, sin embargo no se ha podido corroborar el origen.

La vestimenta es estilo marinero por eso el nombre de “Garibaldi”. Tiene una gorra tipo marinero con cintas de colores, se lleva una peluca ondulada de color negro o marrón, una máscara de tela metálica de rasgos españoles la cual puede ser color natural o moreno, aunque hasta el momento no he visto que se utilice una de color negra. Se acompaña con una blusa Garibaldina y una esclavina bordada en alto relieve. El pantalón y los zapatos

son negros. Cada Vasallo lleva una campanilla en la mano derecha y una ancla de metal en la mano izquierda.



Imagen 6. Integrantes de la Cuadrilla de Negritos, se puede apreciar el traje completo.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

El nombre de Garibaldi, se adopta gracias a la blusa que llevan, siendo esta una prenda característica del general italiano Garibaldi, según comenta Cárdenas, fue una vestimenta que se puso de moda entre las señoras y se usó como prenda de abrigo a modo de chamarreta. (Cárdenas, 2000, p. 118)

La negrería de Sapallanga es una danza acompañada por una banda de músicos y generalmente esta conformada por 12 parejas, sin embargo, esto puede variar ya que con los años la cifra ha aumentado hasta 20 parejas e incluso se llegan a incluir niños. Por otro lado, las parejas son conformadas por todos hombres, aunque existen grupos nuevos que han ido incluyendo la presencia de mujeres las cuales tienen el variante de usar una falda plisada, todas de color negro y no llevan ni peluca ni máscara. Otro personaje que se introduce en el baile es el de los Matachines, personas que tienen un diferente color de vestimenta para destacar, ellos llevan un látigo y son los encargados de abrir campo cuando la gente se aglomera alrededor de los bailarines y para pegarle al bailarín que se ha salido de ritmo o se ha equivocado en el puesto o lugar que debe estar, he incluso, debe

cuidar que ninguno de los integrantes de su cuadrilla se emborrache demasiado antes de que tengan que bailar.

Para esta investigación se recurrió a la Asociación de Negritos de Garibaldi, además por ser el cliente más antiguo del taller Fabián, y que se encuentra en el barrio de Cocharcas. En ella encontramos a un grupo de personas que en un inicio se creó por la propia iniciativa del señor Aurelio Rojas, el cual menciona que esto se realizó por el gran fervor que su familia le tiene a la Virgen, esto empezó en los años 60s. Los miembros de esta agrupación son personas de diversos orígenes, no necesariamente deben haber nacido en Sapallanga o incluso, en el Valle del Mantaro, y son personas que en su mayoría ha recibido educación superior, encontramos abogados, ingenieros, notarios, etc. Demostrando así, que la festividad ya no solo es desarrollada por sectores campesinos o rurales.

Así como en la fiesta encontramos la jerarquía que tienen los sacerdotes, dentro de la Asociación encontramos también diferentes niveles. El señor Aurelio menciona que cualquier persona que tiene un real fervor puede participar de su agrupación y puede estar en la danza, sin embargo, encontramos algunos puestos específicos. Esta agrupación cuenta con una junta directiva, que tiene un presidente y un tesorero, ellos son los encargados de la organización y de escoger el color de la vestimenta, así como la banda que los acompañara en la procesión y presentación. Si bien todos los integrantes han de dar una cuota para los gastos del bordado, trajes y banda, hay quienes hacen ofrecimientos distintos. Como en el caso de la fiesta, en la asociación también hay una persona que se ofrece a dar los desayunos, otra persona ofrece los almuerzos, otro la cerveza y otros los castillones que se quemaran al finalizar la festividad. Entonces, encontramos que si bien todos hacen un pago en común, hay quienes resaltan por ser los que “ofrecen mas”, y por consiguiente, son los conocidos como los más fervientes dentro de la misma agrupación.

Al entrevistar al señor Aurelio, él siempre menciona que todo depende de “cuan ferviente” es la persona, estos son los que dentro de la agrupación, tendrán un mayor favor de la Virgen. Luego encontramos que no todos los bailarines son los que han de cargar el anda de la Virgen en procesión, y justamente en esta ocasión encontramos que es la junta directiva, familiares del señor fundador de la asociación, y los que hicieron estas ofrendas antes descritas, los que han de cargar el anda o en su defecto tocar una de

las cintas que se le colocan a la Virgen. Incluso es curioso ver que ningún otro grupo de Negritos de Garibaldi se acerca tanto a el anda de la Virgen, tan solo algunos miembros de la Asociación tienen este privilegio.

Para remarcar aún más la jerarquía de la Asociación de Negritos de Garibaldi, a diferencia de otras agrupaciones de negritos, encontramos que ellos cada año para la festividad se mandan a hacer trajes nuevos, de estreno, lo cual los diferencia de otras agrupaciones, y además son acompañados por una banda muy conocida en todo el Valle del Mantaro que son los “Túpac Amaru” y que consta de alrededor de 16 músicos, ya que mientras más músicos tenga una banda, mayor es el costo. Todo esto para demostrar el poder adquisitivo de todos los integrantes de la Asociación.

Romero (2004) presenta una tabla de las danzas y grupos musicales en el Valle del Mantaro y sitúa a la Negrería de Garibaldi como una Danza-Drama dentro de las cuales hay de diversas temáticas, religiosas, totémicas, guerreras, gremiales, satíricas, regionales, pantomimas, de diversión, agrícolas y danzas recorrido (Valcárcel 1951). Además, el autor menciona que hay una frecuente necesidad de los pobladores andinos a representar al extranjero y extraño lo cual se puede ver en las danzas que tienen como personajes a los esclavos africanos, entre los cuales encontramos a la Pachahuara, la negrería, los negritos decentes, etc.

En el Valle del Mantaro, según Romero (2004), se dio una forma de solución a esta sensación de pérdida de costumbres arcaicas, mediante la reestructuración de tradiciones coloniales y prehispánicas dentro de los sistemas de fiestas de danzas – drama, entre las cuales se encuentran los negritos de Garibaldi. Arguedas en su Estudio Etnográfico de la Feria de Huancayo (1957), menciona que el Valle del Mantaro es un caso especial ya que el hecho que las propiedades feudales no se hubieran implementado, ayudó a que hubiera una relación especial entre indios y españoles, lo cual permitió que apareciera el mestizo del Mantaro, “liberado de prejuicios e inconvenientes que han trabajado la acción de este mismo tipo humano en otras regiones”(citado en Martínez y Mujica, 2011). Este resurgimiento étnico exitoso la que se refiere Arguedas, ha permitido que la modernización haya impactado de manera diferente a la identidad de los pobladores del valle. Es así que incluso actividades terroristas como las de Sendero Luminoso de 1987 y 1992, no lograron afectar las prácticas festivas (Romero, 2004, p. 20). Esto nos indica

que los cambios económicos y sociales llevados a cabo en la zona no influyeron en la dinámica creativa del Valle. Es necesario acotar que en los años 80, la búsqueda de personas que integraban grupos terroristas eran muy fuertes en la zona del valle, lo cual si bien no mermó las fiestas, si tuvo un impacto en la producción de arte popular. El artista Pedro Gonzales menciona que durante la época hubieron artistas que realizaron mates burilados, bordados, pinturas, entre otros, que tocaron temas como la incursión terrorista en diversos poblados, sin embargo, estos fueron destruidos o escondidos, por temor a que sean tomados como apología al terrorismo, es por esta razón que mucho del arte popular realizado en la zona durante esa época es muy escaso o difícil de encontrar, hasta la actualidad algunos de estos artistas son renuentes a mostrar las piezas artísticas realizadas en dichos años.

Romero menciona que “el mestizo del valle no era un individuo atormentado y torturado que muchos autores habían presentado como el prototipo del mestizo andino, sino mas bien un individuo orgulloso, alegre y exitoso económicamente, con una cultura popular y tradicional muy creativa y altamente dinámica” (p. 45), en relación a lo que había visto Arguedas sobre el proceso de mestizaje.

Esto es importante mencionar porque este proceso de mestizaje ayudó a que la identidad wanka no desapareciera con la integración a una economía nacional, sino que se siguió desarrollando, adoptando innovaciones y recreando tradiciones culturales regionales. En este sentido el capitalismo externo no los absorbió sino que contribuyó al constante cambio cultural que ha imperado desde siempre. “El mestizo en el valle no se transformó en un grupo que negaba su herencia indígena sobre la base de la destrucción de sus agentes, sino en uno que mezclaba ambas herencias en lo que constituía un mecanismo no muy común en los andes peruanos”(Romero p. 49).

Los pobladores del valle han estado en constante confrontación con diversos procesos sociales como el crecimiento de la industria minera, la presencia cada vez más importante de Lima en el valle e incluso una creciente migración que se da hasta la actualidad en la que se ve un mayor número de pobladores provenientes de La Oroya, lo cual no ha tenido como resultado en un sentido de adaptación a los agentes externos, sino que los ha adoptado y los ha introducido en su cultura. Romero (2004) menciona que este proceso es de larga tradición que viene desde la resistencia wanka al dominio inca que llega hasta

el periodo colonial, lo cual se ha convertido en la “identidad wanka” como una “búsqueda del mantenimiento de una diferencia cultural con una ‘imagen de lo nacional’” (p. 33).

Entonces se podría hablar de una sociedad que mantiene sus identidades y al mismo tiempo siguen un desarrollo dentro del capitalismo mundial. Arguedas lo menciona como la habilidad de mantener una independencia cultural al mismo tiempo ser capaz de lograr una prosperidad económica. Esto nos indica que si bien el arte popular puede estar inmerso dentro de un sistema económico, esto no implica que haya perdido su sentido cultural y artístico.

Una de las cuestiones que se vuelven importantes para esta investigación es el por qué una danza de negros tiene por nombre el de un héroe italiano. En primer lugar, García Miranda (1997) menciona que las danzas en el Valle del Mantaro son principalmente realizadas por los sectores populares, mayormente campesinos, sin embargo, podemos ver que, por lo menos en el caso de los Negritos de Garibaldi, esto se da por sectores con un mayor nivel en la jerarquía social. Si bien no hay un registro específico que demuestre la presencia de esclavos negros en la zona, es importante notar que en 1854 el Mariscal don Ramón Castilla promulgó en Huancayo el Decreto de abolición de la esclavitud, y el que esta ciudad haya sido tomada para hacer tan importante proclamación, indicaría que habría una cantidad importante de esclavos.

Definitivamente, hasta la actualidad, las personas negras son un sector de la población que resalta mucho en la zona andina. García Miranda (1997) menciona que esto se debería a que desde hace mucho tiempo se les ha provisto de rasgos extraordinarios gracias a su clara diferencia genética. En los andes, estas personas extraordinarias también son considerados dueños de poderes como el de curar, adivinar o el de proveer de suerte a quien los toque. Incluso hasta la actualidad, por experiencia propia, paseando por el mercado mayorista, uno puede encontrar personas que llevan a sus bebés a que los toque una persona de raza negra bajo la creencia de que puede quitar el susto o como forma de bendición.

Las danzas están sujetas a “reelaboraciones sucesivas que el pueblo, a través de los años adapta, selecciona y decanta sobre la base de elementos indígenas y españoles”. (Aretz,

1952). Es por esta razón que la danza que vemos actualmente debe diferir considerablemente a cuando fue concebida.

García Miranda (1997) explica, que según la memoria colectiva, el origen de estas danzas está relacionado con la presencia, llegada, huida de la población negra y la liberación de los esclavos durante la colonia. Además, según la tradición estos esclavos llegaban encadenados, esta sería la razón por la que los bailarines usan campanas, los cuales asemejan el sonido de las cadenas. Sin embargo, el autor menciona que esta sería una danza colonial que se originó en el periodo de la abolición de la esclavitud y citando a Gaudencio Salcedo Peña (el autor no especifica quién exactamente es esta persona), explicaría que la danza es una representación de la liberación de los negros que danzaban como forma de protesta contra el maltrato y pedían la ayuda y adhesión de la población que no era negra.

El autor resalta que la adopción de diversas danzas relacionadas con los negros, que se presentan en la sierra, indicaría un cierto nivel de identificación con el sufrimiento de estas personas como una etnia marginada y que comparten con ellos un sentimiento de segregación. Esto se podría ver en cómo es que este tipo de danzas se han mantenido en el tiempo, representando a una agrupación técnica que hasta el momento no conforman ser una mayoría o incluso tener una gran representación cualitativa, esto indicaría un sentimiento de idealizar a los negros como personajes extraordinarios aun, como menciona García.

Con respecto al nombre de Garibaldi, García (1997) cuando escribe de esta danza, menciona que el nombre no tiene una explicación consensual sobre el por que es que se adoptó. Sin embargo, Augusto Ferrero (1997), mencionaría algunas características del héroe italiano que visitó el Perú en 1851 zarpano en 1852. Si bien hasta el momento no se han encontrado pruebas de que Garibaldi visitara la sierra del Perú, el autor comenta que Giuseppe Garibaldi habría estado en Chíncha para cargar guano, visitando además, Ica, Pisco y Palpa.



Imagen 7: Diario El Correo de Lima. Lunes 6 de octubre de 1851. N 29.

Archivo Biblioteca Nacional del Perú.

Fotografía: Susana Navarro

Como vemos en la imagen 7, vemos el texto que se escribió en el diario El Correo de Lima en 1851, el cual daba bienvenida a Garibaldi, reconociéndolo como un defensor de la Libertad y de los derechos de la humanidad. Incluso es interesante ver que no solo fue una vez que se realizó este tipo de comunicados, sino que se volvió a escribir muchas veces más sobre este visitante italiano, esto nos indica que su visita realmente no pasó desapercibida.

En la época, según escribe Ferrero (1997), se creía que Garibaldi habría traído chinos en condiciones de esclavitud, sin embargo, estos habrían sido rumores ya que en una biografía realizada por el inglés Bent, cuenta que Garibaldi tachó la cláusula que obligaba traer chinos en caso de que la carga no fuera suficiente (p. 206). Por otro lado, el autor explica que el héroe italiano habría adquirido la ciudadanía peruana para obtener una licencia como capitán. A pesar de su paso por el país, Ferrero menciona que en las Memorias de Garibaldi y en su epistolario, su rastro por América y el Oriente es todavía un pasaje gris, lo más conocido de él son algunos artículos que se escribieron en El Comercio, como recibimiento al puerto del Callao y su contacto con Ricardo Palma, el

cual en una de sus tradiciones peruanas titulada 'Entre Garibaldi y yo', explica como un comerciante francés, Carlos Ledos, que escribía en el diario El Correo de Lima, tituló un artículo llamado "Héroes de pacotilla" refiriéndose a Garibaldi, Mazzini y el rey de Cerdeña Carlo Alberto.

Por otro lado, Ferrero (1997) comenta que la vinculación con el Perú fue mas allá de su visita en las costas, sino que estaba muy enterado de la política del país, criticando la ocupación de los españoles las islas de Chincha en 1864. (p. 217). En una carta enviada a Ginebra, Garibaldi criticaba la esclavitud y los tiranos europeos. Por otro lado, Ferrero afirma que la presencia de Garibaldi generó un gran aprecio por Italia. "En 1861, el gobierno de Ramón Castilla reconoció inmediatamente al nuevo rey de Italia Víctor Manuel II, proclamado por el parlamento de Turín. Porras narra que también hubo 'manifestaciones de simpatía ardorosa por las camisas rojas de los garibaldinos'. (p. 218).

La expedición de los Mil en 1860, y que estuvo bajo el mando de Garibaldi, hizo que este héroe resonará en todo el mundo. Lincoln mismo lo saludo y Ferrero (1997) menciona que en una carta Garibaldi le pedía al presidente estadounidense, la abolición de la esclavitud. (p. 219).

Todas estas historias nos muestran que Garibaldi fue un gran entusiasta de la abolición de la esclavitud y si bien su visita no duró mucho tiempo y tenía propósitos más mercantiles, su llegada fue notada por los diarios de la época, era todo un personaje que había llegado a nuestras costas y su presencia definitivamente no fue pasada por alto, incluso es curioso pensar que tan solo dos años después, Ramón Castilla aboliría la esclavitud en el Perú.

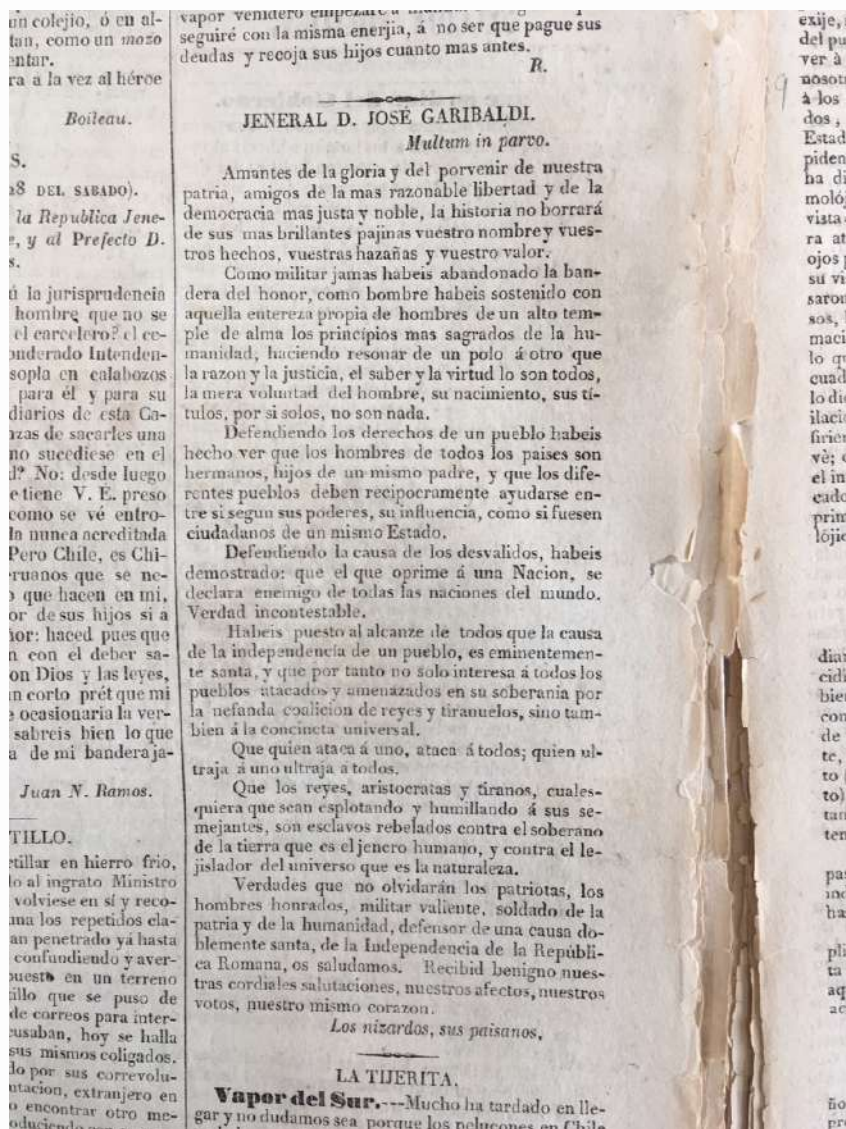


Imagen 8: Diario El Correo de Lima. Lunes 13 de octubre de 1851.
 Archivo Biblioteca Nacional del Perú.
 Fotografía: Susana Navarro

Incluso vemos que la comunidad italiana en el Perú publicó diversas cartas de saludo y de agradecimiento a Garibaldi, hasta se pueden encontrar sonetos y diversos textos que solo tienen el objetivo de alabar las acciones del héroe italiano.

No se ha encontrado algún indicio del por qué específicamente la danza de los Negritos de Garibaldi, adoptaron el nombre, García (1997) tan solo dice que esta forma de negrería, no tiene una explicación consensual sobre el porqué del nombre, pero definitivamente la relación que tiene Garibaldi y su pensamiento en contra de la esclavitud, calza perfectamente con una danza que tiene como característica el de recordar la esclavitud.

Además, se menciona que Garibaldi habría conocido a Manuelita Saenz, conocida amante de Simón Bolívar (García, 1997), y todo esto habría alimentado el imaginario social que veía a Giuseppe Garibaldi como otro Libertador, incluso a la muerte de italiano, se habrían realizado innumerables ceremonias honrando al visitante que tan solo estuvo un año en el país, pero que al parecer caló mucho en las personas.



CAPITULO II

EI TALLER FABIÁN

2.1 Una reseña histórica y sus esclavinas

Se ha reconstruido la historia del Taller Fabián a partir de una entrevista realizada al actual bordador Ezequiel Fabián (Ver anexo 1), que pertenece a la tercera generación de bordadores de este taller que empezó con su abuelo Valerio Fabián, pero es gracias al padre, Leoncio Fabián, que ha logrado el reconocimiento de “Personalidad Meritoria de la Cultura” siendo considerado como uno de los últimos grandes bordadores del Valle del Mantaro, según la Resolución Magisterial N° 115-2012.

La familia Fabián empieza a bordar desde 1920. El abuelo Valerio Fabián Gaspar trabajó en Cañete como algodonero y al volver a Huari, su tierra natal, empezó a bordar y a obtener un mejor nivel técnico. En ese entonces, según comenta su nieto, competía con la familia Poma y Paredes. El señor Leoncio Fabián nació en 1922, por lo que desde temprana edad vio el trabajo de su padre, es así que a los 16 o 17 años se decidió a seguir el bordado como profesión.

Leoncio Fabián Pérez, se dedicó a aprender y ha mejorar su técnica ya que le gustaba mucho el trabajo del dibujo y bordado. Sus competidores de la época fueron las familias Iparraguirre de Huayucachi y la familia Kapacyachi y Paredes de Hualhuas. Sin embargo, el prestigio de su trabajo salió del Valle del Mantaro y empezó a destacar en Huancavelica, Acobamba, incluso Ayacucho, lugares en los cuales se dedicaba a realizar trajes de negrería.

Con el tiempo, Leoncio Fabián empezó a tener discípulos. Entre sus alumnos encontramos reconocidos nombres del bordado como Aquilino Ramos, Willy Carhuayanqui, Bernabé García y Pedro Cartulina, bordadores que han llevado sus trabajos a mercados internacionales. El señor Leoncio Fabián falleció en el 2012.

El hijo de Leoncio Fabián, Ezequiel Fabián, es el único de los hermanos que siguió con la profesión de bordador. A los 7 años empezó a aprender el oficio. Pero fue recién a los 14 años que empezó a trabajar con su papá. A pesar de seguir una carrera de Economía, decidió abandonarla y dedicarse por entero a la bordaduría. Trabajó con su padre hasta su fallecimiento y desde entonces se encarga del taller solo.

El taller, a lo largo de las tres generaciones, se ha encargado de realizar el bordado en alto relieve que se puede apreciar en las esclavinas para la danza de la negrería que se hace en honor a la Virgen de Cocharcas. Ezequiel Fabián comenta que este interés, que nació con su abuelo, tal vez se debería a la época que trabajó como algodonero en el que se sentía identificado con la explotación a los trabajadores de la época.

Para la fiesta de la Virgen de Cocharcas, puede llegar a bordar 40 piezas. El señor Fabián se organiza con algunos ayudantes para terminar el pedido. Él hace los dibujos, los cortes y el armado, mientras que sus ayudantes, los cuales solo lo asisten si el pedido es muy grande, se encargan de asegurar los adornos y él realiza el acabado. A veces le piden que alquile sus esclavinas y otras veces, cuando son pedidos especiales, con diseños específicos, se realiza una venta de la pieza.

Las piezas del abuelo y del padre no cuentan con la firma de la bordaduría, sin embargo, con el aumento de la competencia, y según cuenta Ezequiel Fabián, para evitar los robos de piezas, se ha visto en la necesidad de incluir el nombre del taller.



Imagen 9. Foto detalle Taller Fabián
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Con respecto al futuro de su taller, Ezequiel Fabián menciona que tan solo el menor de sus hijos se ha visto interesado en el bordado y practica constantemente en su técnica de dibujo, pero ya cuando sea grande tendrá que tomar la decisión de seguir con la tradición familiar y continuar con el legado del taller Fabián. Sin embargo, recuerda el momento en el cual su padre le tomó un examen para saber si podría o no seguir con el taller, “el dibujo no me salió muy bien, pero mi papá vio mi interés por mejorar y seguir practicando, así que se esforzó por enseñarme”. (Ezequiel Fabián, comunicación personal, 2016)

Por otro parte, Aurelio Rojas, fundador de la Asociación de Negritos de Sapallanga, menciona en una entrevista que se le realizó para esta investigación (Ver anexo 2), que ellos decidieron trabajar con el Taller Fabián desde que estaba el abuelo, esto se debería en parte a la tradición, pero resaltaba que a pesar de las décadas que han pasado, no hay una disminución de la calidad y del profesionalismo del taller.

La esclavina es una pieza que se utiliza a forma de capa corta, la cual se apoya en el cuello y los hombros, la cual, para efectos de la danza, esta profusamente bordada. Su tamaño llega a ser 1.10 metros de largo y hasta 70 cm de ancho.

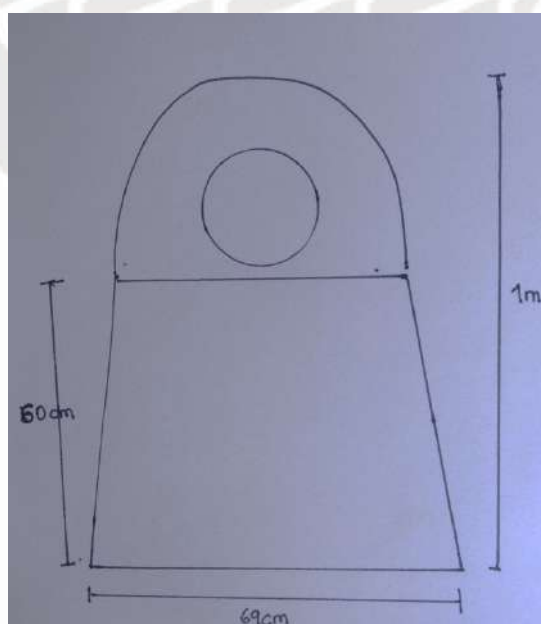


Imagen 10. Forma de cómo se distribuyen las medidas de las esclavinas

El bordado está realizado solamente en una cara de la esclavina, la parte interna solo tiene un forro de tela.



Imagen 11. Esclavinas con imagen de San Martín realizadas por el Taller Fabián.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

La familia Fabián siempre ha mantenido abiertas las puertas de su taller para las personas que se sienten interesadas por su trabajo, es así como algunos coleccionistas han logrado obtener algunas piezas del padre, Leoncio Fabián. Hasta la actualidad el taller ha logrado reunir las esclavinas de las tres generaciones de artistas bordadores manteniendo que sirven de inspiración o modelo para las próximas generaciones.

2. 2 Entre el arte y la artesanía

Una de las cuestiones intrínsecas en esta investigación parte del hecho de que toma a el bordado como una tradición que ha llegado a convertirse en arte. Sin embargo, existe una problemática sobre a qué cosas podemos llamar arte y el arte popular tiene una contraparte, la artesanía.

Esta cultura popular viva inmersa en un sistema de fiestas, rituales, música y danzas vitales, según Raúl Romero (2004), han ayudado a que la cultura regional no se haya visto subyugada a un sistema ideológico y capitalista dominante. Mirko Lauer (1982) realiza una crítica a la artesanía, en la cual explica que el capitalismo ha marcado una diferencia en el arte popular, ya que ha logrado cancelar la creatividad del *artesano*, convirtiéndolos en “maquipuras” asalariados (p. 153), esto porque ya se ven inmersos en el campo de la oferta y demanda.

Con respecto a este tema, es importante señalar que es necesario realizar una distinción entre la artesanía y el arte popular. Lauer (1982) con artesanía menciona diversos objetos realizados por ejemplo, para el consumo turístico, para la comercialización en un mercado extranjero, la repetición mecánica de las formas, utilización de fibras sintéticas y la aparición de una inventiva individual que se caracteriza por la búsqueda de afirmar un monopolio en un tipo de objeto en el mercado.

Es innegable que en las últimas décadas se ha generado una búsqueda de los objetos ‘tradicionales’ con un objetivo comercial. Al ir a la feria dominical que se realiza en Huancayo todos los domingos, se puede encontrar diversos objetos artesanales que buscan atraer la vista de los visitantes a precios totalmente accesibles, convirtiendo estas piezas realizadas en masa en los *souvenirs* perfectos. Arguedas (1975), plantea que la gran cantidad de artesanía típica del valle y el aumento de los artesanos, se debe al crecimiento comercial de la feria dominical y no al revés, siendo el efecto de que a más demanda, mayor oferta, impulsando a los productores a aumentar la cantidad de sus productos.

El bordado no queda exento de este intercambio mercantil. Hay ciertos puestos que son talleres de confecciones y de bordaduría que te ofrecen a hacerte faldones o mantas con los diseños típicos de la zona, el costo ha de variar dependiendo de si el diseño se hace a computadora y el bordado es a maquina, o si se desea tener un tratamiento más manual, la diferencia en el precio es abismal, mientras el primero puede costar doscientos soles, el segundo diseño puede llegar a valer mil soles. Sin embargo, en el segundo caso, estas piezas no son expuestas de manera masiva, se podría pensar que se debe a que no son fáciles de llevar, las formas de las faldas y mantas todas son bien parecidas, no hay una gran distinción entre ellas y fuera del uso de las danzas para las cuales son hechas, no tendrían otro uso que ser meramente decorativos.

Sin embargo, en las ferias artesanales o en la feria dominical, no se pueden encontrar las esclavinas que se tocan en esta tesis. La pregunta es ¿por qué el taller que borda este tipo de piezas no se interesa en vender su ‘producto’ en este tipo de vitrinas? Varios artistas bordadores dicen que es porque ahí nadie les compraría, no son objetos que puedan ser vendidos o apreciados en este tipo de lugares o porque no creen que su trabajo deba estar en este tipo de mercado. Hay una sensación de exclusividad sobre su propio arte.

Esto nos podría indicar que incluso los mismos artistas, y en este caso el taller Fabián, tiene una propia idea de que su trabajo no es artesanía, no ha sido realizado para que se haga en masa ni se ofrezca en ese sentido. Incluso algunos coleccionistas como Andrea Aranow, mencionaron que iban a buscar al artista bordador a su taller. Si bien hay un costo para comprar o alquilar estas piezas, este proceso de compra y venta, oferta y demanda, no ha influenciado en el taller. Otra característica de este punto, es que al hablar con el señor Aurelio Rojas, Presidente de la Asociación de Negritos, menciona que lo único que ellos hacen es pedir el color de las esclavinas, sin embargo, no tienen ninguna injerencia en el diseño o en los motivos que ahí se representan. Todo esto permite que el artista pueda exponer su creatividad en sus bordados, no existe realmente una presión externa sobre el diseño lo cual ha permitido una continuidad de la tradición.

Por otro lado, Alfonso Castrillón (1978), menciona que no hay una necesidad de creación individual para que se pueda sostener una estética y una ideología que pueda crear una obra de arte. Incluso no es posible que el arte popular carezca de valor por su carácter repetitivo, y en esto se basa la presente tesis, que si bien existe un prototipo, término

utilizado por el autor, esto no implica que no se desarrolle, modifique y evolucione, sino que lo convierte en un objeto rico ya que se convierte en la acumulación de experiencias y valores colectivos. “Cuando el objeto producido es la expresión u objetivación de las vivencias de nuestro hombre rural, de acuerdo a ciertas técnicas y convenciones culturales de su clase, sí es arte y del más genuino”(p. 21). Es así como nuestras esclavinas se convierten en testimonio de una época y son una muestra de la visión de un grupo social. Y que el término ‘artesania’ se debería a una producción manual donde ya no se encuentra una ‘intencionalidad’, no hay una búsqueda de trascender a la técnica, convirtiéndose en una repetición. “En un objeto artístico existe lo que yo he llamado ‘intencionalidad’, es decir una voluntad de trascender, de sobrepasar la técnica para llegar a expresar valores universales, un verdadero artista, no importa con que medios, refleja las ideas vigentes en su sociedad”. (Castrillón 2001 p. 142)

Es importante hacer una aclaración sobre la palabra ‘prototipo’. Castrillón (2001) la usa para referirse a un diseño base, una esclavina base sobre la cual se realizan las modificaciones necesarias de acuerdo a las necesidades y voluntad de cada artista. El prototipo difiere de la palabra ‘molde’ utilizada por Macera (2009) para determinar que esta es utilizada en la realización de la artesanía, el molde hace que tengas un mismo diseño resultando en la repetición sin cambios ni mayor incursión del artista en la pieza mientras que el prototipo permite realizar las modificaciones que el artista vea conveniente.

Hauser (1961) introduce otro término y otra diferenciación, el arte de pueblo y el arte popular. El primero se referiría a una actividad poética, musical y plástica de estratos sociales carentes de ilustración y que no pertenecen al círculo urbano y que la producción artística se vería masificada como respuesta a las exigencias de un público urbano. En el arte del pueblo, el productor y consumidor apenas están separados entre si. En el arte popular el público es uno improductivo artísticamente y pasivo y hay una producción orientada a una demanda.

“La peculiaridad del arte de pueblo y del arte popular consiste en el hecho de que en ellos la influencia del individuo queda reducida a un mínimo y de que los sujetos productivos y receptivos del desenvolvimiento son, en un sentido más estricto que en el arte superior, representantes de un grupo y vehículos de una dirección común del gusto”. (Hauser p.

369). Es decir, que hay una dependencia al gusto del grupo y que el 'individuo' tiene un influjo restringido. Esto traería como consecuencia que este tipo de arte, se modifica lentamente. "El arte popular de las masas urbanas procede a una selección reducida, nada exigente, entre los motivos y formas que le son ofrecidos desde la esfera superior".(p 371)

Raúl Romero (2004) menciona que en estas danzas tradicionales se da un balance entre lo moderno y lo tradicional, lo nuevo y lo viejo, lo cual refuerza la idea de un arte popular en contante cambio. Esta tradición no entra en conflicto con nuevas representaciones, sino que en una misma imagen hay una continuidad cultural, "coincide con el debate cotidiano de la gente del valle cuando discutía sobre el pasado como una manera de interpretar el presente". (p. 15)

En este sentido es que no entra en contradicción el que todavía en el presente se tengan representaciones de personajes anteriores como Mariscal Cáceres o Ramón Castilla, y que es habitual el que no haya un acuerdo sobre dónde reside la tradición o la modernidad, por lo que la inclusión de personajes actuales, propios de una coyuntura social, vayan siendo incluidos de acuerdo al momento que se vive. Los referentes visuales que se pueden adoptar va a estar en constante movimiento y cambio, esto proviene no encontrar unanimidad acerca del pasado cultural de la zona. (Romero 2004 p. 16)

Por su parte, Acha (2004) menciona que el concepto de arte popular es un "enrevesado conjunto de formas procedentes de culturas diversas, entre las que las indígenas y mestizas tienen una presencia marcada". (p. 91) Esto nos indica que de cierta manera hay una dependencia cultural, por un lado, hay una cultura hegemónica que es la que provee de pautas y métodos que pretende "exportar ciertas verdades volviéndolas válidas para todas las situaciones, por otro, el pensamiento de países periféricos que suelen aceptar, seducido y gustoso, los modelos imperiales sin preguntarse la vigencia que pueden tener en circunstancias diferentes" (p. 92). Además, el autor explica que para la estética moderna solo acepta como arte la que cumple con ciertos requisitos como la posibilidad de producir objetos únicos y que presenten un genio individual, y la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y "purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción" (p. 92). Es por esta razón, que para el autor, el arte popular aparece empobrecido y mutilado, ya que su subvaloración se da gracias a que se toma como hegemónicos los parámetros producidos en otros lugares,

especialmente Europa y luego Estados Unidos, siendo estos los únicos valederos para determinar lo que debe ser arte.

En este sentido Pablo Macera (2009) hace mención sobre la identificación al arte con la ciudad y al folklore con el campo y que esto además, supone una oposición de los diversos grupos diferenciados por su identidad étnica y puesto dentro de la jerarquía social, “solo serian obras de arte aquellas que se realizan en función del gusto codificado por y para las clases urbanas, lo demás seria folklore popular” (p. 82).

Macera (2009) se hace una pregunta fundamental, por qué una talla de madera se llama arte, y una artesanía folklórica de maguey no lo es, negando por anticipado su calidad artística individual. Además, por otro lado, se critica su carácter repetitivo y su uso domestico o cotidiano, sin embargo, Macera menciona que en algún punto de la historia, la pintura y la arquitectura en Europa y América, fueron repeticiones de un modelo previo el cual se puede llamar como cotidiano. Por último, cuestiona el por qué la dicotomía arte – no arte, se tiene que aplicar necesariamente a la división entre arte y artesanía folklórica. El autor explica que hay una diferencia entre lo hecho en moldes por “artesanos” y lo hecho a mano que implica soluciones estéticas superiores.

El arte popular se ha visto frente a una problemática en la que se sugiere que la intención ornamental de las formas reducen su carga simbólica. Acha (2004), menciona que por ejemplo Mukarovsky, muestra que debido a el arte requiere de una supremacía de la función estética y siendo el arte popular un tipo de arte cuya función no solo es estética, sino también social, religiosa, ritual, etc., hace que las creaciones folcklóricas no alcancen a ser artísticas. Por esta razón, la práctica del arte popular debe ser considerada según sus propias particulares y no bajo parámetros globales. Sin embargo, es importante señalar que Acha (1984) prefiere llamar al arte popular artesanía, por el hecho que es un arte que responde a los interés del pueblo. El autor encuentra algunas conclusiones sobre las artesanías: la coexistencia de múltiples modos de producción, deterioro material técnico-ideológico debido a la invasión tecnológica y la introducción del diseño masivo convirtiendo la producción en una de manera industrial.

Esta producción industrial vendría a ser lo que Macera (2009) llamaría una homogeneización cultural, sin embargo, el autor no asegura que esto haría que la cultura

andina, y por consiguiente, el arte popular desaparezca, sino que se vería con mayor estima debido a su forma de supervivencia. Es necesario resaltar que Macera no desea llamar arte popular a este tipo de arte debido a que eso haría que estas expresiones artísticas se ajusten estéticamente a lo que quieren y necesitan los medios oficiales. “Lo popular fue mas bien un arte reactivo paralelo y ‘contemporáneo’ a los estilos principales oficializados. Cada vez que un estilo quedaba oficialmente consagrado aparecía un estilo popular como una forma de decir NO y aparentar un SI”. (p. 116)

En este punto Acha (1984) también hace una crítica no solo la fetichización de las artesanías artísticas, como él las llama, sino que además a estas se las han convertido en símbolos de nacionalidad. Incluso se llega a tener que las artesanías utilitarias, empiezan a ser destruidas por la producción manufacturera, introducción de materiales y herramientas extranjeras, convirtiendo lo que era un trabajo manual, en una simple repetición de diseños. Es por esta razón de la importancia del taller y del trabajo manual intrínseco en el arte popular, que se vuelve relevante.

La primera dificultad se basa en el supuesto ya señalado de que las creaciones populares, comprometidas con ritos y funciones cotidianas, no alcanzan ese grado superior auto contemplativo y cerrado en si y permanecen atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones (Acha 2004 p. 101)

Es esta materialidad la que, según el autor, hace que el llamar a estas creaciones ‘artesanías’, las reduzcan a solo su aspecto manual y enfocarse en el soporte físico, desconociendo aspectos simbólicos, creativos y cayendo en una discriminación que termina segregando a las manifestaciones populares.

Por otro lado, como lo mencionaba Lauer (1982), Acha (1984) también hace hincapié en que el capitalismo es desfavorable ya que fomenta el consumo masivo, en las artesanías coexisten lo sensitivo con lo práctico utilitario. “Va también en perjuicio de las artesanías y de las artes, el hecho de que sus productos devienen mercancías, propiedad privada y productos del trabajo asalariado” (Acha 1984 p. 55). Y agrega que es gracias a una necesidad de revalorar las artesanías he imponerles el prestigio de nuestro tiempo, que las sometemos a conceptos occidentales del arte.

Para determinar lo que es arte o no es arte, Acha (2006) menciona que en última instancia la pureza de las formas o el genio individual deben aparecer por algún lado, es decir, se reconoce la existencia del arte popular siempre y cuando tenga las cualidades básicas del arte culto, esto solo demuestra que hay una ausencia de conceptos para comprender realidades diferentes. Por esta razón, como menciona el autor, la teoría del arte popular, la cual todavía sigue a medio camino por un lado con la estética, se debe servir de conceptos diversos sin todavía poder integrarlos en una metodología que necesita de una pluralidad. Es por esta razón, que es imposible sacar los objetos del arte popular de su contexto. “La cultura popular está cruzada por fuertes nervaduras formales que tienen una misión estética. Esta compuesta por imágenes, figuras sensibles, estructuradas según criterios determinados de manejo de color y de equilibrio, de composición y de movimiento. Por supuesto, estas formas están confundidas en la trama de lo social y es difícil aislarlas” (p 116), proceso que Macera (2009) también resalta teniendo como resultado que estos objetos ‘mercancía’, sean vistos como *naif*. Por otro lado, pensar de que el arte popular es estático y que provee de pocos cambios también es una forma de segregarlas, la creatividad popular es capaz de asimilar nuevos desafíos y crear nuevas soluciones de acuerdo a sus necesidades, como se ve en la evolución de materiales, imágenes y técnicas, que responden a una exigencia propia del círculo cultural en la que están inmersas.

Nadie niega que en la actualidad hay una sensación de que las necesidades deben ser cubiertas de manera rápida y la industrialización ha hecho que se acelere el trabajo de los que se dedican a hacer artesanías viendo una decadencia de las técnicas, materiales e incluso ideologías detrás de los objetos, pero esto también ha conllevado a que aparezca una jerarquía en la producción, el artista popular, el cual esta por encima de este capitalismo de reproducción sin sentido, y se convierta en un referente, como menciona Acha (1984), se da dentro del mismo grupo popular una diferenciación entre artesanía y un “arte culto”.

La clase media consume las artesanías artísticas y muchas de las utilitarias toman el camino de las boutiques, gracias al encarecimiento del trabajo manual y por razones de refinamiento clasista. (...) Las clases populares, mientras tanto se dejan atraer por las persuasiones de los medios masivos. En la ciudad los campesinos y provincianos

encuentran el Kitsch en que han caído los objetos utilizados por los ritos católicos, como reemplazo de los productos artesanos. (Acha 1984 p. 72).

Las ‘artesanías artísticas’, término que Acha (1984) empezó a usar para hacer una diferenciación con las artesanías comunes, menciona que tan solo subsisten de manera deteriorada y que ha perdido a lo largo del tiempo su sentido mítico y cosmológico que les dieron el origen y que ahora tan solo están supeditados a las interpretaciones populistas y nacionalistas que ofrece el oficialismo como únicas y correctas. Esto, sin embargo, no parece ser completamente cierto, a lo largo de los años diversos trabajos académicos han tratado de desenvolver los significados que están detrás del arte popular, cada uno desde una perspectiva diferente tomando nuevos factores que han ido apareciendo en el tiempo, sin embargo, esta formalidad no la hace la única verdadera, siendo este un arte vivo “que da cuenta del proceso de cambios sensitivos de las clases populares” (Acha 1984 p. 74), siempre ha de desentrañar nuevas perspectivas y nuevas significaciones. Lo que el autor también quiere dejar claro, es que las artesanías artísticas les atribuimos virtudes nacionalistas y populistas como una forma de promover su consumo interno y como mencionaba anteriormente, su sentido del perfecto *souvenir*. “Las artesanías devienen mercancías destinadas a la propiedad privada y a diferentes consumos profanos: el ornamental que puede ser el decorativo del hogar o el personal de prestigio social o intelectual; el ideológico, en cuanto a satisfacer nacionalismo y populismos locales, saciar deseos de souvenir de turistas o bien alimentar nostalgias pasadistas y míticas de consumidores foráneos” (p. 98).

En este punto que hablamos del nacionalismo es importante entender como se da ese contexto en el Perú. La dictadura de Velasco (1968 – 1975), se caracterizó por una gran participación del Estado en los espacios artísticos por medio de festivales como (Inkarri y Contacta), lo cual estuvo marcado por una gran visibilización de los productores culturales, el arte y la artesanía, exaltando la cultura popular, que es tomada tradicionalmente a través de la cultura andina (Hernández 2002). “Las reformas de estructura social y el fomento al nacionalismo impulsadas por el golpe de 1968 fueron respaldadas por una reivindicación del arte popular (rural) frente a las formas de arte culto, que estaban predominantemente desapegadas de las formas, tradiciones y personas visiblemente autóctonas”.(p. 38 y 39). Es en este contexto que la artesanía fue lo ‘nacional’ y símbolo de lo popular en la esfera pública bajo el escrutinio social.

Hernández (2002) explica que el Premio Lopez Antay, reconfiguraba el ámbito artístico y que las polémicas por el premio siempre se dieron en los sectores privilegiados de la sociedad, mientras que los sectores populares no tuvieron participación de la problemática por no tener un acceso a la esfera pública que era la misma que los quería incluir. (p. 49)

El autor remarca que si la industrialización ha desvirtuado la producción artística, la comercialización falsea el consumo artístico, pero eso no sería un fenómeno propio del arte popular, sino que estaría intrínseco en todo consumo comercial del arte en general y que los únicos que realmente ven las obras de arte son los que la aprecian sin una necesidad de posesión. Es decir, que los objetos se vuelven arte en todo sentido de la palabra, dependiendo de la relación que exista sujeto - objeto, siendo esta la única manera de desfetichizar la mercancía.

Por su parte, García Canclini (2002), menciona que la valoración de lo popular fue iniciada por folcloristas, antropólogos y escritores desde el siglo XIX, “quienes vieron en relatos, objetos y músicas de las clases bajas, diferentes de los reconocidos por la alta cultura, recursos para configurar la idea de nación”. (p. 24). Además, explica que esta tendencia de identificar lo popular con las audiencias masivas, se debe a que no se sabe qué hacer con los millones de productores tradicionales que toman su vida y su cultura como inspiración y que incluso, contribuyen a una continuidad de la sociedad nacional a pesar de procesos como la globalización. Es en este sentido que el autor se pregunta ¿qué es la cultura popular?, siendo esta tomada de manera romántica y pensando que no tiene contacto con un desarrollo capitalista, es creer que esta influencia necesariamente es negativa, “como si las culturas populares no fueran también resultado de la absorción de las ideologías dominantes y las contradicciones de las propias clases oprimidas”.(p. 49) Incluso, el autor menciona que esto es la típica estrategia del mercado: ver los productos populares y no la gente que los hace, valorarlos solo por la ganancia que dejan, y solo tomar en cuenta lo que el turista ve: adornos para comprar y decorar, dejando en evidencia una sociedad que se cree superior, una cultura no diferente, sino más ‘salvaje’. (p.50). y es este romanticismo que se tiene por lo folclórico, es lo que a las finales hacen de que se caiga en una diferenciación social en la cuales es imposible creer que la cultura popular es impermeable a agentes ‘modernos’.

Este autor, habla de artesanías, al referirse al arte popular, pero no en sentido despreciativo, sino que hace referencia a su producción manual, pero sí realiza una crítica sobre las descripciones básicas que se hacen al diseño y a la producción, sino que hay una necesidad de situarlas y realizar conexiones con las practicas sociales de quienes las producen y venden, las miran y las compran, y de acuerdo al lugar que ocupan junto a otros objetos en la organización social del espacio. Por lo que es necesario, estudiar el arte popular como proceso y no como resultado, es un objeto que se convierte en símbolo de las relaciones sociales.

Para ayudar en el caso de los problemas que representa el capitalismo en la producción de arte popular, García Canclini (2002), menciona que es necesario encontrar un camino entre dos frentes, la tentación del folclorista para considerar las artesanías como supervivencia cultural y también no caer en el otro extremo de tomarlas como un objeto que se rige por una lógica mercantil. “Ni la culturas indígenas pueden existir con la autonomía pretendida por ciertos antropólogos o folcloristas, ni son tampoco meros apéndices atípicos de un capitalismo que todo lo devora”. (p. 126)

Para esto, es necesario poder encontrar que estructuras se mueven para darle una significación social al arte popular, teniendo en cuenta si es que las estrategias del capitalismo influyen en la producción, circulación y consumo. Esto implica que no es posible encontrar que hay un predominio de la forma sobre la función y no caer en “nuestras conceptualizaciones del arte popular forzaran a los objetos para que quepan en clasificaciones ajenas a su sentido, y subestimaran a muchos de ellos por no ser ‘museificables’, en el reino confuso del kitsch.” (García Canclini 2002). Acha (1984) y García Canclini (2002), mencionan este termino ‘kitsch’ pero qué es lo que entendemos por esto, pues incluirían a los objetos que han sido revestidos de un halo artístico y muchas copias sin ningún acabado técnico o iconográfico. “Lo kitsch no reside principalmente en los objetos; es el estilo con que el mercado se relaciona con lo popular.” (García 2002 p. 217)

Es por esta razón que Castrillon (2002), hace una diferenciación entre arte y artesanía, y la base de estas diferencias esta en el carácter expresivo del arte, mientras que la artesanía tan solo es la acción manual. Y este estudioso, se convierte, así como Acha (2004), en un

creyente de que en realidad el arte popular no tiene lugar en la Historia del Arte, ya que esta ha sido elaborada de manera que aprueba un tipo de producto cultural en el cual el arte popular tiene su contraparte en las clases dominantes. Es así que Castrillon (2002) critica a Hauser al hacer notar que este no vio que con Kitsch, no estamos llamando a todo el arte popular o del pueblo, sino que este es un arte que ha nacido como una subcultura del 'arte culto' y que realmente esta subyugado por el consumo. A diferencia del arte popular, del que hablamos en esta investigación, el cual si bien también se encuentra en un sistema de consumo, tiene raíces culturales que todavía sobreviven.

“Arte, según mi opinión, es un sistema de producción a través del cual se expresan u objetivisan las vivencias y pensamientos del hombre de acuerdo a ciertas técnicas artísticas y convenciones estéticas del grupo social a que pertenece el artista. Esto significa que cada arte debe ser valorado de acuerdo a las convenciones del grupo, de acuerdo a su 'querer artístico', como decía Riegl”, (Castrillon 2002). Por contraparte, tenemos que el termino 'artesanal' tan solo consistiría en la ejecución de un trabajo con alguna habilidad técnica, sin un mensaje que se quiera transmitir. Pero lo mas importante y resaltante, es que no hay necesidad de que una pieza sea única para sobrecargarla de valor, el autor explica que es posible tener un prototipo y puede ser modificado, convirtiéndose en una suma de experiencias lo cual termina siendo más enriquecedor y no expresa una individualidad, sino un pensamiento colectivo. (p. 161)

García (1989) utiliza el ejemplo de un productor de diablos en Ocumicho y explica que al preguntarle de dónde sacaba las imágenes, él mencionaba que las sacaba de una serie de imágenes de semanarios, revistas, libros, etc. Esto le demostraba que si bien el artista no conocía de la historia del arte si tenía información sobre la cultura visual contemporánea que maneja con “libertad asociativa semejante a la de cualquier artista” (p. 226)

El Valle del Mantaro es conocido por ser prolífico creador de artesanías, pero también ha sido cuna de grandes exponentes del arte popular peruano. Los artistas de Cochas, son reconocidos por su trabajo en los mates burilados; los de Hualhuas por sus tejidos, Viques por sus fajas y otras expresiones más, y es que la persona de la sierra, como los pobladores de cualquier otra parte del mundo, desde hace decenas de años ha buscado un lugar de expresión, demostrando que existe una necesidad por contar algo, por dar testimonio de

una época, por compartir un sentir, buscando a la vez, que no sean dejados de lado ya que son cultura viva.

Como se puede ver, el arte y el arte popular siempre se ha movido entre las dicotomías de lo culto y lo ‘no culto’ o popular, entre lo moderno y lo tradicional. El primero siempre ha sido considerado propio de las esferas urbanas, mientras que lo segundo pertenece a lo rural y campesino. García (1989) menciona que se ha reducido a los artistas populares como prácticos y pintorescos, incapaces de darle un sentido más profundo a sus producciones, pero debe ser “posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones”. (p. 205)

Las esclavinas que en esta tesis se analizan, han sobrepasado el nivel de ser llamadas ‘souvenirs’ de consumo turístico, no solo por que no se vendan de manera amplia, sino porque su producción nunca ha dejado de lado el tema manual propia del arte, y más importante aún, su estética no sigue patrones dictados por un medio comercial. El artista mediante su bordado ha de expresar un pensamiento, una línea de ideas, sin comprometer su proceso creativo y esto se muestra cuando se le preguntó con el señor Fabián sobre si hay algunas imágenes que dejaría de hacer debido a que demandan mucho esfuerzo y tiempo, él menciona que las seguiría haciendo y seguiría tratando de mejorar e traer nuevas innovaciones, porque es algo que le nace y que sale de su incesante búsqueda de mejorar su técnica y de sorprender cada vez más a los que usan sus esclavinas y a los espectadores que las ven, como una forma de poder ganar mayor prestigio y reconocimiento.

2.3 El sistema del arte

En el sistema de las artes tenemos tres partes muy específicas: los productores, la distribución y los receptores o consumidores. Acha (1984) menciona que el capitalismo ha promovido de manera constante, diversos y nuevos modos de producción, distribución y consumo de arte. Para el autor, la industrialización en el trabajo artístico o en el artesano,

lo ha convertido en un asalariado y mecanizado parcial o totalmente, esto lleva a que se diera una alienación en el artista perdiéndose cuatro especificidades que se atribuye al arte: 1. El arte es trabajo creador. 2. El artista es siempre un inconformista. 3. La obra de arte posee doble función espiritual, por un lado debe satisfacer la necesidad de expresión del productor; por otro, la necesidad espiritual que se cumple en el acto de gozarlo y contemplarlo. (p. 143)

Claramente tenemos al taller Fabián como los productores, la cual muestra una continuidad, el paso de generación a generación, esto nos da un primer indicio de que no es una producción espontánea o esporádica, sino que se ha convertido en una tradición. La técnica se ha aprendido siendo este un tipo de conocimiento transmitido de padre a hijo, la cual ha ido cambiando y tomando nuevas soluciones, como se verá en el tercer capítulo.

Antes se expuso que el taller Fabián además cuenta con prestigio dentro del conjunto artístico de Huancayo, esto se debería en un principio a que el padre Leoncio Fabián, fue reconocido por el Ministerio de Cultura como maestro bordador y además, porque su trabajo no se expone de manera abierta. Aquí encontramos que los medios de distribución son completamente diferentes a los que seguirían las artesanías.

En Huancayo, hay dos zonas en las que principalmente se consumen artesanías como 'souvenirs'. Uno sería a través de la Feria Dominical, que se mencionó con anterioridad y que se distribuye por más de diez cuadras por la Av. Huancavelica. El segundo lugar se llama La casa del Artesano, en la Calle Real. Los dos son lugares muy visitados por los turistas que deseen encontrar artesanías a bajos costos. En el primer lugar se pueden encontrar bordados en faldas (polleras), pero estos son generalmente hechos de manera industrial, es decir, que quienes las fabrican utilizan la tecnología para hacer los diseños por computadora y se utilizan tejedoras industriales, esto como una manera de simplificar el trabajo, el trabajo manual se ha perdido.

Sin embargo, los bordados de las esclavinas no se encuentran en ninguno de estos lugares. Algo que si ha pasado con, por ejemplo, los mates burilados, el cual es un tipo de arte que si bien tiene sus muestras más importantes en diversos museos, también tiene su contraparte de artesanía la cual es muy sencilla, menos trabajada y que se venden en estos lugares para turistas. En Ayacucho tenemos el mismo sistema con las tablas de Sarhua y

así se podría hablar de todas las creaciones populares. Existe una producción con un mayor sentido estético, llevan consigo un gran contexto tradicional, siendo estas más complejas en su creación. A pesar de la existencia de las artesanías, que vendrían a ser como un objeto menos complejo que las piezas de arte popular, las esclavinas no han logrado ni siquiera a tener esta contraparte. Teniendo en cuenta los ejemplos anteriores, uno podría pensar que este tipo de arte habría buscado una forma de generar una versión más económica, más simplificada, de consumo más fácil, sin embargo, esto no ha pasado. El señor Ezequiel Fabián menciona de que esto se debería a que sus bordados demandan mucho tiempo, tanta paciencia y pericia, que él mismo como una forma de valoración de su trabajo, no ve que valga la pena, como para ser vendido de manera masiva, tomándolo de manera mercantil, las ganancias no superarían la mano de obra.

Por otra parte, es necesario hacer una diferenciación con otros talleres encontrados en la zona. La familia Ambrosio, se encuentra en el barrio de Tres Esquinas, en el distrito de Sapallanga. Ellos vendrían a ser la principal competencia. Cuando me refiero a familia, no quiere decir que se trate de un trabajo que ha pasado de generación en generación, sino que a diferencia del taller Fabián, el señor Ambrosio es el que ha empezado a hacer esclavinas, pero es ayudado por su hija y algunos primos, este taller habría empezado en los años 80's. (según entrevista a Leonora Ambrosio ver anexos). Entre sus clientes se tienen a cuadrillas pequeñas cuyas asociaciones a veces no pertenecen a la zona, sino que provienen de Tarma o incluso de Lima. Este taller no tiene una clientela fija por lo que se dedican a hacer esclavinas, pero también mantas para Chonguinada, Tunantada, Huaylash y otros bailes. Es decir, que no ven las esclavinas como principal sustento y decidieron expandirse para poder cubrir el año de trabajos.

Otro tema que es importante resaltar sobre el trabajo dentro del taller, es sobre si el artista podría comprometer la técnica, el diseño y el sentido artístico por cumplir o satisfacer algún pedido. El señor Fabián menciona que esto no podría pasar por un tema de prestigio. Es necesario entender que el taller ya ha logrado una jerarquía entre los bordadores de esclavinas, esto se puede saber ya que el precio difiere considerablemente entre las hechas por el taller Fabián y las que se encuentran en el de la familia Ambrosio las cuales tienen un valor menor. Incluso a manera de anécdota el señor Ezequiel Fabián menciona que cuando alquila trajes es necesario que él esté muy pendiente de que piezas salen ya que en más de una ocasión le han tratado de cambiar y devolver unas con menor calidad y por

consiguiente más baratas, incluso sospecha que dichos clientes habrían vendido sus bordados y al ser piezas alquiladas, cubrían esto con piezas de otros talleres queriendo hacerlas pasar como del taller. Entre los bailarines de la Negrería, se menciona que al tener un bordado Fabián es mayor prestigio, debido a la mejor calidad y al mayor precio. (ver entrevista a Aurelio Rojas)

Sobre el sistema del arte, García (1989) menciona que “la evolución de las fiestas tradicionales, de la producción y la venta de artesanías, revela que estas no son ya tareas exclusivas de los grupos étnicos, ni siquiera de sectores campesinos más amplios, ni aun de la oligarquía agraria; intervienen también en su organización los ministerios de cultura y de comercio, las fundaciones privadas, las empresas de bebidas, las radios y la televisión. Los hechos culturales folk o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales.” (p. 205). El autor nos hace una pregunta con respecto al arte popular que muy pocas personas lo están haciendo, y es sobre cómo se están transformando estas tradiciones y cómo interactúan con la modernidad.

Es aquí que es importante entender los diferentes canales de distribución que se han encontrado hasta el momento. En un principio se tiene a los encargantes y a los clientes. Es necesario hacer una distinción entre los dos porque como clientes se pueden entender a las personas que esporádicamente van a alquilar las esclavinas o a los que las compran no para ser utilizadas, sino como una forma de colección. Esto es interesante, ya que así como en el arte plástico existen coleccionistas, en el arte popular también hay personas que se dedican a buscar objetos que puedan ser dignos de ser coleccionados. La mentalidad de un coleccionista, es poder tener una pieza única, que no vaya a ser una simple repetición, es ahí donde recae el sentido de exclusividad. Pues las esclavinas del taller Fabián, se pueden encontrar en diversas colecciones que han sido compradas por personas extranjeras, como la señora Andrea Aranow cuya colección se encuentra en Nueva York, o como el artista imaginario Pedro González, cuya familia ha coleccionado y sigue comprando esclavinas del taller para que ingresen a una colección personal. En cuanto a las piezas de The British Museum, se encuentran en el departamento de África, Oceanía y las Américas, de dicha institución, en la que hay diversos objetos, de variados materiales y de innumerables funciones. Debido a que el trabajo en las esclavinas es cien

por ciento manual, ninguna esclavina es igual a otra, incluso cada generación a traído sus propios cambios a las imágenes. (ver capítulo tercero).

En el caso de los encargantes, encontramos a la Asociación de Negritos, los cuales cada año encargan al taller un grupo nuevo de bordados. Este vendría a ser un trabajo fijo de todos los años para el taller, el cual ha provisto de estos bordados desde que se fundó la asociación. El señor Fabián menciona que su relación con esta asociación se debe a un tema de confianza en la calidad del trabajo, algo que el presidente de la Asociación, Francisco Rojas, también asegura y que ningún año se duda de que se vaya a cambiar de taller. Con respecto a la inferencia de los encargantes sobre la fabricación del taller, el señor Ezequiel menciona que de las 24 esclavinas que normalmente se piden, habrían dos que tal vez serían más específicos que los otros. Es decir, el presidente o junta directiva de la Asociación, pide específicamente dos imágenes que han de ser bordadas, no hay un cuestionamiento sobre la técnica pero sí sobre qué tipo de imagen, algunos deciden usar a la Virgen de Cocharcas, otros desean poner algún mensaje en conmemoración de la muerte de algún familiar o se deciden por colocar la foto un ser querido. Sin embargo, el diseño de cómo es que se plasmará en el bordado recae únicamente en las manos del artista. Con respecto a los demás bordados, el artista decide completamente las imágenes que han de ser plasmadas.

En el primer caso de los clientes, la compra o alquiler de las esclavinas, estará determinado por el gusto del que compra, el artista realiza una serie de esclavinas y el cliente ha de escoger el que prefiera. En el segundo caso, los encargantes se adhieren a lo que el artista haya realizado, hay una confianza plena en la producción y calidad de las piezas, incluso los trajes y bordados son recogidos en el taller hasta un día antes de la festividad, es decir, el nivel de confianza es tal, que los encargantes no necesitan hacer alguna sugerencia o inmiscuirse en el proceso de producción.

Retomando lo que menciona García (1989), en el sistema de distribución también se debe incluir las entidades del estado, organizaciones, etc. En este sentido el arte popular se encuentra en todos estos lugares, museos, se han presentado en galerías, son parte de colecciones particulares, etc. Las esclavinas que también forman parte de este estudio, algunas fueron encontradas en museos de Perú y del extranjero, colecciones nacionales e internacionales. Incluso, Soledad Mujica, Directora del Patrimonio Inmaterial del

Ministerio de Cultura, mencionó que tenía conocimiento de las piezas que se encuentran en el extranjero y la necesidad de devolverlas al país, como una forma de devolverlas a su contexto cultural (ver entrevista a Soledad Mujica en anexos), sin embargo, gracias a esta investigación se ha podido constatar que incluso las piezas que se encuentran en el Mucen (Museo Central de Lima) no tienen la información precisa sobre cómo, para qué y por qué son utilizadas estas piezas, lo mismo sucede con la colección que se encuentra en el Museo del Instituto Riva Agüero.

En términos del consumo, tenemos en el caso del taller Fabián un trato directo entre la persona que va a utilizar o comprar las piezas y el artista. No existe en esta interacción ningún intermediario, incluso las personas que son coleccionistas tuvieron que ir directamente al taller para poder ver las piezas y decidir cual adquirirían. En el caso de Andrea Aranow, ella viajó a Huancayo y en una oportunidad pudo presenciar la danza de los Negritos de Garibaldi, lo cual la llevó a interesarse y en preguntar quien era el artista, esto la llevo al taller Fabián y ahí es donde adquirió algunos bordados y si era el caso que el bailarín era el dueño del bordado, ya que lo había comprado más no alquilado, entonces la compra se hacia directamente al bailarín, es por esta razón que hay muchos bordados del taller que se encuentran con compradores desconocidos.

La Asociación de Negritos no son los únicos clientes, si son los más antiguos y los que contratan al señor Fabián año tras año, sin embargo, difícilmente se puede sustentar todo un año de trabajo con una festividad que se realiza una vez al año. Es por esta razón que el Taller Fabián ha buscado abrirse campo y que sus clientes bailen la Negrería en otros lugares. Es sabido que esta danza también se presenta para otras festividades en las que las cuadrillas son invitadas, incluso es realizada en otras ciudades en las que los fieles han decidido seguir con esta danza como Acolla, otra localidad que se encuentra al norte del Valle del Mantaro o incluso llegan hasta Tarma, pero siempre se ha mantenido en la línea de crear esclavinas, las cuales solo son utilizadas para los Negritos de Garibaldi.

En el consumo de las esclavinas, los compradores pueden ver que se llevan piezas únicas, incluso entre toda la cuadrilla de bailarines, las imágenes a lo máximo se repiten dos veces y cada una tendrá algunas particularidades que se explican en el tercer capítulo, como en el sistema tradicional del arte en las que hay artistas que hacen series de una misma pieza, en el taller Fabián, las series podrían dos imágenes hechas en un mismo tiempo para un

mismo año, o imágenes que el padre ha hecho y las repite el hijo, sin embargo, como mencioné anteriormente cada una con algunas características. El hecho de hacer estas piezas de manera manual, asegura que una no será la copia fiel de otra, aunque estas pertenezcan al mismo taller o se hayan hecho por la misma persona.

Otra forma de consumo de las esclavinas es por medio de los espectadores. Estos no necesariamente han de tener como finalidad el comprar las piezas, pero si se convierten en testigos visuales de lo que se plasma en las esclavinas. El bordado y su carga simbólica, no solo es disfrutada por los bailarines, sino que se hacen para que el resto las vea, la sociedad, la comunidad, el entorno en el que se desarrollan las danzas. En este sentido es interesante notar que la mayor parte del bordado se encuentra en la espalda del bailarín, por un lado facilita los pasos y el desplazamiento de los participantes, también están en una posición que ayuda que las personas que se congregan alrededor de los danzantes puedan apreciar estas piezas. Es así que toda la comunidad también se vuelve espectador de una cultura visual que puede ser fácilmente reconocido por los pobladores. En el caso de la coleccionista neoyorquina antes mencionada, indica que fue al ver estos bordados en la danza, que se animo por comprar más de uno. Entonces tenemos que si las personas que no se encuentran en el entorno de la danza, también se vuelven consumidores al presenciar las piezas, pudiendo ser también consumidores que pagan por tenerlas.

2.4 El Bordado de relieve y alto relieve

Patricia Victorio (2011) explica que el bordado se conoce desde la antigüedad y se usó para designar los motivos decorativos de la indumentaria religiosa. Sin embargo, nuestros pueblos milenarios del antiguo Perú tienen una larga tradición en la decoración de las telas, las cuales podemos ver en los textiles Paracas (Zaferson 2013). Sin embargo, la llegada de la máquina de coser y las diversas técnicas que aparecieron llegaron a América a través de España aumentó el arte creador de los bordadores.

El bordado es una estructura que se coloca encima de una tela con objetivo decorativo mediante la utilización de hilos de diversas características. Luego, se pueden ir

incluyendo piedras, lentejuelas y demás accesorios. Está en la pericia del bordador poder aportar diversos efectos a estos adornos.

Si bien, a través del tiempo, las técnicas y las imágenes que se utilizan han cambiado y se adaptan de acuerdo a la sociedad en la que se dan, siempre han sido utilizadas para dar un mensaje y el bordado se ha vuelto el lenguaje.

Durante el periodo virreinal el bordado era una práctica regulada por el gremio de bordadores y se dedicaba exclusivamente a realizar los adornos de prendas litúrgicas. El gremio de bordadores seguía ordenanzas específicas que detallaban los aspectos técnicos, la organización jerárquica y las relaciones laborales. En 1797 se dictaron las ordenanzas para el gremio de bordadores de Lima (Victorio 2011 p.107).

Victorio (2011) menciona que esta fue también una actividad que practicaron las mujeres para confeccionar sus ajueres, muchas de las cuales ingresaron a conventos y se dedicaron al bordado de las piezas para el altar y la indumentaria sacerdotal. Sin embargo, en las esclavinas encontramos que esta tarea está dedicada únicamente para los hombres, los cuales transmiten sus enseñanzas. Es curioso examinar que la mayoría de los maestros bordadores en el Valle del Mantaro, fueron hombres.

En 1613, según menciona Grández (2015), en el Padrón de Indios ya se encontraban seiscientos catorce varones indígenas que se desempeñaban en actividades artesanales como el bordado, entre los cuales se tiene el caso del oficial Juan Baptista proveniente de Huancayo (p. 60). Sin embargo, para que un oficial pudiera ser promovido era necesario rendir una prueba cuyo éxito determinaba su habilidad en el oficio.

Si bien las piezas religiosas virreinales contienen un bordado con imágenes llenas de sentido simbólico; en el arte popular, muchas veces este sentido se ha vuelto un proceso repetitivo, pero su carga simbólica ya no es la misma que la religiosa, sino que hace un traspaso a un tema más cultural y social.

Las piezas bordadas más antiguas encontradas que datan de 1900 y 1914, se ve que había una utilización de los hilos de oro y plata, tal cual se utilizaba en la época virreinal. Una tradición que tuvo que ser dejada de lado por su alto costo, sin embargo, todavía hay

quienes pueden trabajar con este tipo de material, pero se hace mediante un pedido especial. Victorio (2011) menciona que la utilización de estos materiales y de las telas de sedas matizadas son un legado de España y que se logró desarrollar por la habilidad de los bordadores locales. (p. 96)



Imagen 12. Bordado en hilos de plata. Escudo del Perú (1914)
Autor desconocido
Colección de Andrea Aranow

Actualmente, los materiales han variado con gran notoriedad gracias a la incursión de telas e hilos sintéticos. Veremos en las esclavinas que se hace un paso entre los hilos de algodón, los de seda o de lana, a la utilización de hilos y telas de nylon o poliéster, que se explica a detalle en la sección de materiales. La técnica también ha variado con el tiempo, la incursión de las máquinas de coser por computadora ha generado que el diseño y la mano de obra, hayan quedado relegados. Es por esta razón, que encontrar todavía talleres que creen en el trabajo manual, en el dibujo y en la creación artística, son invaluableles.

En el Valle del Mantaro existen diversos talleres de bordadores. Cada uno se ha vuelto especialista en alguna danza o en alguna pieza en especial. El taller Fabián se ha vuelto especialista en el bordado de las esclavinas para la danza de la Negrería o Negritos de Garibaldi.

Victorio (2011) explica que, con respecto a la organización de los talleres de bordadores en la época virreinal, estaba encabezado por un maestro y el taller se convertía en una escuela de oficio, el joven aprendiz tenía que ser examinado para poder obtener el grado de oficial (p. 109). Sin embargo, estos talleres también podrían ser exclusivamente familiares como es el caso de la familia cuyas piezas bordadas son objeto de este trabajo.

Con respecto al bordado de alto relieve, esta es una técnica que consiste en el bordado realizado sobre telas que se recortan de acuerdo a los diseños que previamente han sido dibujados encima de papel y luego se les introduce un relleno, algodón, lana o cartón; todo esto con la finalidad de brindarles volumen, los que luego serán colocados encima de una tela base.

El bordado en alto relieve es un proceso largo y complejo. En el caso de las esclavinas, para llegar a la pieza final, todo comienza con el dibujo preparatorio, en el cual se realiza el diseño de la imagen principal y de los adornos que la rodean. Lo que se busca es tener un bosquejo del trabajo que se debe seguir y poder así lograr una armonía en la composición de la esclavina.

Para empezar se realiza el dibujo en papel Kraft de alto gramaje, más conocido como el que es utilizado para las bolsas de cemento. Esto ya que ayuda a que se pueda borrar varias veces sin que se rompa. Se hace del mismo tamaño de las esclavinas, lo cual da un sentido exacto sobre como irá la composición de la imagen, por eso, si bien los adornos son recurrentes, no se dan por sobreentendido cuáles van, igual se dibujan para ver la armonía completa de la imagen.

Este dibujo tiene balance compositivo, ya que la imagen principal está centrada, pero además se busca que los dos lados estén balanceados con la cantidad de adornos que se incluyen. Por otro lado, en este paso no se determinan los colores, tipo de hilo u utilización de materiales específicos, eso se realiza cuando ya se sabe el color de tela base.

Son pocos las casas de bordadores que tienen estos dibujos preparatorios, por un lado, ya que luego de terminar la pieza estos se desechan o porque a veces los bordadores hacen su trabajo a mano alzada directamente en la tela. El taller Fabián, por realizar un trabajo que ha pasado por generaciones, ha conservado algunos de los dibujos que realizó el padre, Leoncio Fabián.



Imagen 13. Dibujo preparatorio sobre Pavo Real.

Autor: Leoncio Fabián.

Fotografía: Susana Navarro (2016)

En segundo lugar, una vez que el diseño esté aceptado, es decir, que ya no contiene errores de dibujo ni de proporción o composición, se procede a realizar los recortes de las piezas en un cartón más grueso. A continuación, se debe tensar la tela tocuyo en un bastidor la cual dará soporte a todos los materiales, encima se coloca diversas capas del papel que es utilizado en las bolsas de cemento, en algunas esclavinas más antiguas se ve que utilizaban papel periódico. Encima de esto se pone la tela base, la cual puede ser de pana o terciopelo del color que se desea y que luego tendrá encima los adornos.



Imagen 14. Bordado de Húsares de Junín todavía en el bastidor. (2016)
Autor: Ezequiel Fabián
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 15. Foto detalle de las capas de papel que sirven de relleno.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Otra técnica del bordado de relieve, es en el que los hilos se enrollan sobre un soporte de cartón que ha sido previamente dibujado o como sucede en las piezas más antiguas que utilizan cuero como relleno y luego se fija a la tela que está tensada en un bastidor mediante puntadas a su alrededor.



Imagen 16. Foto detalle en el que se puede apreciar el cartón de relleno con el hilo enrollado.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Los materiales han sufrido un cambio producto de la introducción de los hilos y telas sintéticas, por lo que es necesario tomar en cuenta los diversos materiales que se encuentran en las esclavinas a través del tiempo utilizadas por las tres generaciones de bordadores del Taller Fabián, es importante recalcar que en taller no hubo la utilización de hilos de oro y plata, ya que esta práctica se dejó de lado al ser los materiales muy costosos. (Ver glosario de términos)

En la actualidad, el bordado del Valle del Mantaro se ha vuelto resaltante a diferencia de otros lugares, debido a sus particularidades visuales. Al entrevistar a Andrea Zevallos, especialista en bordado ayacuchano y huancaíno, del Museo AMANO de Lima (ver anexos), comenta que todo se debe a la técnica y al objetivo del bordado a nivel estético. Ella no realiza el bordado en alto relieve pero sí el de bastidor, sin embargo, nos da luces sobre que características los hacen diferentes. A simple vista el bordado de Ayacucho es diferente al de Huancayo en los colores y en la forma, esto a la técnica que se utiliza.

Mientras el bordado ayacuchano utiliza colores más sobrios y un hilo de lana de mayor grosor, el bordado huancaíno siempre ha buscado utilizar colores más fuertes, con mayor contraste, llegando a los colores estridentes utilizados en los últimos años. Zevallos menciona que esto también se debería a la personalidad del huancaíno, siendo este una persona que siempre ha buscado resaltar y que a donde va demuestra una personalidad muy extrovertida y alegre.



Imagen 17. Foto detalle bordado pollera huancaína
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Por otro lado, a nivel técnico, el bordado ayacuchano utiliza unas imágenes más planas, no buscan mostrar diferentes ángulos de las imágenes, es como si se vieran de frente. En el bordado huancaíno, las imágenes como las flores o los animales siempre están diseñados de manera que se vea una perspectiva de la misma, es por esta razón que hay un degrade en los colores, mostrando luz en algunas zonas y sombras en otras, todo con la finalidad de mostrar otra cara de la imagen. Esto se lograría al utilizar un intercalado de hilos, no se pasa de un color a otro, si es que no se hace un degrade entre ambos. Por supuesto, que esto es más notorio en los bordados que se realizan a mano, mientras que en los que se hacen por computadora, el degrade se va perdiendo y los colores son hechos en bloques mas distinguidos. Esta técnica es propia de los bordadores del valle del Mantaro y los bordadores de esclavinas, incluyendo al Taller Fabián, no se han visto excluidos de estas características por más que existan una infinidad de piezas bordadas en la zona, para diferentes danzas y diferentes propósitos.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS ESCLAVINAS DEL TALLER FABIÁN

Cirlot (1992) en su Diccionario de Símbolos menciona que, “con acierto afirma Diel que el símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa” (p. 19). Esta afirmación explica lo que se quiere mostrar en esta sección.

Las esclavinas tienen dos programas iconográficos. El primero a tratar es el que tiene una historia universal, en el cual se presenta un antepasado virreinal y que se ha mantenido en el tiempo, todo bajo una misma técnica, la cual también proviene de una tradición de bordado religioso. La estética está presente, con ciertas evoluciones, pero se ha ido manteniendo con los años como una forma de consenso entre los diversos talleres de bordadores. Pero es necesario recalcar, que su significancia actualmente no es la misma.

Con respecto a la significancia es necesario mencionar que el artista bordador no tiene un conocimiento histórico sobre el origen de estas imágenes y tampoco sobre su significancia primaria, tan solo son utilizadas como un mero adorno cuyo conocimiento técnico y utilitario se debe a un aprendizaje generacional. Otros bordadores utilizan las mismas imágenes, pero con una estética propia.

Para efectos de este trabajo, se trata de buscar el origen de estas imágenes para luego hacer una interpretación de la utilización de las mismas. Patricia Victorio (2011) menciona que el arte cristiano realiza una mezcla de tradición judía, clásica y latina, pero que encuentran una congruencia en la fe.

Lo que se desea encontrar es cómo el bordado en las esclavinas no solo muestran un dominio de la técnica, sino cómo esta es utilizada para comunicar ideas, las cuales no solo son observadas por los portadores de las piezas, sino que además, se incluye a los espectadores que han de ver las esclavinas en su conjunto que incluye la danza y la festividad.

3.1 Análisis de la ornamentación y referentes virreinales

En esta sección se presenta un análisis de la vegetación y los animales utilizados como adornos en las esclavinas, los cuales son los que presentan una repetición a pesar del cambio en las décadas dentro del Taller Fabián.

Victorio (2011) explica que el arte sacro siempre ha buscado mantener un equilibrio entre la funcionalidad, la forma y el mensaje, lo cual queda demostrado en los ornamentos de las diversas vestimentas litúrgicas que se desarrollaron en época virreinal, la cual tenía pautas específicas sobre la temática a expresar, como es el caso de los ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima que analiza la autora.

Sin embargo, cuando estas figuras y formas de origen religioso fueron tomados por los artesanos indígenas y luego modificados y expresados en el arte popular, se adaptó a las necesidades sociales, las cuales tenían como objetivo, ya no comunicar un mensaje con alguna temática litúrgica, sino un mensaje de estatus social, dar a conocer una creencia personal o social religiosa, e incluso dar un testimonio histórico o político.

Como menciona Stastny (1981), en el arte popular no hay elementos fortuitos, sino que estos son productos de una relación entre la obra actual y sus predecesores, volviéndose un rasgo de este tipo de arte, la persistencia de las tradiciones. En este caso no es solo a través de la técnica que se ve esta tradición, sino por medio de los elementos que han sido tomados del arte religioso virreinal y que llegaron a nuestros tiempos con ciertas transformaciones.

Este sentido religioso se vivió en el Valle del Mantaro, específicamente con la creación del Convento Santa Rosa de Ocopa, que se sitúa en el distrito de Concepción, a 20 minutos de la ciudad de Huancayo. Este convento, fundado en 1725 y de orden franciscana, actualmente muestra diversas casullas que se han utilizado para las misas del último siglo. A pesar de que estas casullas no tienen una fecha específica de confección, para el propósito de este análisis iconográfico, permite ver que en el Valle del Mantaro no existió una separación sobre la significación y la forma se mantiene con algunas pequeñas variantes, con la iconografía que se realizaba en Lima y que mas bien, se convertía en un consenso que no dejaba espacio para innovaciones.

Como se mencionó anteriormente, en el valle no hay registro de que haya existido un taller de bordaduría o un gremio de bordadores que en la época virreinal se haya instaurado en la zona, por lo que se cree que toda la iconografía fue traída desde la capital y al ver estas imágenes los bordadores locales las adoptaron y decidieron convertirlas en algo propio, es por esta razón que pasamos de la significación de colores litúrgicos, a la utilización de una gran gama de colores. Como se puede ver en la imagen 5, se pasó de usar hilos de oro y plata a utilizar algodón, más barato, más ampliamente conocido y que daba la posibilidad de encontrar en diferentes colores. El artista ya no buscaba una planitud de colores, sino utilizar una diversidad cromática. Andrea Aranow (Navarro, 2016) recuerda que al conversar con el señor Leoncio Fabián, este le mencionaba que lo que el buscaba era imitar las flores que encontraba en su jardín, demostrando que el artista ya no buscaba una forma de repetición de patrones, sino que deseaba poder, con su arte, llegar a imitar la naturaleza, un sentido más ‘realista’.

En la siguiente parte, se muestra como esta tradición religiosa se ha mantenido en la técnica y figuras. Por otro lado, en el análisis comparativo se podrá apreciar, que estos motivos se repiten aunque las piezas hayan sido hechas por diferentes talleres. Mujica (2008), explica esta repetición como parte de un vocabulario proveniente de la tradición y que traspasó las generaciones e incluso los talleres, sin embargo, es aquí donde se encuentra las soluciones individuales que se dan en cada forma, se puede pensar que se trata de una repetición convencional, lo cual no hace que carezcan de valor, sino que demuestran la inventiva de cada artista para lograr el efecto deseado.

Como se podrá ver en las comparaciones con los referentes virreinales, la creatividad de cada artista es apreciable en el rescatar las formas primarias y transformarlas para su conveniencia, incluyendo detalles que el manejo técnico les puede ayudar en su búsqueda de lograr una distinción. Esto permite entender porque si bien hay una producción manual, lo que algunos autores como Lauer (1982) llamaría artesanía, encontramos que el objetivo no es una mera repetición de patrones conocidos, sino que está en el análisis de cada una de las piezas, lo que ayuda a entender cuál es el énfasis que cada artista pone en sus piezas.

3.1.1. Flores y vegetación

Ya que no existe una significancia atribuida directamente a estas flores se toma la significación más general de las flores que presenta Cirlot (1992) en su diccionario, en el cual se menciona que por su naturaleza, las flores representan la fugacidad de las cosas, el paso de la primavera y la belleza. (p. 205)

En la iconografía cristiana las flores representan a la Virgen María, en especial la rosa, la azucena y el clavel, y se identifican con la pureza, la perfección y la belleza física y espiritual de la Madre de Dios. (Victorio 2011 p.181)



Imagen18. Detalle de la Dalia Chilena. Autor: Leoncio Fabián.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En la imagen 18 se encuentra que hay una flor en el centro. Resalta por el gran número de pétalos que presenta, los cuales cada uno es una pieza alargada que se une a las demás por uno de los extremos, mientras que el otro es naranja y el cuerpo es plateado. A los lados tiene piezas plateadas en forma de volutas cuyas puntas son azules.

Esta flor representa la Dalia Chilena o tan solo Dalia (*dahlia*). Como se puede apreciar, la flor tiene numerosos pétalos y un centro de otro color.



Imagen 18. Schultsz, C. (2012).
Imagen recuperada de <https://goo.gl/V187HY>

Al hacer una comparación entre el bordado y la imagen de la flor, se puede entender porque el interés de colocar numerosas de estas piezas alargadas, los pétalos, y la forma redonda de la flor. Incluso, se aprecia que las piezas curvas a los costados, se presentan como las hojas, las cuales tienen formas son alargadas.



Imagen 19. Detalle de las flores estrellas. Autor: Valerio Fabián.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Como una segunda flor que siempre está presente en el bordado, se tiene la llamada por el Ezequiel Fabián, ‘flor estrella’, esta no hace referencia a una clase específica, sino que es representada por ser una flor silvestre.

Como se puede ver en la foto detalle, esta flor tiene significativamente menos pétalos, los cuales varían entre 6 a 8 piezas alargadas y los colores siempre van a tener plateado por un extremo, mientras que el otro lado, las puntas, pueden tener variados colores.

En conversaciones con la coleccionista Andrea Aranow, ella mencionó que cuando conoció al artista Leoncio Fabián, ella le preguntó de dónde saca la inspiración para realizar sus flores, y él le respondió que tan solo tenía que en su jardín y podía encontrar todos los colores y formas que necesitaba.

Victorio (2003) realiza un análisis exhaustivo sobre las Casullas del Museo de la Catedral de Lima, parte de su investigación es relevante para esta sección con motivo de hacer un análisis comparativo.

Con respecto al bordado de flores, esta imagen que es la parte inferior de la Casulla de Luto se identificó que las flores grandes, que se encuentran en la parte inferior, como crisantemos y menciona que esta planta, de origen chino, fue introducido a Europa a fines del siglo XVIII y que es considerada, especialmente en España y México, como una flor que se ofrenda en las tumbas en los días de todos los santos y de difuntos (Victorio, 2003,

p. 185 – 186). Sin embargo, resalta por su aspecto de flor radiada, como un símbolo solar. (Citado de Chevalier y Gheerbrant, 1995, p.357). Por otro lado, la flor en la parte superior es de menor tamaño, todo esto acompañado de ramas y hojas en formas de volutas (Victorio 2003 p. 276).



Imagen 20. Parte inferior de la Casulla de Luto (delantera). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía original: Patricia Victorio (2003 p. 278)

Si bien, la dalia y el crisantemo son dos flores diferentes, se ven ciertas similitudes en la flor que se ha escogido y en cómo se la ha representado. En los dos casos tenemos esta flor abierta de numerosos pétalos. Si bien en la casulla, la forma y la disposición de los pétalos es diferente, los artistas del bordado popular decidieron hacer su propia representación con una flor que podían ver en su ambiente, ya que esta crece de manera natural en la sierra peruana.

Por otro lado, sobre la flor más pequeña, se presenta una gran similitud, ya que se tiene esta flor abierta de pocos pétalos, los cuales están formados en disposición semejante a una estrella. La representación de estas flores tenía un antecedente en los bordados virreinales en la forma, sin embargo, es necesario recordar que estas flores han sido bordadas en una casulla de luto, mientras que las esclavinas están dedicadas a la danza y el culto a una Virgen, por lo que estas imágenes se han convertido en un ingrediente importante en la fiesta tradicional como demostración del jolgorio de quien porta la pieza.



Imagen 21. Parte posterior de la Casulla de Luto.
Museo del Convento Santa Rosa de Ocopa, Concepción, Junín. Fotografía: Susana Navarro

Para seguir el ejemplo de la Casulla de Luto de la Catedral de Lima (imagen 21), en esta se puede ver en el centro una flor de diversos pétalos, que está flanqueada por otras con menos. El color es unido, el dorado, y la posición de la flor no está de manera frontal sino de costado, por lo que los pétalos se hicieron hacia abajo y hacen más notoria la forma de estos.

La forma de las flores pequeñas si es de manera frontal y cuentan con seis partes onduladas. Por otro lado, es interesante ver como se forman las hojas de la flor principal, como dos piezas alargadas con una raya en el centro lo que da sentido de realizar un doblez, efecto que se verá en los bordados de arte popular.

La utilización de la flor Dalia se ha visto en los diferentes bordados del taller Fabián, incluso es posible ver que la iconográfica, la posición y forma, de cómo es representada las flores es la misma. En estas imágenes se puede apreciar los bordados realizados por las tres generaciones del Taller Fabián, en los que se nota una repetición en el diseño. Se tiene la flor en el centro conformada por diversas piezas que forman los pétalos y las hojas

en formas de volutas a los lados, las cuales tienen la parte plateada y las puntas de diversos colores, incluso se puede apreciar que las puntas presentan dos colores. En los dos primeros vemos que las curvas son más suaves, mientras que en el tercer bordado, estas se hacen más sinuosas. Además, es resaltante el hecho que el nieto utiliza colores más fuertes, el plateado y el verde son más intensos por haberse utilizado hilos sintéticos.



Imagen 22. Foto detalle de la Dalia Chilena. Autor: Valerio Fabián. Década de 1930
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 23. Foto detalle de la Dalia Chilena. Autor: Leoncio Fabián. Década de 1960
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 24. Foto detalle de la Dalia Chilena. Autor: Ezequiel Fabián. (2016)
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Esto permite entender que la primera generación del taller es la que transmitió esta forma, incluso la posición en la que se encuentra (que es la parte inferior de la esclavina) es la misma. En las siguientes tres imágenes se puede encontrar que incluso las volutas (hojas) que se encuentran a los dos costados, hay una mayor similitud entre el abuelo y el nieto, marcando una regresión a un modelo anterior. Esto nos indica que el taller tiene formas propias.

Es importante resaltar que la diferencia de años entre la primera y la tercera imagen es de 80 años aproximadamente. La técnica y la representación estética sigue siendo la misma, pero a diferencia de las casullas, como veremos posteriormente, estas flores ya no tienen un significado religioso ni tienen una carga significativa más allá que la de ornamentación a una pieza en la cual se convierten en acompañantes de héroes o personajes políticos.

Ha sido difícil encontrar la misma representación de las flores en las piezas de otros talleres los cuales se encuentran en las colecciones privadas y con los que se hace una comparación, como se verá más adelante con otros motivos iconográficos, sin embargo, no quiere decir que no existan, ya que la dalia fue encontrada en un bordado más (imagen 25), pero al parecer buscan tener una representación mínima de las flores, lo cual se puede ver por el tamaño y no ocupan un espacio grande dentro de la esclavina. Esto podría deberse a que al tratarse de un adorno y no en la temática principal de la pieza, no se le toma mucha importancia, no se le dedica mucho tiempo en bordar ni se le da un gran espacio dentro de la pieza.



Imagen 25. Foto detalle de bordado Juan Velasco Alvarado. (1968)

Foto Colección British Museum.

Autor desconocido

		
<p>Detalle de flor estrella Bordado de Leoncio Prado Década de 1960 Autor: Leoncio Fabián</p>	<p>Detalle de flor estrella Bordado de Francisco Bolognesi Década 1975 Autor desconocido Colección del British Museum</p>	<p>Detalle de flor estrella Bordado de Francisco Bolognesi Bolognesi Década de 1940 Autor desconocido Colección del British Museum</p>

Imagen 26

Entre las colecciones que se han tomado en consideración se encuentra que hay un bordado que tiene el mismo detalle de utilizar una flor parecida a la dalia. En esta pieza podemos ver que la flor representada también está conformada por diversos pétalos que no son todos del mismo tamaño, lo cual también sucede en el taller Fabián pero en este caso la diferencia entre cada pieza que conforman la flor tienen una diferenciación más pronunciada. Una similitud, es la utilización de dos colores diferentes, pero de manera invertida, en la familia Fabián el corazón de la flor siempre es plateado, pero aquí el centro es el que tiene el color. En esta flor no se ha incluido las volutas que hacen la representación de hojas, es la utilización de más de un color lo que nos indica que es una flor y no la representación del sol o de los rayos solares (iconografía que se explicará más adelante).

Por otro lado, la flor estrella o una representación parecida de la misma, si se encuentra en otros bordados. Es necesario entender que esta flor no representa a una flor exacta, sino que puede tomarse como la amplitud de flores silvestres que hay en la serranía peruana.

Sobre esta flor en la imagen 26 se puede ver tres formas de representación. En la primera, Leoncio Fabián decidió colocar los pétalos de manera circular siguiendo el patrón de tener el corazón plateado y las puntas son las que dan el color a la flor lo cual se da de manera contraria en los otros dos casos. Las hojas que se encuentran debajo de ella son las que, dan una forma de tallo o soporte de donde proviene la flor. En el segundo caso, se observa que este tallo está conformado por un hilo bordado del cual salen las hojas, sin embargo, vemos mayor detalle en los pétalos como realizar un borde que une dos piezas curvas. En el tercer caso, se muestra que los pétalos tienen forma triangular, pero también las hojas buscan formar un tipo de tallo.

Las dalias, tomando su significación iconográfica, han sido usadas comúnmente para representar el sol, pero se tiene que en el bordado popular estas se convierten en un acompañante del personaje principal, aumentando la importancia del mismo y dándole un sentido de jerarquía y de demostrar que fue un personaje que en cierto forma, iluminó una etapa de la historia.

Sin embargo, es necesario entender que en el imaginario popular esta significancia primaria no está realmente integrada en la memoria colectiva, al preguntar al señor Ezequiel Fabián sobre el porqué de la utilización de estas flores, nos menciona que simplemente lo hace porque siempre se ha hecho y que en el trabajo de estas flores se trata de aumentar los detalles y mejorar la técnica.

Por otro lado, se tiene que la rosa es una de las flores más utilizadas y tiene diversos significados derivados de su forma y color, sin embargo, Cirlot (1999) menciona que su significación esencial es de ser un símbolo de finalidad, de logro absoluto y perfección (p. 390).

Las rosas es una de las flores que más se repiten en el bordado popular, se puede encontrar en los bordados de diversas danzas de la zona del Valle del Mantaro y las esclavinas de los Negritos de Garibaldi, no son la excepción.

En la imagen 27, se puede apreciar que cada pétalo está conformado por piezas curvas plateadas que están colocadas de manera circular, dentro del área más grande hay otro más pequeño y así hasta llegar al centro. Las figuras alargadas que se colocan abajo

asemejan una rama con sus hojas, las cuales están colocadas de manera intercalada, siempre empezando con el color plateado y cada una tiene puntas de colores diferentes.



Imagen 27. Foto detalle del bordado de una rosa.

Autor: Leoncio Fabián.

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Es interesante ver que las rosas representadas siempre son plateadas, incluso en los demás talleres con los que se compara más adelante, esto se debería tal vez a que en el imaginario de los bordadores está la imagen de las flores que se encuentran en las casullas religiosas, aunque realmente ellos no lo crean así. Ha sido una convención social la que ha dictado que estas flores se representen de esta manera.



Imagen 28. Parte inferior de Conjunto de terciopelo rojo. Casulla (delantera) Detalle. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003 p. 182)

Si bien en el bordado litúrgico virreinal, las rosas estaba intimamente relacionado a la Virgen María, encontramos que las rosas también son representadas en los bordados populares a pesar de no ser una flor que crece de manera natural en los andes. Y a pesar de que las esclavinas se hacen para una danza relacionada a la Virgen de Cocharcas, este motivo no se limita a este tipo de prendas y se la puede encontrar en todo el Valle del Mantaro y en trajes en los cuales incluso se vuelven el tema principal como las mantas de la chonguinada, la tunantada, incluso, en el Huaylash, aunque en estas danzas las rosas si tienen diversos colores.



Imagen 29. Parte posterior de Conjunto de terciopelo rojo. Detalle.
Museo Convento Santa Rosa de Ocopa.
Fotografía: Susana Navarro

En esta imagen detalle se puede observar que la rosa tiene dos partes específicas, los pétalos externos, los cuales están colocados de manera que se vean frontalmente, mientras que el corazón o centro, está visto de manera de perfil.

Como en el caso anterior, se tiene que las flores bordadas en las casullas del Convento Santa Rosa de Ocopa muestran con mayor detalle los pétalos externos mientras que las formas internas se vuelven menos definidas. Hay una búsqueda por mostrar la flor abierta revelando su estado de madurez.



Imagen 30. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle.

Museo Convento Santa Rosa de Ocopa.

Fotografía: Susana Navarro

La forma de presentar las rosas muestran una mayor semejanza con las del bordado de las esclavinas. Según las personas encargadas del convento, no se tiene una fecha específica de estas casullas, sin embargo, al encontrar tanta similitud en esos detalles se puede creer que algunas de estas ya habrían sido realizadas en el Valle del Mantaro.

Es necesario entender que las flores realizadas en las casullas no son referentes visuales directos para los bordados de las esclavinas, es decir, que los artistas bordadores no las tuvieron como referentes para realizar sus propias flores, sin embargo, la clara similitud de formas revela que esta imagen se ha quedado en el imaginario colectivo y se ha trasladado de generación en generación como parte de una tradición iconográfica, que ha logrado sobrevivir a las diferentes generaciones e incluso se da en otros talleres.

Tomando en primer lugar las esclavinas del taller Fabián se puede ver cómo es que la flor ha cambiado en forma y en el cómo se realiza (técnica).



Imagen 31.

En la primera flor de la imagen 31, las formas están bien definidas, incluso es posible contar las piezas que conforman los pétalos, una franja abajo que tiene una raya en el centro, luego hay dos piezas a cada lado, cada una dividida por una raya, al centro hay una pieza que en algún momento tuvo una piedra, pero ahora se puede ver el relleno interno de color amarillo, luego vemos dos piezas arriba. Se puede apreciar que esta flor es más parecida a la de Ezequiel Fabián, tercera generación, la cual tiene una pieza alargada abajo que termina en dos puntas, igual que la primera rosa, tiene dos piezas a los dos lados como resguardando el corazón de la flor, el cual se remarca con una piedra azul en el centro.

La segunda flor, la de Leoncio Fabián es la que tiene más parecido virreinal, los pétalos no están en punta sino que son con bordes ondeados. Sin embargo, la disposición de los pétalos se mantiene, en el centro hay dos piezas que flanquean el corazón de la flor que también es una piedra azul. En la tercera flor, hay una mayor planitud, se sigue la perspectiva de tomar la flor de costado, sin embargo, se anulan un poco las curvas de los pétalos.

Cabe resaltar que el Taller Fabián mantiene sus rosas de color plateado siendo el corazón de la flor lo único que cambia de color al colocársele una piedra. Se puede incluir algunos detalles dorados en el centro, pero todos los pétalos se mantienen del mismo color. Dentro

de la pieza en general, estas flores se encuentran a un costado del motivo principal, de manera similar el lado derecho del izquierdo.

		
<p>Detalle bordado Alfonso Ugarte Autor: Leoncio Fabián Década de 1950</p>	<p>Bordado de Luis Sánchez Cerro 1960 Autor desconocido Colección British Museum</p>	<p>Bordado popular Década de 1940 Autor desconocido Colección British Museum</p>

Imagen 32

Por otro lado, en la imagen 32 se tienen tres bordados con diferentes formas de rosas. En el primero, se aprecia una flor plateada que está conformada por diversos pétalos cuyos bordes son curvos. En el corazón de la flor podemos pensar que hubo una piedra, tomando en cuenta las imágenes anteriores. En el segundo ejemplo, las flores también son plateadas, sin embargo, lo que resalta es que la forma de los pétalos son definidas y siempre son cuatro, en el centro hay un círculo en el que una parte está de otro color, verde y rojo. En la tercera, se ve la flor plateada con los pétalos ondeados, en el centro hay un círculo con mostacillas.

Las flores del Taller Fabián parecen como si se hubieran abierto de un costado para poder visibilizar el corazón de la flor. En cambio en el segundo taller, la flor es totalmente plana, mientras que en el tercer ejemplo, parece como si la flor se estuviera viendo desde arriba, un poco inclinada, por eso los pétalos frontales ya no están como cortados.

Las rosas son un detalle que nunca falta en las esclavinas, tomando la significación de Cirlot (1999), como de perfección, podemos decir que el tema principal de las esclavinas es acompañada por una pieza ornamental que ya no tiene significancia religiosa, pero si

demuestran que a lo largo de los años se ha convertido en una constante lucha del artista por mejorar y perfeccionar, buscando la mejor manera de representar una flor que es ampliamente reconocida. Hay una búsqueda por que el espectador también pueda reconocer estas flores en el bordado, que sean fácilmente identificables, y esto pasa por una mejor representación de la misma. Es por eso que cada una se vuelve en un testimonio del manejo de la técnica y el grado de observación del artista, demostrando la cantidad de detalle o de piezas que conforman hacerlas, lo cual conlleva a una gran complejidad. Es importante notar que cada rosa está compuesta por muchas piezas, cada pétalo se arma de manera separada y se unifica al coserse con la pieza matriz.

Entre las formas de vegetación encontramos la recurrente representación de los laureles. El diccionario de Cirlot (1999) explica que el origen de los laureles es que este era un árbol consagrado a Apolo y representa la victoria, así como el reconocimiento de que de que la actividad realizada es la afirmación de una lucha progresiva que conllevaron a la victoria. Además, a toda la vegetación se le atribuye el sentido de fecundidad (p. 268 - 269).

El laurel también es el símbolo de la castidad y es constantemente representada en la iconografía cristiana formando una corona al Agnus Dei, el Cordero Divino u otros motivos. También se asocia a estas hojas con la inmortalidad ya que sus hojas no se marchitan (Ferguson 1980 p. 33)



Imagen 33. Foto detalle de Alfonso Ugarte. En la parte inferior se pueden ver los laureles.
Autor: Leoncio Fabián. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Los laureles se encuentran a los lados del personaje principal y esta figura se muestra conformada por diversas piezas de formas alargadas que se asemejan a las hojas. Tienen una forma curva y son de color plateado en el cuerpo, mientras que las puntas son de otro color, generalmente verde. En la imagen que se muestra, se ha agregado un lazo en el medio de color rojo con unos hilos blancos.

Victorio (2003) explica que la Casulla del Agnus Dei está relacionada con el sacrificio y el triunfo de Jesucristo y la corona de laureles demuestra esta victoria (p. 314). Sin embargo, en las esclavinas encontramos que los laureles no acompañan imágenes religiosas, mas bien históricas de corte heroico y también político.



Imagen 34. Agnus Dei rodeado por una corona de ramas de laurel. Casulla del Agnus Dei. Detalle.
Siglo XVIII. Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio (2003 p.193)

En este motivo, se puede ver que la forma ha cambiado, en el bordado religioso las figuras son alargadas, las hojas de laurel son más delgadas y buscan rodear a la imagen del centro. Sin embargo, en el bordado de las esclavinas, los laureles se acomodan de acuerdo a la composición de la imagen y tienen una tendencia a ser más gruesos.

Al igual que con la representación de las flores, la imagen de los laureles en los bordados de las esclavinas, no conllevan la misma significancia que en el caso religioso. Es decir, esta forma es añadida a personajes como una forma de recalcar su carácter heroico, sin embargo, el artista bordador los coloca como parte de una convención social, no todos los personajes los llevan, sino que hay ciertas personas que son dignos de tener esta distinción.



Imagen 35.

En las dos imágenes del cuadro 35 se puede observar la utilización de los laureles aplicados a dos personajes reconocidos de la historia peruana, los cuales se analizará con detenimiento en la sección de temática histórica. Entre los dos se encuentran diferencias significativas.

En primer lugar, tenemos que en los dos casos las hojas están ordenadas de manera que las más grandes se encuentran en la base y las más pequeñas en la parte superior. Además, siguen el patrón de utilizar plateado en el cuerpo y los colores en las puntas. Sin embargo, podemos ver que el hijo ha agregado la utilización de los hilos sintéticos con un color más resaltante lo cual le da una sensación artificial.

A continuación, viendo las imágenes encontramos que el señor de la segunda generación del Taller, Leoncio Fabián, realizaba los laureles con cierto movimiento, esto marcado por las curvas de cada pieza. Por otro lado, se puede ver que las hojas están armadas en grupos, como si fuera un capullo encima de otro. En el caso del bordado de la tercera generación, hay un armado de las hojas por grupos pero de manera un poco más desordenada, incluso se puede ver piezas a la mitad en la base, a esto se agrega una gran diferencia que es la rigidez de las hojas, no se ha agregado esas curvas que diseñó el padre.



Imagen 36. Foto Virgen de Cocharcas.
 Autor: Valerio Fabian
 Fotografía: Susana Navarro (2016)

En el bordado de la Virgen de Cocharcas (imagen 36) encontramos que no hay laureles, entonces podemos entender que estas hojas acompañan exclusivamente héroes o que han tenido alguna actitud remarcable, no a entidades religiosas como si sucedía en las casullas religiosas.

Por otro lado, vemos que el taller Fabián no es el que usa los laureles de manera exclusiva y que se puede encontrar esta figura en las esclavinas realizadas por otros talleres.



<p>Bordado de Simón Bolívar Década de 1970 Autor Leoncio Fabián Fotografía: Susana Navarro (2016)</p>	<p>Bordado Francisco Bolognesi 1975 Autor desconocido Colección British Museum</p>
--	---



Imagen 37.

Aquí se muestran tres bordados los cuales se incluyeron laureles. El primero, del taller Fabián, mantiene los laureles de manera alargados pero cada pieza que forman las hojas, son anchas y ondeadas en las puntas. Además, por un tema compositivo, decide que las hojas no empiezan desde abajo, sino que están alrededor de la cabeza del personaje, esto ayuda incluir más adornos vegetativos a los costados de la imagen principal.

En el caso del segundo y tercer ejemplo, optaron por realizar las hojas de manera delgada y alargadas. El primero utilizó únicamente el color dorado, mientras que el último decidió colocar dos colores, dorado en el cuerpo y verde en las puntas. Estos dos ejemplos tienen mayor semejanza al presentado como antecedente virreinal, utilizan las formas alargadas y delgadas, lo cual demuestra que algunos talleres optaron por una representación más clásica de los laureles, mientras que el taller Fabián realizó una reinterpretación de las formas.

Analizando lo anterior, encontramos que los laureles perdieron su importancia religiosa y acompañan figuras heroicas o políticos nacionales, como expresidentes. Entonces vemos que como explicó Cirlot (1999), los laureles acompañan la significación de la victoria, mas no el de castidad como en el caso religioso. La significación de los laureles se ha mantenido en el tiempo pero ya no está dedicado a la castidad religiosa, sino al sacrificio de los personajes que se representan, que buscaron históricamente un bien

mayor a través de la lucha o que tomaron acciones que se reconocen como heroicas. En el imaginario popular esto se mantiene.

3.1.2 Animales

En las esclavinas vemos la representación de algunos animales, principalmente aves, los cuales tienen referentes visuales provenientes de una tradición religiosa virreinal. El pavo real en el arte cristiano simboliza la inmortalidad y el alma incorruptible (Cirlot 1999 p. 356). También pasó a ser un símbolo del renacimiento espiritual y de la Resurrección de Cristo. Sin embargo, en la Edad Media fue considerado emblema de la vanidad y soberbia. (Victorio 2011 p. 202)



Imagen 38. Foto a la izquierda: Dibujo preparatorio. Foto derecha: detalle Pavo Real.

Autor: Ezequiel Fabián.

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Si bien la imagen de la izquierda no es exactamente el dibujo preparatorio para el bordado que se encuentra a su costado (lado izquierdo), permite ver cuáles son las características que se mantienen al momento de pasar de un soporte a otro.

Empezando desde arriba, hay detalles en la cresta del pavo real, el cual en el dibujo son círculos, pero en el bordado no solo se usa la tela de color, sino que se utiliza un hilo plateado para delimitar la imagen. Con respecto a las dos alas, en el dibujo se utilizan

líneas curvas para darle movimiento, lo cual se incrementa en el bordado que a la vez utiliza tres colores en las plumas para aumentar esta sensación curvilínea.

Sin embargo, la parte que es más interesante está en la cola del pavo real. En el dibujo se puede ver las formas de gotas que están rodeadas por una serie de líneas para dar sensación de frondosidad a las plumas. En el bordado estas líneas son hechas por hilos verdes, que si bien de lejos parece ser una tela completa, en realidad son líneas separadas, lo cual da sensación de filamentos que salen de estas gotas. Se aumenta el detalle con la inclusión de lentejuelas para darle más brillo.



Imagen 39. Pavo real. Mitra. Detalle. Siglo XVII. Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio (2003 p. 202)

El Pavo Real fue tomado en el cristianismo y utilizado en época virreinal con un sentido que alude a la inmortalidad celestial y luego se asoció a la omnisciencia de Dios y su infinita sabiduría. (Victorio 2003 p. 201) Sin embargo, en las esclavinas se convierten en un ave de adorno, a pesar que este no es un animal que se encuentre de manera natural en el Valle del Mantaro.

Al ver las imágenes, se puede inferir que hay una gran diferencia entre la representación de ambas ya que en el bordado del taller Fabián se le da prioridad en el detalle a las plumas de la cola la cual está extendida, mientras que en el bordado religioso, el ave está representado de manera que se ve una cola larga pero no se notan los detalles de la misma. Sin embargo, entre los dos ejemplos, se puede apreciar una importancia por el dibujo y las formas de las plumas.

Es interesante ver que en ninguno de los bordados de las colecciones consultadas, se pudo encontrar otra representación del pavo real. Incluso, en las otras generaciones del taller tampoco se encontró esta representación, sin embargo, el señor Ezequiel Fabián asegura que su padre también lo realizaba, esto se debería a que este animal principalmente se podía ver representado en la parte circular que va encima de la zona central de la esclavina, por donde se coloca la cabeza, y esta zona es la que más se ha perdido en las piezas ya que conservar esta zona no era lo principal, además, según comenta el artista, al ser la parte que los bailarines pueden tocar e incluso hay quienes la cargan por esta parte, es la que más se desgasta y termina siendo desechada.

Debido a la representación del pavo real podemos entender que siempre acompañe personajes que han pasado a la inmortalidad mediante sus acciones heroicas o porque se han convertido protagonistas de una parte de la historia del país, son encontrados en los libros de historia y, el que sean representados por el arte popular, demuestran que también pertenecen a la inmortalidad en el plano de la memoria colectiva del pueblo. No acompañan personajes celestiales, pero si celebran la inmortalidad de una persona que tuvo algún accionar excepcional.

Sin embargo, es necesario apuntar que, como se mencionó anteriormente, no se volvió a encontrar otra representación de este tipo, esto nos da dos indicios, que este sería una iconografía propia del taller Fabián, el cual se ve interesado por esta figura ya que demanda mucho color y mucho detalle en su realización. Hay que recordar que la imagen debe ser de fácil reconocimiento por los espectadores, por lo que al ser un animal que no se encuentra en la sierra peruana, se vale de otros referentes como los que se encuentran en revistas o suplementos de periódicos.

Al revisar el taller de la familia Ambrosio, que más adelante se describen sus esclavinas, se encuentra la representación del pavo real, sin embargo, el tamaño del mismo y su posición nos hacen creer que este es el motivo principal, no acompañan a otro personaje. Al preguntarle a la señora Ambrosio porque se realiza esta imagen, y también menciona que es por convención social, es una imagen tradicional. Sin embargo, esta imagen en este taller es utilizado de manera ocasional y su utilización se puede observar en las esclavinas que realizaron en el año 2017. (Ver página 123)

A parte del pavo real, una imagen que se ve con más frecuencia es el de los loros y pericos. En este caso tomamos la explicación definición de Chevalier (1986) que alude a los pericos en el cual se considera a esta ave como mensajeros y símbolos del alma y describe a los papagayos como un animal de especial interés decorativo y ritual para los pueblos de América ecuatorial y tropical (p. 799). Este es un animal símbolo del fuego y del sol.

Como en el caso del pavo real, estas imágenes se encuentran en su mayoría en la parte de la esclavina por donde pasa la cabeza, es por esta razón que en algunas ocasiones, no se encontrará qué animales acompañaba a qué personaje.



Imagen 40. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle.
Museo Convento Santa Rosa de Ocopa.
Fotografía: Susana Navarro

En este bordado de las casullas religiosas como el de la imagen 40, se muestra a la paloma blanca que representa al Espíritu Santo. En ella se pueden observar que el cuerpo y las alas tienen diversos filamentos bordados con hilo que se realiza encima de las piezas para denotar las formas de las plumas, lo cual no se ve en el bordado popular, el cual las plumas son formadas con diversas piezas, como se verá posteriormente. La cabeza está mirando hacia arriba y se puede diferenciar un ojo y el pico del mismo.

Por otro lado, la importancia de la paloma en las casullas religiosas se puede notar ya que se encuentran en la parte central de la misma, a la altura del pecho del sacerdote que la

usa y ha sido realizada de un tamaño considerable que abarca un gran lugar en la parte frontal de la casulla. Esto es entendible ya que lo que representa es de gran importancia para el mundo católico, religioso. Este nivel de importancia no se da en las esclavinas, sin embargo, las aves son utilizadas en gran cantidad y muestran un gran espectro de colores.

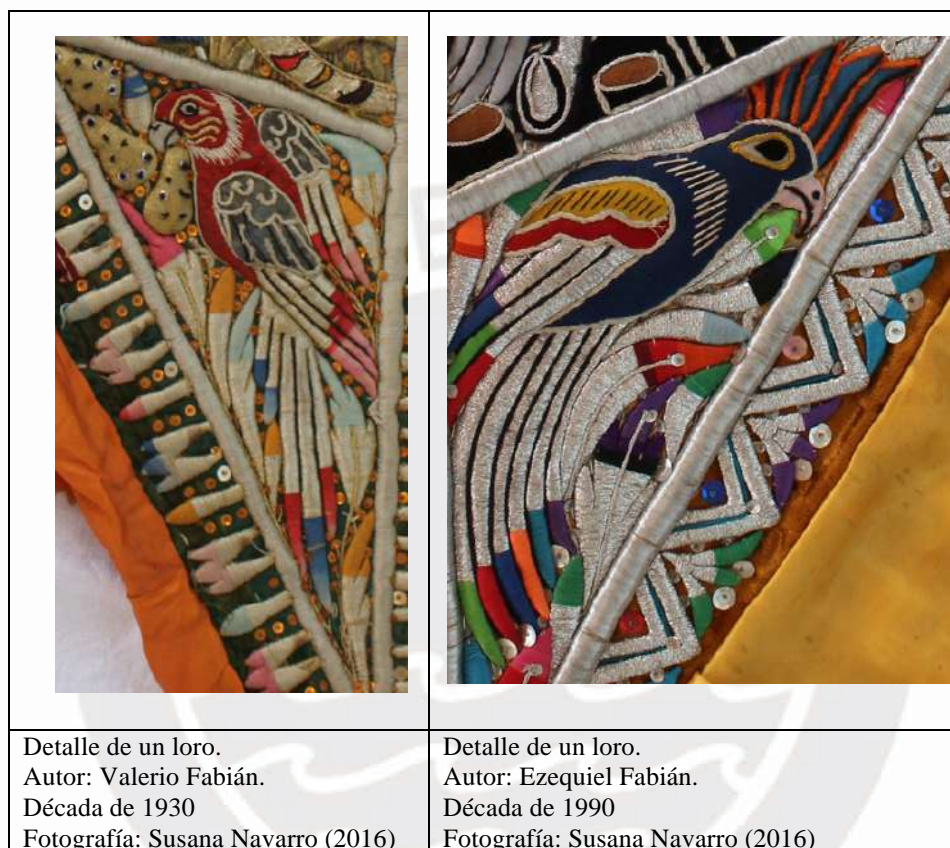


Imagen 41.

En las imágenes del cuadro 41 se puede ver dos representaciones de loros creados con 40 años de diferencia. El primero, creado por el abuelo del Taller Fabián, vemos que tiene un gran detalle en las plumas formadas por líneas rectas plateadas que en las puntas tienen diversos colores. Sin embargo, lo que resalta es la cabeza en la cual se puede diferenciar el pico, el ojo, y las plumas del cuello que están realizadas por puntadas con hilo de manera constantes. El ala que se muestra al espectador empieza con una zona que tiene diversos detalles curvos para dar paso a líneas verticales.

En el segundo bordado, se puede apreciar la misma disposición de las plumas, con la diferencia que las puntadas para asemejar las plumas corporales están menos juntas por lo que se puede diferenciar cada hebra de hilo. Por otro lado, el pico está hecho de manera más grande y genera una curva más pronunciada.

A pesar de que las dos aves tienen las mismas partes, el bordado de Valerio Fabián ha sido más minucioso en realizar la cabeza, incluso se puede ver que la mirada del ave tiene cierta intención. Lo cual no se repite en el segundo bordado, el cual el ojo está conformado por un círculo negro encima de una pieza en forma de ojal plateado con borde amarillo.



Imagen 42.

En la imagen 42 se tiene se tiene tres diseños de aves totalmente diferentes, sin embargo, podemos decir que tienen en común un interés por lograr un mejor efecto en la formación de las alas.

En el primero, se ve la formación de dos hileras de piezas alargadas, las cuales son plateadas con puntas de color azul. El cuerpo del ave es rojo y en la cabeza hay una forma de ojal en la que se ha colocado un punto negro para ser el ojo. Además, hay una intención de dar la sensación de plumas con la colocación de hilos dorados en el cuerpo.

En el segundo, las plumas también son formadas por piezas alargadas las cuales tienen un color azul que cambia hacia las puntas en degradé hasta llegar a blanco. El ojo es solo un círculo y no hay otro detalle en el cuerpo. En el tercer bordado, se observa que todo el cuerpo del animal es plateado, mientras que la cabeza es rosada. Las plumas de las alas son rectas pero terminan en forma curva, para dar una sensación de movimiento, algo que no se ve en los otros casos donde se han bordado aves estáticas.

Con respecto a las aves, el taller Fabián mantiene una búsqueda en añadir detalles que pueden ayudar a que la imagen sea más natural, sin embargo, en estos adornos no buscaron hacer imágenes de aves con una sensación de movimiento.

La cantidad de loros y papagayos que se encuentran en las esclavinas es notorio, al no ser animales típicos del Valle del Mantaro, podemos intuir que su representación se debe en gran parte a la influencia de la cercanía de la ceja de selva, zonas como La Merced, Satipo, y Chanchamayo, que también pertenecen al departamento de Junín. Por otra parte, su gran colorido y la cantidad de detalle y precisión en el dibujo, hacen que sean animales que necesiten una gran observación para su realización. Chevalier (1986) menciona que se convierten en adornos propios de los países del mundo que tienen una cercanía con zonas tropicales, como es el caso del valle, pero también se vuelven acompañantes de un mensaje, el cual, el artista bordador quiere transmitir y es el que se encuentra en la temática principal de las esclavinas y que luego veremos. Estas aves siguen teniendo una significación de mensajeros, pero como la paloma del Espíritu Santo que es mensajero de paz, en esta ocasión, estas aves nos mencionan que hay un mensaje que el bordador quiere transmitir a través de cada pieza.

Si bien la representación de las aves se toma como meros adornos, ya que no se vuelven la temática principal de la esclavina y tienen un espacio secundario dentro de la pieza bordada, estas no solo representan un gusto del artista por poner tal o cual ave, sino que en estas pequeñas piezas, se puede ver bastante del carácter del artista y su manejo de la técnica. Es en las piezas más pequeñas que la utilización de un gran número de detalles, demuestran una búsqueda de un cierto naturalismo y un deseo de no caer en la simplicidad, lo cual se logra a través de un detenimiento especial en la observación y en un conocimiento de las formas, el utilizar los recursos técnicos conocidos para lograr la imagen deseada.

3.1.3 Otra figura

En esta parte se presenta un motivo que es recurrente en los diversos bordados y que no se puede dejar de lado debido a su importancia y se trata de los resplandores que se encuentran en la parte superior de los bordados, específicamente encima de la cabeza de un personaje histórico heroico, ya no se encuentran en los bordados de corte religioso.



Imagen 43. Detalle del bordado de Leoncio Prado.

Autor: Leoncio Fabián.

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Se puede apreciar que estas son piezas alargadas, que pueden ser plateadas, pero generalmente se representan con dorado y pueden estar colocadas de manera que forman un semicírculo o llegar a formar un círculo completo. Siempre están en la parte superior del bordado y se posicionan detrás del motivo principal, siempre en la posición cercana a la cabeza.

Al buscar de dónde proviene esta imagen, se encuentra que en el bordado de las casullas religiosas, esta imagen es recurrente cuando se trata de acompañar la iconografía representativa de Dios.



Imagen 44. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle.
Museo Convento Santa Rosa de Ocopa. Fotografía: Susana Navarro



Imagen 45. Corazón del Cordero Divino con ángeles (detalle de la delantera). Siglo XVIII.
Museo de la Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio. (2003 p.303)

En esta imagen, Victorio menciona que los resplandores que configuran un área circular, la cual es una figura que está relacionada con la eternidad y son ocho en alusión a la resurrección de Jesucristo ocurrida al octavo día (Victorio 2003 p. 304). Se puede observar que los resplandores son de diferente tamaño, los cuales están intercalados, además, cada parte está conformada por pequeñas unidades. Schenone (1992) menciona que el sol, los resplandores, fueron interpretados de diversa forma, como la gran misericordia, piedad y ternura de María o como el sol verdadero de justicia. (p. 39)

En cambio en los bordados populares encontramos que también se representa esta figura, sin embargo, ya no son exactamente ocho los resplandores, ya no es un círculo completo que rodea a un motivo en especial, por lo menos en la mayoría de casos. Esto indica de que si bien no hay una búsqueda de realizar una representación divina, si hay una relación con la eternidad del personaje, alguien que ha pasado a la historia por sus acciones.

Si bien las casullas religiosas virreinales sirven para entender el antepasado de estos adornos que se utilizan en las esclavinas, esto no quiere decir que el artista bordador las haya tomado como referencia, incluso, como se verá más adelante al tocar el tema de referentes visuales, los personajes principales de las esclavinas no tienen esta aureola de

resplandores en las imágenes escolares, sin embargo, se puede encontrar que en algunos libros escolares, los personajes tienen un halo de luz alrededor. Esto habría sido tomado por los bordadores y representado como los resplandores que vemos en las esclavinas, demostrando un gran detenimiento en el proceso de observación, lo cual con el paso del tiempo se volvió en una convención en las esclavinas, todos los personajes heroicos tienen que estar acompañados de estos resplandores. Sin embargo, en las esclavinas, estos resplandores no son colocados exclusivamente con personajes heroicos, como si sucede con el tema de los laureles, sino que esta figura también acompaña personajes religiosos, como se explicará más adelante.



Imagen 46. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle.
Museo Convento Santa Rosa de Ocopa.
Fotografía: Susana Navarro

Como en el caso anterior, en las casullas del Convento del distrito de Concepción, tenemos que los rayos solares se colocan de manera circular e intercalan piezas largas con otras más cortas. En este bordado lo que se añade es la inclusión de filamentos de lentejuelas entre cada pieza larga, esto para aumentar el brillo. Esta técnica también se encuentra en las esclavinas que se estudian.

Por otro lado, este elemento es utilizado en el taller Fabián de manera recurrente, de manera que se puede encontrar en dos generaciones, lo cual no quiere decir que la primera generación del taller no lo haya hecho, sino que al tener pocas piezas del señor Aurelio Fabián, no se puede asegurar que él las haya utilizado de la misma manera.



Imagen 47. Detalle bordado de Simón Bolívar.
 Autor: Leoncio Fabián.
 Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 48. Detalle bordado de Andrés Avelino Cáceres.
 Autor: Ezequiel Fabián.
 Fotografía: Susana Navarro (2016)

En estas dos piezas se ve que no ha cambiado mucho la disposición de estos resplandores. Incluso es posible ver que se mantiene el hecho de incluir entre cada pieza alargada, una greca dorada que llene el vacío. La forma alargada que termina en puntas se sigue realizando, y en el centro se conserva el semicírculo, como origen de estas piezas largas.

Revisando las diversas colecciones que se han considerado para el análisis, muy pocos son los bordados que tienen este motivo, a pesar de incluir personajes históricos por lo que tan solo se presenta uno a continuación:

<p>Detalle bordado de Ollanta Humala Autor: Ezequiel Fabián 2016 Fotografía: Susana Navarro (2016)</p>	<p>Detalle bordado Francisco Bolognesi. Autor desconocido 1973 Colección British Museum</p>

Imagen 49.

En el segundo bordado se encuentra el uso de las mismas piezas alargadas formando un círculo dejando un espacio entre cada una el cual es relleno por filas de mostacillas brillantes. El color es plateado y en el centro tiene un círculo en el cual ha agregado un espejo lo cual aumenta la luminosidad.

Realizando la comparación, el primer bordado busca que las piezas estén más juntas entre ellas y que terminaciones son en punta con una cierta curvatura, mientras que el segundo bordado deja notar el espacio vacío entre las piezas y las puntas terminan siendo más definidas y rectas.

Definitivamente en los casos de las casullas los resplandores perdieron la significación religiosa, ya no representan la resurrección de Cristo, pero si se encuentran con personajes que de alguna manera siguen resucitando en la memoria de la población. Son traídos una vez más al imaginario colectivo y son alzados de manera que se reconoce que ya no pertenecen a un espacio terrenal, sino que han logrado volver en un plano mayor, de alta jerarquía. Además, estos rayos acompañan a personajes que estuvieron entre las personas cuyas hazañas son recordadas.

Lo que se ha querido demostrar en esta sección, es que el bordado realizado en las esclavinas guarda gran similitud con el bordado realizado en las casullas religiosas, si bien la técnica es la misma, las formas se han adoptado y adaptado, sin dejar de lado que han servido de inspiración para la realización de los ornamentos en las esclavinas, como es en el caso de la representación de flores o animales que no se encuentran en el Valle de manera natural.

De manera técnica, en el caso de las rosas tenemos que hay una casulla (imagen 29) en la cual la rosa guarda una gran similitud con las de los bordados de las esclavinas, esto nos demuestra que la casulla pudo haber sido realizada por bordadores locales.

Las formas que se dan en los diversos elementos representados en las casullas virreinales nos muestran que no han logrado traspasarse de manera exacta al bordado de las esclavinas, en las cuales estas figuras se convierten adornos de los motivos principales. Incluso, dentro del mismo taller Fabián, vemos que estas formas han cambiado en algunos aspectos, sin embargo, el mostrar las rosas de manera que presentan un corte transversal

es diferente al de otras en donde las flores son representadas como si se las viera de un ángulo diferente, desde arriba o de lado.

Por otro lado, las aves en los bordados de las esclavinas muestran que se toma en consideración la importancia del detalle de las plumas al ser un conjunto de piezas, que cambian de color y se busca mayor efecto en estas al darles movimiento o mostrarlas en posiciones muy diferenciadas.

Sin embargo, viendo los bordados se encuentra que todas las iconografías bordadas, sean flores o sean los rayos solares, incluso los laureles, han descubierto mantener, en parte, su significación religiosa, ya no se consagran a una entidad religiosa, sino que estos se extrapolan a personajes victoriosos, históricos y remarcables, que han calado en el imaginario de las personas. Tenemos que las aves no transmiten el mensaje de Dios, pero al colocarlas nos dicen que hay un mensaje en el bordado que se quiere pasar a los que lo ven o lo usan. Los laureles ya no marcan la resurrección de Cristo pero si la permanencia en el tiempo de un personaje al que acompañan, los laureles ya no muestran la victoria de la religión, pero si del personaje que es fácilmente reconocible, las rosas ya no marcan la castidad o a la Virgen María, pero si representan una forma de perfección ya que el bordador la usa de manera recurrente buscando perfeccionar su técnica y su representación.

Estos ornamentos parecen banalidades, pero se utilizan incluso de manera metódica, son iconografías que siempre deben acompañar a los personajes, y el que no se los encuentre acompañando imágenes religiosas, sino personajes históricos, nos tratan de decir sobre la accionar de las personas que se encuentran bordadas. Cuando uno los ve, podrá entender, que estas personas fueron o hicieron algo importante, no necesariamente se cuenta que es lo que hicieron, pero de que deben ser consideradas de una gran jerarquía. Es una forma de resaltar a estos héroes y de elevarlos a una posición de reconocimiento casi divino.

Schapiro (1999), menciona que el estilo se puede observar en las soluciones y en los efectos que puede dar el artista generando ligeros cambios en la forma básica, mediante el recogimiento del origen de ciertas formas, como el de las flores y el de animales, encontramos que el artista popular las introdujo en su lenguaje y las volvieron propias, generando un propio lenguaje que si bien es colectivo, cada taller ha logrado impregnar

su propia visión, lo que el autor llama la personalidad del artista, dentro de una perspectiva general del grupo.

3.2 Análisis de motivos principales

Como se mencionó anteriormente, en las esclavinas se presentan dos programas iconográficos, el segundo de estos, presenta una historicidad específica y reconocible la cual es representada mediante la adaptación de diversos referentes visuales que han llegado al imaginario del artista por medio de diversos medios sociales.

Para determinar el estilo, como menciona Schapiro (1999), no solo se necesita determinar las formas y motivos, sino que se tienen que buscar que elementos se utilizaron que al combinarlos, lograron solucionar problemas para buscar esta forma de ‘naturalismo’, lo cual no quiere decir que el artista haya realizado una copia fiel de los referentes visuales, sino que los ha adaptado de manera que mediante su técnica, se pueda acercarse a lo que ha querido plasmar valiéndose de diversos recursos propios de su época como materiales, imágenes, entre otros.

El prototipo, término utilizado por Castrillón (1978), no viene a ser que se trate una repetición exacta de una pieza primaria, sino que en la creación del arte popular, y en este caso las esclavinas, es que se tienen ciertos elementos que han de tener una continuidad, como se vio anteriormente, las flores, los animales, las hojas y demás, y como se podrá ver en las siguientes páginas en las cuales hay imágenes son ‘repetidas’ por más de una generación en el taller Fabián, pero es sobre estas las que cada artista, incluyendo los de los talleres que se encuentran en las diversas colecciones estudiadas, que se realizan invenciones propias de cada bordador. Es por esta razón que Romero (2004) menciona que hay una conjugación entre lo viejo y lo moderno, lo moderno y lo tradicional, se toman elementos que han sido continuamente utilizados (tradicción) y se añaden soluciones, materiales, efectos, nuevos propios de cada época (modernidad), incluso la temática, como se verá más adelante, no se queda encerrada en la representación de personajes históricos, sino que hay esta búsqueda de que las piezas bordadas se conviertan en testigos visuales de una época.

En esta parte se ha visto que hay una temática recurrente en los personajes que han sido escogidos para ser representados en las esclavinas. Hay ciertos personajes que provienen de una tradición religiosa y otros que pertenecen a un sentido histórico, sin embargo, encontramos que hay un elemento que los une, que se vuelve una constante en los personajes que se escogen para ser bordados y este es que todos son militares, ya sean entidades religiosas que son representadas por su significado combativo, o personajes de la historia peruana que han librado batallas en defensa del país o que simplemente fueron personas que en algún momento de su vida pertenecieron a la vida militar.



Imagen 50. Dibujo y Bordados de Arcángel San Miguel.
Autor: Leoncio Fabián
Década de 1950
Fotografías: Susana Navarro (2016)



Imagen 51. Bordado de Arcángel San Miguel.
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1970
Fotografías: Susana Navarro (2016)

La imagen 50 y 51 presentan el dibujo preparatorio y los bordados de autoría de Leoncio Fabián. En estas tres imágenes se puede ver cómo se hace el traspaso del papel al bordado y cuáles son los cambios que hay en un mismo bordador pero con diferencia de años entre uno y otro en su realización.

En el dibujo se puede encontrar que hubo un mayor interés en determinar el tamaño y la posición de la imagen central, ya que la vegetación que hay alrededor tan solo se realizó a mano alzada.

Sobre el primer bordado, de arriba hacia abajo, en primer lugar se aprecia que la espada se hizo de manera ondulante, también llamada espada flamígera. Luego se ve que en el dibujo no se especificó las ondas del manto que cubre al personaje, mientras que en el bordado esto se realiza con los hilos dorados para generar la sensación de torsión de la tela.

El dibujo preparatorio muestra las alas con más curvas, si bien siguen siendo líneas, estas terminan en punta que van hacia arriba, sin embargo, esto contrasta con la rigidez de las líneas que hay en el bordado. Por otro lado, el dibujo muestra que hay problemas para representar la postura de las manos al sostener la balanza, la cual cambia en la tela.

Con respecto al ser que está abajo, vemos que se le representa de espalda, sin embargo la pierna y el pie, tanto en el dibujo como en el bordado, no se llegan a notar bien las formas. Sin embargo, la cara en el bordado tiene los detalles definidos, mientras que hubo un interés en los brazos y manos para generar un volumen y una actitud específica.

La tercera imagen, del mismo autor, se puede notar mayor detalle en la espada que se encuentra en el lado superior. La empuñadura tiene volutas y un borde dorado que define la imagen. Incluso la mano que la sostiene, tiene una mayor definición que hasta se ha marcado las uñas. El traje del personaje es más parecido al del dibujo, con los adornos que se incluyen en los hombros y cuello de la vestimenta. La aureola, círculo dorado que se encuentra alrededor de la cabeza, está mejor definida por un contorno y la tela roja que envuelve al personaje tiene líneas recubiertas con lentejuelas, para aumentar el sentido de

los dobleces. La falda tiene filamentos dorados que ayudan a generar la sensación de ondas en la tela.

El ser que se encuentra abajo, si bien en los dos bordados tienen la misma posición, se ve que en el segundo bordado hay una mayor definición de los rasgos en su rostro, y las manos incluso tienen hasta garras. Sin embargo, la pierna y el pie sigue teniendo una posición no natural. Por otro lado, el rostro del personaje, es una imagen de papel cortada y que ha sido colocada encima.

Con respecto a estos dos bordados, se ve que el más reciente tiene una mayor cantidad de detalles y está mejor logrado que el más antiguo. Sin embargo, cual fue realizado primero se puede determinar por los materiales, en el segundo bordado, se puede presenciar mayor cantidad de telas sintéticas y colores más estridentes, mientras que en el primer bordado priman los hilos y telas de algodón. Por otro lado, se puede ver que fueron hechos por la misma persona gracias a la posición de las manos y pies de los dos personajes, que tienen grandes similitudes en los dos bordados.

Por otro lado, el mismo motivo se puede encontrar en dos generaciones del taller Fabián, lo cual nos muestra los cambios que se dan con respecto al color, la utilización de materiales, la evolución, si es que lo hay, entre diversos años, qué elementos lograron traspasar y cuáles no.

Son estos cambios generacionales lo que nos permite encontrar la voluntad artística de cada artista dentro del taller, lo que Riegl llama el *Kutswollen*. Cada generación se enfrenta a nuevos retos que tiene que sobrepasar y es en la ejecución de las piezas que demuestra no solo su manejo técnico, sino que además, logra transmitir su personalidad. Para Schapiro (1999), es en el paso de generación en generación lo que ayuda a comprender el lenguaje que utiliza el taller, cual es el proceso que se realiza en el desarrollo de las formas, en cómo se van logrando nuevos retos y cuáles son las formas que no se deciden hacer y el por qué.



Imagen 52. Autor: Leoncio Fabián
Década de 1950
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 53. Autor: Ezequiel Fabián. 2014
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En el primer bordado se ve que el personaje principal tiene dos alas, las cuales están conformadas por filas plateadas, cada una es de tamaño diferente las cuales están intercaladas, las más grandes arriba y siguen unas pequeñas, esto para dar la sensación de curvatura del ala. Encima de las dos es posible ver unas cortes de tela brillante con forma de luna, esto para dar un estilo de pliegues.

El personaje principal, vemos que la mano que se encuentra a la izquierda está agarrando una espada, sin embargo, no se pueden notar bien los dedos. Mientras que la mano que se encuentra a la derecha, que agarra una balanza, tiene una forma más distinguible, como la definición del dedo pulgar.

El rostro del personaje ha sido bordado, los ojos están cerrados, pero incluso hubo un interés por delimitar la nariz, las cejas y el mentón. Toda la cabeza tiene un círculo dorado a modo de aureola.



Imagen 54. Foto detalle. Bordado Arcángel San Miguel.
Autor: Leoncio Fabián
Década de 1950
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En la vestimenta del personaje es notoria la dedicación en delimitar los adornos en los hombros, los cuales tienen una tela diferente y están delimitados por un hilo negro. Mientras que los flecos que están en la parte inferior, es una tela rosada delimitados por un hilo dorado.

La tela verde que rodea un brazo y se va al costado tiene unos hilos dorados encima y lentejuelas, con la finalidad de generar un volumen y simular las ondas de la tela, sin embargo, no se ve que tuviera un orden específico.

Con respecto al personaje que se encuentra abajo y que está siendo pisado, es de color marrón en su totalidad, sin embargo, para delimitar la forma y para mostrar los dobleces del cuerpo, se usaron filamentos dorados. Lo mismo sucede para realizar las facciones de la cara.



Imagen 55. Foto detalle. Bordado Arcángel San Miguel.

Autor: Leoncio Fabián

Década de 1950

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Este segundo personaje también tiene alas, para esta parte se utilizó tela lamé plateada con negro e hilos dorados. Hubo un gran interés en la forma de las alas, al estilo murciélago. En esta parte es interesante como el artista logro posicionar la tela una encima de la otra para hacer notar que las alas están atrás, luego sigue el cuerpo del que vendría a ser el diablo, y encima de todo esto tenemos las piernas del personaje principal.

Pasando al siguiente bordado, de Leoncio Fabián, se puede ver la utilización del mismo referente. El personaje principal tiene dos alas que consisten en dos filas de franjas plateadas con colores naranjas y rojos en la puntas. Si bien esto se puede entender que se hace con la finalidad de mostrar como dos filas de plumas, una atrás de otra, terminan siendo dos imágenes planas.

La mano que se encuentra a la izquierda sostiene una espada, sin embargo la mano no esta bien formada, lo mismo sucede con la otra mano que sostiene una balanza. La cara es una imagen de papel recordado a la cual se le ha añadido el pelo. Por otro lado, la vestimenta tiene color negro de base y filamentos plateados para delimitar los adornos, incluso se agrega una tela naranja para los flecos. Las piernas tienen más detalle, ya que se hizo sandalias con correas que rodean la pierna, estos de colores negro y fucsia.

Sobre el personaje que está abajo, lo más resaltante son las alas, que también tienen la forma curva tipo murciélago, pero lo que salta más son los colores utilizados, el borde esta hecho por un hilo naranja, adentro se utilizo una tela verde e hilos negros con plateado, además, cada espacio tiene círculos blancos que tienen mostacillas redondas azules que se asemejan a ojos. El cuerpo del diablo, es marrón, sin embargo no hay una definición del cuerpo ni de la cara, termina siendo tan solo una masa.

Al comparar las dos imágenes, lo primero en resaltar son los colores. En el primer bordado se buscan colores más suaves y armónicos, como verde azul, plateado. En el segundo bordado, se utilizan colores más estridentes, verdes sintéticos, naranjas e incluso un dorado más intenso.

Hablando de las formas utilizadas, se aprecia que si bien el segundo bordado utiliza más de estas piezas que asemejan a plumas, no se logra tener una sensación de unidad. En cambio en el primer bordado, se puede ver que hay una unidad en las plumas.

Si bien la utilización de una imagen de papel para sustituir el rostro, es una solución que da el artista para que el rostro sea más parecido al referente visual, se termina dando un sentido contrario, ya que el papel y la tela genera un contraste más fuerte.

La tela que rodea al personaje, mientras que en el primer bordado hay un sentido de darle movimiento, en el segundo bordado, se trata de hacer los pliegues mediante el hilo plateado, sin embargo la tela sigue viéndose plana.

Al ver las dos imágenes, se encuentra que existe una gran similitud en la representación del ala del demonio que se encuentra a la derecha. La forma sigue siendo la misma, sin embargo, los colores cambian drásticamente, se ve que el artista del segundo bordado

puso un énfasis en esta parte, ya que es la que tiene más detalles y una conjunción de más colores y materiales. Sin embargo, en el primer bordado el interés está en la cara del demonio que incluso tiene una expresión facial, incluso se puede ver que tiene bigotes, se remarca la nariz y la boca. Mientras que en el segundo bordado, esto se perdió completamente.

El Arcángel San Miguel es uno de los ángeles más importantes de la tradición cristiana, hebrea o islámica. Rottner (2004) menciona que:

Los ángeles alados se desarrollan a partir del siglo IV y dominan el arte hasta el siglo VI. Luego la imagen reaparece en el arte carolingio (siglo VIII) y el románico de Italia y el sur de Francia (siglos XI – XII), volcándose los artistas hacia las religiones paganas como fuente de inspiración, pero principalmente hacia el arte griego y romano. Sus ángeles son hombres adultos sin pronunciadas características sexuales, casi de apariencia andrógina y con túnicas y mantos de estilo clásico. Sus alas no son muy pronunciadas, pero se imponen al fin. (p. 35).

Tiene varios roles entre los cuales está el de ser guerrero, protector, sanador y guardián. Siempre es representado con una espada en actitud de guerrero. (Rottner 2004 p. 275). También es conocido como el vencedor de dragones. (Chevalier 1986).

El diablo, definido por Becker (1996), es conocido por ser el que calumnia, el que siembra la discordia y ha sido representado en el cristianismo como serpiente, dragón, león, basilisco o aspid. A partir del S.XI fue representado como demonio o ser fantástico, grotesco y andrógino, con algunos rasgos de sátiro. (p. 197)

Entre los diferentes referentes visuales que presentan al Arcángel Miguel, a continuación se presenta dos:



El Arcángel Miguel (1636)
Guido Reni
Óleo sobre lienzo. 293 x 202 cm
Iglesia de los Capuchinos. Roma.
Recuperada de <https://goo.gl/eiPQFm>
Imagen 56



Arcángel San Miguel
Basílica de la Merced. Barcelona.
Foto tomada por Joan Martínez Porcell
Recuperada de <https://goo.gl/PRMf4z>
Imagen 57

En estas dos imágenes se puede ver una representación del Arcángel San Miguel, en las cuales el personaje principal viste el traje de guerrero empuñando una espada y con una tela, a forma de capa, que lo rodea. A sus pies, se representa al demonio con forma humana pero con alas tipo murciélago.

Estas dos imágenes tienen similitudes con los bordados que hemos analizado, sin embargo, estas son una pintura y escultura, que se encuentran en Italia y España, respectivamente, por lo que no son exactamente las referencias visuales que usó el Taller Fabián para su representación, sino que la imagen llega a través de otro recurso visual.

Las estampas de ángeles se venden en diversas librerías y son de venta común en los puestos religiosos que se colocan afuera de las iglesias o que en las fiestas patronales, se posicionan en diversos lugares para la venta de imágenes a los fieles.

Aquí presentamos la imagen de una lámina escolar que presentan al arcángel San Miguel en la misma posición que las vistas en las obras anteriores y en los bordados.



Imagen 58. Lámina de Arcángel San Miguel. Sin editorial
Comprada en Huancayo

Es por esto que se puede inferir que los artistas del taller tuvieron un mayor acceso a estas estampas cuya imagen tiene un origen iconográfico europeo. En este grupo de imágenes es posible ver que el artista ha copiado la postura del personaje principal e incluso se tomaron en cuenta los detalles como la posición y complejidad en la composición de las plumas en las alas. Se buscó imitar el movimiento del cabello, y los detalles del traje. Por otro lado, se busca representar los rasgos del demonio, es decir, el rostro con bigote, la posición de las manos y las alas.

Al revisar las diferentes esclavinas, encontramos que las imágenes con alusiones religiosas, son realmente pocas, sin embargo, las que se encuentran son muy específicas. Otra imagen religiosa, es San Jorge, el cual detallamos a continuación las esclavinas encontradas en el taller Fabián.



Imagen 59. Dibujo y bordado de San Jorge. Autor: Leoncio Fabián
Década de 1970
Fotografías: Susana Navarro (2016)

En esta imagen se tiene que nuevamente existe un problema de pasar del papel a la tela. El papel parece que diera mejor amplitud a las imágenes como las flores, en cambio en el bordado estas cambian, se intercambia una rosa por una dalia como sucede en el lado izquierda inferior. Esto parece que se da por un tema de espacio, la rosa ocupa más espacio, lo cual genera que en el lado derecho se repita el esquema de las flores, una rosa arriba y una dalia abajo, para lograr equilibrio en la proporción.

Sobre la imagen central, hay una similitud remarcable entre el dibujo y el bordado. Aquí tenemos varios detalles que son necesarios remarcar: En primer lugar, la cabeza del jinete, el cual lleva un casco que en el dibujo y en el bordado, tiene detalles como la correa que se amarra a la cabeza, encima hay una pequeña bolita de la cual salen unas plumas.



Imagen 60. Foto detalle. Bordado San Jorge.

Autor: Leoncio Fabián

Década de 1970

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Si vamos al cuerpo del jinete, se aprecia que la mano de atrás agarra la vara, sin embargo, el artista decidió que se tenía que ver los dedos, por lo que la posición de la mano esta en una forma no natural. La mano derecha del jinete no se puede ver.

En la capa o manto que tiene encima el jinete, se puede ver que en el dibujo hay un conjunto de ondas un poco desordenadas, algo que se trató de arreglar en el bordado haciendo los filamentos negros y dorados que delimitarían cada onda, sin embargo, sigue

existiendo una zona que se volvió problemática ya que hay una conjunción de estos hilos dorados que no llegan a delimitar bien los pliegues. Esto se puede entender que se hizo con la intención de mostrar la luz y las sombras que se generan con las ondas en una tela.

Pasando al caballo, primero se ve que en el bordado se hizo un trabajo impecable con el crin, el cual no se ve en el dibujo, pero que se realiza con bastante detalle en la tela. Pasando a las bridas, freno del caballo con las riendas y demás correaje (García – Pelayo 1995. p. 163), se encuentran los detalles del dibujo en el bordado, lo cual no limita al artista y decide incluirle unos adornos más, como el dorado que une las cuerdas o el filamento dorado que está en el medio de toda la cuerda. Sin embargo, se puede ver que el ojo en el dibujo tenía un dibujo más curvo, mientras que en la tela se simplificó a la forma de un ojal.

Con respecto al cuerpo del caballo, las patas de adelante en el dibujo se ven más limpias ya que se puede diferenciar cada una, sin embargo, en el bordado los espacios vacíos del dibujo, se llenaron con otros adornos, lo cual hace difícil poder diferenciarlas. El dúblés de la pata delantera izquierda, en el bordado, tiene una raya más en el centro, con esto el artista lograba impregnarle una sensación de musculatura que se remarca al doblar la pata. Otro detalle del caballo que es resaltante, es la cola, la cual en el dibujo y en la tela, tiene una curvatura que le da sensación de movimiento a la imagen, si bien este es un pedazo de tela, se le añadió diversos surcos de hilos negros para asegurar este movimiento y esta sensación de ser varias hebras, no una masa sola.

Tomando en cuenta al dragón que se encuentra abajo, hay un problema con la corporalidad de esta especie. La cabeza y las alas, son fáciles de diferenciar en los dos soportes, sin embargo, el cuerpo ha realizado una torsión lo cual no permite saber cual es el pecho o la espalda.

Esta imagen también es utilizada por el hijo, Ezequiel Fabián, como se puede ver en la imagen 61. Es importante tener presente, que estos personajes de carga religiosa no se encuentran en ninguna otra colección, lo cual no quiere decir, necesariamente, que no se hayan realizado, sin embargo, al realizar la investigación, el taller Fabián es el único que los toma en cuenta, lo cual podría indicarnos que se convierten en una iconografía de utilización propia del taller.



Imagen 61. Autor: Ezequiel Fabián.
Década de 1990
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En la imagen 61, empezando de arriba hacia abajo, hay una parte de tela roja, que tiene rayas blancas cosidas en diagonal, bajando se tiene una tela verde que tiene hilos dorados que forman líneas curvas. El rostro es rosado y tiene facciones faciales distinguibles como las cejas, ojos, nariz, boca y la curva de la quijada. Abajo hay una tela roja con líneas curvas formadas por hilos dorados y negros, uno de los brazos no es visible, sin embargo, el brazo que da hacia el espectador, está formado por diversas formas circulares y alterna colores rojo y plateado, de la cual sale una figura alargada dorada.

El caballo en el que está montado el personaje está hecho en tela brillante plateada. La crin y la cola del caballo, están formadas por diversas piezas alargadas y curvas que al unirse quieren representar el movimiento del animal. Tanto las bridas, como el retranco y la baticola que utiliza el caballo, están formadas por una tela roja cuyos bordes han sido adornados con hilo amarillo.

Es interesante ver que hay un interés por mostrar las dos patas traseras, las cuales están en dos posiciones distintas. La pata izquierda, no está mostrando la parte posterior, esto se puede ver ya que es posible distinguir la suela en forma de U. En el caso de la pata derecha, se ve que está doblada y hay definición en formar el casco de color negro. Por el otro lado, tenemos la pata derecha delantera, que también está levantada realizando una torsión.

En la parte inferior de la imagen se visibiliza la forma de un animal color verde, de cuya boca salen dos formas alargadas de color fucsia. El cuerpo del animal tiene un borde de color más oscuro y hay rayas curvas que se han colocado en el cuerpo, esto para determinar los dobleces. Lo más resaltante es que encima de este animal, se tiene una tela verde oscura a la cual se le ha puesto unas rayas curvas de color naranja que en el intermedio tiene amarillo.

Los dos bordados vistos anteriormente, son representaciones diferentes de San Jorge. En el primero, se le agregó una capa y el uniforme del santo es más delicado. Mientras que en el segundo bordado, tenemos al santo con una vestimenta más parecida a una armadura por la cantidad de formas que se le ha añadido.

En los dos casos, hay un trabajo importante en las facciones del santo, las cuales son fácilmente distinguibles. Por otro lado, hablando del caballo, es posible encontrar que la posición del caballo sigue siendo la misma y en los dos casos se ha tomado en cuenta las facciones del animal, si bien hay una diferencia en cómo se optó por realizar la crin, podemos ver gran similitud en las colas del caballo las cuales muestran las mismas curvas y la formación estas piezas que dan la sensación de movimiento. Vemos un gran interés en los dos bordadores en realizar con precisión las bridas del animal.

Por otro lado, con respecto al dragón que se encuentra abajo, tenemos que la posición es la misma, sin embargo, de las alas están colocadas de manera diferente. En el segundo caso se podría deber a una mejor utilización del espacio.

En el caso de las esclavinas de las imágenes 59 y 61, tenemos que se trata de la leyenda de San Jorge es de antigüedad medieval y en ella se cuenta la historia de un dragón al cual se le tenía que ofrecer diariamente un sacrificio humano para calmarlo, cuando un

día, mediante un sorteo, le tocó a una princesa. Su padre se negaba a entregarla, pero debía hacerlo cuando en ese momento aparece San Jorge, se enfrenta al dragón y logra matarlo.

San Jorge es considerado un mártir, su historia con el dragón puede ser rastreada hasta cerca del siglo VI en la que Perseos mató al monstruo marino que amenazaba a la virginal Andrómeda, luego San Jorge tomó la posta del héroe pagano. (New Catholica Encyclopedia, 2003). San Jorge fue popular y seguido por los cruzados en Europa. Fue tan solo en el reinado de Eduardo III que fue llamado el patrono del reino .

En un aspecto inicial, el dragón representa el “adversario”, concepto que luego se trasladó al diablo. Está conformado por animales esencialmente peligrosos como serpientes, cocodrilos, leones, etc. Cirlot (1999) menciona que San Jorge y San Miguel aparecen combatiendo un dragón, como se puede ver en nuestras esclavinas. Se le atribuye un significado negativo y violento, sin embargo, a pesar de esto, en diversos libros de la Biblia se les atribuye a los dragones la propiedad de ser fuertes y vigilantes, por lo que además, se les volvió guardianes de templos y tesoros (p. 177).

San Jorge ha sido representado por diversos artistas, aquí se tiene un cuadro en el que se puede ver la representación del santo. Se visualiza que lleva una armadura, está encima de su caballo blanco y porta una lanza la cual está posicionada de manera amenazante hacia el dragón. En esta imagen es interesante ver la posición del jinete, el cual está inclinado hacia el lado, mientras que el dragón presenta una torsión de cuerpo mientras que su rostro está dirigido hacia atrás y arriba, mirando a su agresor.



Imagen 62. San Jorge y el Dragón. 1483 – 1520. Oleo sobre lienzo
Raphael
Andrew W. Mellon Collection
National Gallery of Art.

Con esta imagen se puede notar la razón por la cual los bordados buscan realizar el caballo en esa actitud de movimiento y por qué el dragón siempre está bordado de manera que hace una torsión con el cuerpo, sin embargo, en el bordado este detalle no es fácil de distinguir.

Pero como en el caso del Arcángel San Miguel, la imagen que llega como exacto referente visual del artista es a través de las estampas religiosas o láminas escolares.

Con la imagen 58 podemos ver que se toma el hecho de la capa como en el primer bordado, una tela roja ondulante y a comparación del cuadro pintado, se añaden las plumas en el casco.

Estos referentes visuales demuestran que hay una imagen de San Jorge que es la que se ha propagado en diferentes publicaciones manteniéndose en el imaginario de los artistas bordadores.



Imagen 63. Lámina escolar de San Jorge.

Comprada en Huancayo

A un nivel iconográfico, es interesante ver la necesidad del artista en no escatimar en la colocación de los detalles. En los dos bordados encontramos que hay una gran cantidad de observación para poder colocar incluso los detalles que se necesitan en el caballo, en las monturas y bridas, en las posiciones de cada uno de los actores. Hay tres elementos importantes en estas imágenes, el caballo, el dragón y San Jorge, el cual tiene armadura y una capa, la cual incluye movimiento, un reto más para el bordado.

En el bordado de Ezequiel Fabián, se puede ver que la armadura ha cambiado incluso es más parecida a la que llevan los caballeros medievales, incluso lleva un escudo que no se encuentra en las estampas más comunes de San Jorge, esto se debería a que ha cambiado el imaginario de cómo debe ser un caballero, alimentado por las películas o nuevas imágenes.

Es necesario remarcar que el artista bordador analiza visualmente las imágenes que toma como referencia y las adapta a su técnica, sin importar la dificultad de los referentes, hay un análisis de la profundidad y del volumen, como también del movimiento.

Otro tipo de bordados son los que toman animales como personaje principal de las esclavinas.



Imagen 64. Bordado Águila y tigre
Autor: Valerio Fabián. Década de 1930
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 65. Bordado Águila y tigre
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1950
Fotografías: Susana Navarro (2016)

En el primer bordado realizado por Valerio Fabián se ve una cantidad de detalles que son necesarios resaltar. En primer lugar, hablando del águila, el ala que se encuentra arriba tiene las plumas en forma curvas, esto para evitar la rigidez y darle movimiento, además, la posición de las alas demuestran la longitud del ave, sin embargo, no permite ver lo que vendría a ser el pecho del ave, aunque en el bordado se pueden apreciar las patas que son de color naranja con hilos negros. La posición de las patas demuestran que está en intención de ataque hacia el tigre. El cuerpo del ave no está bien delimitado pero parece ser debido a que el hilo se y el color de la tela se ha perdido con el tiempo. Sin embargo, la cabeza del ave tiene plumas en la parte de atrás, esto se logra mezclando hilos dorados con negros en forma de zigzag. El pico es fácilmente distinguible ya que tiene un color totalmente diferente, azul, a lo que hay a su alrededor.

Esta técnica de dar la sensación de pelos utilizando los hilos de manera de zigzag también se puede ver en la cabeza del tigre. Su rostro, que está en dirección del águila, tiene la boca la tiene abierta y muestra los colmillos lo cual le da una sensación de ferocidad. Los detalles como la oreja y el ojo, están definidos por hilos dorados y negros, mientras se puede ver que hay una muestra de nariz, al cambiar la tela al color negro.

El cuello del tigre no está bien definido, se ve que el borde de la tela tiene un quiebre para demostrar que el cuello del tigre se ha doblado. Las rayas del tigre están definidas con otras telas de colores naranjas, rojos y marrones, los cuales están rodeados con un hilo negro. Mientras un cordel de hilo dorado rodea toda la imagen del tigre, incluso se utiliza para demostrar los dobleces en la piel del tigre. Sin embargo, estos terminan en dos columnas bifurcadas, que es de entender que una sea la cola y la otra un tipo de pata, esta parte de la imagen no se distingue bien. Por otro lado, la pata que se encuentra abajo, está bien dibujada, es posible distinguir el muslo que se forma al doblar la pata, se muestra un interés en dibujar el corvejón, parte de la caña del animal donde se dobla pierna (García – Pelayo 1995 p.281), del animal incluyendo la garra.



Imagen 66. Foto detalle. Bordado Águila y tigre.

Autor: Valerio Fabián

Década de 1930

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Otros detalles resaltantes son, en primer lugar, si vemos el piso en el que está apoyado el tigre, podemos ver que es una tela verde que se adornó con hilos naranjas para dar la sensación de filamentos, que sería un tipo de pasto. Encima hay una vegetación a forma de ichus, planta gramínea de América (García – Pelayo 1995 p. 558) o sábila, que están acompañados de dos figuras de conejos, los cuales son distinguibles por sus largas orejas y cuerpos alargados. No están delimitados por un hilo negro ya que no es una tela, sino que se ha colocado una pieza con relleno y se ha sujetado a la tela base.

Por otro lado, es importante ver que encima del tigre se han dibujado dos estructuras triangulares, a forma de cerros de color marrón oscuro más abajo, sigue una franja roja y se termina con una franja blanca, esto con la finalidad de generar decibeles y aumentar la percepción de una cadena de montañas.

Pasando al segundo bordado que pertenece a Leoncio Fabián. En primer lugar, el águila, ya no está con las alas extendidas mostrando toda su longitud, sino que el artista ha deseado innovar y optando por dibujar las dos alas atrás del cuerpo del ave, lo cual

refuerza la idea de un ave que se precipita a la tierra para atacar o coger una presa, se puede ver el pecho del ave y sus patas que no están muy bien definidas, pero se identifican por que son de diferente color. Se ha dedicado un mayor trabajo en las alas que están en diagonal apuntando hacia el cuerpo del ave.

Mientras que el cuerpo del tigre está delimitado por un hilo negro, se ha realizado un mayor énfasis en las rayas del cuerpo que son de color marrón, negro y rojo, delimitadas por un hilo dorado, y son las cuales, que gracias a su mayor o menor tamaño mientras se acercan al cuello, que dan la sensación del cuello quebrado, ya que el tigre voltea la cabeza hacia el águila.

Con respecto a las patas, si bien las rayas de colores que se encuentran en el muslo son curvas, para dar la sensación de volumen en la pata, encontramos que la garra del animal no está bien lograda. Lo mismo pasa con la cola, la cual tiene una raya intermedia, generando una extrañeza al no poder definir la cola de la otra pata.

Si bien las dos imágenes representan un mismo hecho o son tomadas de una misma referencia, se puede encontrar similitudes y diferencias notables.

Hablando del tigre es importante recalcar que los dos artistas vieron la necesidad de jugar con la forma de las rayas del animal, hacerlas más grandes y otras más pequeñas. Con esto se logra que, en primer lugar, se pueda denotar los dobleces del cuerpo del animal, y en segundo lugar, darle volumen.

Por otro lado, el primer bordado, tiene al águila con las alas abiertas lo cual enseña la espalda del animal, eso sitúa al espectador en un plano lejano, como si estuviera viéndolo desde arriba. Comparando con el segundo bordado, tenemos que la posición del águila, cambia la mirada, situando a quien ve el bordado, de manera más cercana y en contrapicado.

Otro tema resaltante, es que en el bordado de Leoncio Fabián, no se encuentran todos los detalles que su padre si agregó, como el de aumentar animales en el piso, poner más detalle en el pasto, o incluso, el agregar un paisaje como son los cerros del primer bordado. Esto nos podría indicar que Valerio Fabián tenía un interés por posicionar sus

imágenes en un lugar de trasfondo. Mientras que en el segundo bordado el motivo principal está puesto en un mismo plano.



Imagen 67. Foto detalle. Bordado Águila y tigre.
Autor: Leoncio Fabián
Década de 1930
Fotografía: Susana Navarro (2016)

El águila está asociada al sol y al cielo, al rayo y al trueno. Sus rasgos son la resistencia, la altura y audacia del vuelo. Es la reina de las aves y en la antigüedad grecorromana simboliza y acompaña a Zeus. En la biblia el águila simboliza el poder divino, tiene las mismas cualidades que el ave fénix, que simboliza el renacimiento y el bautismo. También puede simbolizar la Asunción. Se vuelve la figura atributo del evangelista Juan. (Becker 1996 p.17)

El tigre, según Becker (1996), es un símbolo que tiene rasgos negativos y positivos, mientras que en China se volvió un espíritu protector cuyo opositor es el dragón, para el budismo, es el animal que sabe encontrar su camino y simboliza el esfuerzo espiritual o el retorno a la vida después de un periodo difícil (p. 314).

Con relación a cuáles son las imágenes que se toman como referencia para una imagen como esta, es difícil encontrar con exactitud de donde proviene debido a que hay una infinidad de factores como el año en el que se hizo, sin embargo, en conversación con el bordador Ezequiel Fabián, menciona que las imágenes son tomadas de publicaciones como revistas, diarios o incluso internet, como hace actualmente.

Sin embargo, con respecto a la imagen de estos animales, el artista bordador menciona que tanto su abuelo como su padre tomaban como referencia imágenes como la siguiente.



Imagen 68. Escolar. Revista de Expreso. 1963
Archivo de taller.

Son publicaciones como esta las que sirve de inspiración para realizar el detalle de animales y personajes específicos, como se verá más adelante. En esta publicación podemos ver, que tal como en el bordado, se puede apreciar el detalle de las plumas en las alas del ave, las garras y la cabeza. Partes que son importantes y representadas en el bordado.

Por otro lado, entre las esclavinas que se estudian en esta investigación, resalta el hecho que si bien la fiesta para las que son hechas es en honor a la Virgen de Cocharcas, la imagen de esta no se realiza de manera prolífica en los bordados del taller.



Imagen 69. Bordado de la Virgen de Cocharcas
Autor: Valerio Fabián.
Década de 1930
Fotografías: Susana Navarro (2016)

Una mención aparte merece este bordado de la Virgen de Cocharcas, el cual es de la autoría del señor Valerio Fabián. Es importante resaltar que tan solo existe uno de estos bordados en la colección del taller que tenga una temática religiosa, aparte de los mencionados anteriormente, y que tengan a la Virgen como protagonista, incluso revisando las colecciones consultadas, este motivo no se ha encontrado. Esto se debería a dos motivos, el primero, es que el taller no hace necesariamente este tipo de bordados, solo se hace uno cada dos años o más, esto ya que más popularidad han ganado los motivos históricos. El segundo motivo, es que los coleccionistas que adquirieron esclavinas, no estaban muy interesados en los que tuvieran representaciones religiosas de este tipo, esto se debería a que estos no serían tan fastuosos y con tanto detalle técnico en el bordado. Todo esto, a pesar de que la fiesta es en honor a la Virgen de Cocharcas, sin embargo, esta imagen no es la principal en los bordados.

Sin embargo, en esta esclavina encontramos los adornos típicos en los costados y en la zona inferior. En la zona central encontramos, en la parte superior diversas volutas doradas; en la zona media, una gran tela azul que está llena de detalles, flores, dorados encima. Aquí encontramos a la Virgen de Cocharcas que carga al niño Jesús en el brazo izquierdo, el rostro de los dos personajes está borrado, esto se debería a que no sería un bordado, sino que habría sido un papel dibujado, el cual con el tiempo se ha destruido.

Esta imagen es más plana, es tomada desde el frente, incluso esta como que enmarcada por dos líneas verticales doradas, esto nos da la idea de que esta representación es la Virgen colocada en el anda.

La representación de Santos religiosos en las esclavinas no constituye la gran parte del bordado del taller Fabián, a pesar de que la fiesta para la cual se realizan es hacia imagen religiosa. Incluso, estos motivos no se han encontrado en otros talleres o colecciones, esto no significa que no se tomen en cuenta, pero si demuestra que no es una temática que se realice de manera constante.

Los referentes visuales son imágenes y esculturas que ha sido realizadas hace siglos, sin embargo, marcaron la pauta sobre la representación de los Santos, que elementos deben tener e incluso la posición de los mismos. Estas imágenes se abrieron paso y se instauraron en el imaginario colectivo a través de estampas religiosas, o como en otros casos, mediante láminas que son de uso público y que son fácilmente adquiribles en cualquier librería. Sin embargo, estas imágenes te dicen que elementos debe incluir la imagen representada, pero no cómo hacerla, es aquí donde encontramos que el bordador utiliza su técnica y diversos elementos para lograr el efecto deseado. Por ejemplo, tenemos que los dobleces de la tela en la pintura es lograda con el juego entre luz y sombra, sin embargo, la tela utilizada en el bordado es un elemento plano y para poder darle este volumen o formas ondulantes, se utilizan diversos elementos como mostacillas, lentejuelas, filamentos de hilo, etc., los cuales proveen la ilusión de movimiento, quitándole la planitud intrínseca en la tela.

En este sentido, los colores juegan un papel importante, en ninguno de los casos se utiliza el color exacto que se muestran en los referentes visuales, es aquí donde el artista utiliza

su experiencia en la combinación de colores, así como en una especial selección de los materiales, las telas se vuelven su paleta de colores y con ellas trabaja. Cada personaje está realizado con telas diferentes en textura, color y brillo, lo cual ayuda a la diferenciación de la corporalidad de cada elemento, esto nos ayuda a diferenciar los rostros, el cuerpo, la ropa que llevan encima, etc.

Con respecto a los personajes que son de mayor recurrencia, encontramos que estos son personajes masculinos, sin tomar en cuenta la representación de la Virgen de Cocharcas, la cual es mínima o incluso, como en el caso de las colecciones, inexistente. Pero un tema es recurrente, el de la lucha contra un ser maligno, el demonio y el dragón, incluso, tomando en cuenta el águila y el tigre, los encontramos en posición de pelea. Esto lo podemos entender como la búsqueda de representar seres que luchan por un bien, el águila representa la audacia y la resistencia, como se mencionó anteriormente, y aquí tenemos que el Arcángel Miguel y San Jorge, son representaciones de valentía y pelea.

Es interesante ver que ningún otro santo es representado, no tenemos imágenes de santos peruanos o otros santos en general, al preguntarle al señor Fabián, por qué se escogen estas imágenes religiosas, él tan solo responde que es por tradición, entonces nos preguntamos el porqué de escoger personajes, cuyas imágenes no son especialmente veneradas en la zona del Valle del Mantaro.

Estos bordados quieren enseñar a los espectadores lo que significa la valentía, el luchar contra un dragón o incluso el mismo diablo. Es importante ver como se representa a estos seres, siempre abajo, dominados e incluso con una actitud desesperada. Se buscan personajes que puedan demostrar valentía, coraje, que se alzan en armas para luchar por un bien mayor y mediante la representación corpórea de cada personaje, se demuestra una fortaleza masculina, características que no se encuentran en la Virgen de Cocharcas, pero que al ser una fiesta en su nombre, igual es representada pero en menor cantidad.

Por otro lado, tenemos las esclavinas que tienen personajes históricos y políticos, Acha (2006), menciona que en la cultura popular las fuentes formales, que vendrían a ser las figuras ornamentales con un claro antepasado virreinal, se conjugarían con formas que tienen que ver con el plano social, es por esto que también encontramos esclavinas con

temáticas políticas e históricas, las cuales tienen un hilo conductor y es que es la representación de una gran cantidad de personajes militares.

Esto se une a la idea de Castrillón (2002) en el cual se menciona que la producción popular artística está íntimamente ligada al pensamiento del hombre y a las convenciones del grupo, es por esta razón que se tienden a ver personajes que son fácilmente reconocidos y que se encuentran calados en el imaginario popular. El artista bordador emplea muchas horas de trabajo en la realización de estas piezas, por lo que es entendible que se incluyan figuras que han de ser reconocidas de manera 'trashistórica', término que utiliza Mujica (2002), es decir, los héroes nacionales que se encuentran en el imaginario colectivo, pero también personajes que pertenecen a un momento específico histórico, reconocidos por el grupo social del momento en el que las piezas fueron realizadas.

El primero que se va a explicar es la imagen de Leoncio Prado. El taller guarda en un archivo privado, el dibujo preparatorio para este bordado. En este se puede apreciar la proporción que ha sido tomado en cuenta por el artista para la realización y centrado de la imagen, incluso los adornos (formas explicadas anteriormente), son colocados sin escatimar en los detalles. Esto se debe a que ayuda al artista a contar con una visualización de la pieza, no hay una improvisación, los elementos son colocados de acuerdo al dibujo previo.

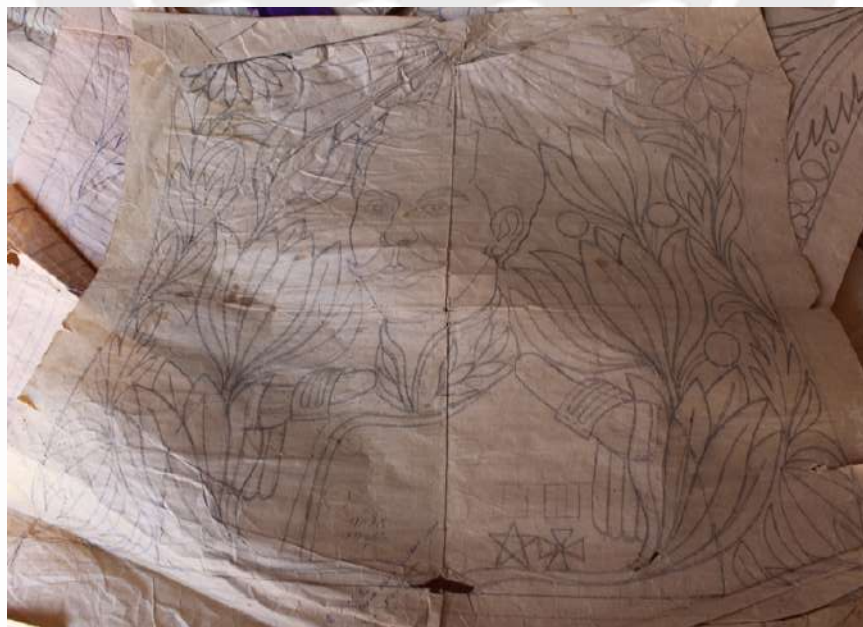


Imagen 70. Dibujo preparatorio de Leoncio Prado.
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1960
Fotografías: Susana Navarro (2016)



Imagen 71. Dibujo y bordado de Leoncio Prado.

Autor: Leoncio Fabián.

Década de 1960

Fotografías: Susana Navarro (2016)

En estas dos imágenes lo que se puede ver es que si bien la cara del personaje central en el bordado es una imagen cortada y plastificada, eso no impide que haya sido dibujada con gran similitud.

En el dibujo se pueden ver rosas, en forma de capullo, que ese encuentran a cada lado a la altura de la cabeza del personaje, pero al parecer fueron obviadas en el bordado por un tema de espacio.

Otro detalle, es que en el bordado se puede ver que todas las puntas de las hojas tienen colores diferentes. Esto no se especifica en el dibujo, incluso no se coloca esa división de colores. No se puede evitar tener la sensación de aprisionamiento en el bordado, todas las figuras se presionan más entre ellas, mientras que en el dibujo hay una sensación de mayor amplitud.

Una de las cosas resaltantes en esta imagen, es que los laureles que rodean al personaje, tienen cierto movimiento o curva en el nacimiento de la hoja, algo que se había realizado

en el dibujo. Esto quiere decir, que el material o la rigidez del bordado no implica que no se pueda dar estas ondulaciones.

La vestimenta del cuerpo está conformado por una tela azul, la cual en el centro tiene una línea vertical hecha por un cordón dorado, además, tiene tres círculos dorados en el medio. A los dos lados podemos ver las hombreras cuyos flecos están conformados por piezas plateadas verticales bordeadas con hilos dorados. En el lado derecho podemos ver dos figuras que empiezan con dos cuadrados rojos de las cuales cuelga una estrella dorada y una cruz.



Imagen 72. Bordado de Leoncio Prado. Detalle
Autor: Leoncio Fabián.
Década de 1960
Fotografías: Susana Navarro (2016)

Como se mencionó anteriormente el personaje representado es Leoncio Prado, héroe de la Guerra del Pacífico de origen huanuqueño que fue herido mortalmente y conducido a Huamachuco para su recuperación, sin embargo, fue encontrado por el enemigo y fue fusilado en su lecho. (Vargas 1984 p. 281)



Imagen 73. Oleo de Leoncio Prado.
Museo de la CPHEP
Tomado de:
Qwistgaard, José. Crl Leoncio Prado Gutiérrez. Biografía (2010)

Diversos héroes nacionales fueron retratados y estas imágenes terminaron siendo reproducidas en diversas publicaciones como billetes, estampillas, incluso en textos escolares y diversas publicaciones.



Imagen 74. Lámina Leoncio Prado. Cod. 913084
Distribuidora Navarrete
Recuperado de: <https://goo.gl/tZzdmJ>

Aquí se representa al héroe como un retrato en plano busto (de la mitad del pecho hacia arriba, incluyendo la cabeza) y resaltan sus facciones suaves y bigote. Como se puede ver, en comparación con el bordado, incluso se agregaron las dos condecoraciones que se encuentran en el pecho al lado derecho así como el detalle de vegetación en el cuello del uniforme. Esta pudo ser una referencia para el artista bordador, que como podemos ver es la imagen más representada como en las láminas escolares.

Otra imagen del cual se cuenta su dibujo preparatorio es el de la Libertad Sentada, el cual demuestra la disposición que se tenía pensada para la realización del bordado. La gran cantidad de detalle en el dibujo, hace notar que el artista bordador, en este caso el señor Leoncio Fabián mostraba un particular interés por la distribución de las telas para realizar las formas de pliegues.



Imagen 75. Dibujo preparatorio de La Libertad Sentada.
Autor: Leoncio Fabián.
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 76. Bordado de La Libertad Sentada.

Autor: Leoncio Fabián.

Fotografía: Susana Navarro (2016)

En estas dos piezas, en primer lugar, se encuentra el equilibrio de adornos que se puede ver en el dibujo, es decir, la composición de una dalia arriba y una rosa abajo, es algo que no se ha mantenido en el bordado. En el bordado se ve que la dalia está en el extremo izquierdo, abajo hay una rosa y más abajo las rosas en capullos. Mientras que en el lado derecho vemos que solo hay dos capullos de rosa arriba y una rosa abierta abajo. Si bien la composición era más equilibrada en el dibujo, al pasar a la tela, esto cambió. La solución que se dio es que la imagen principal tenía mucho peso al lado izquierdo y aumentar una rosa ahí la imagen estaría más aprisionada. Sin embargo, la omisión de la dalia en la esquina superior derecho genera un desbalance.

Con respecto a la imagen central. En la cabeza encontramos que en el dibujo hay una destreza para dibujar el perfil del rostro y se puede ver las curvas del pelo, mientras que en el bordado se da un problema al realizar el perfil, no hay tanta naturalidad, incluso el cuello tiene una forma extraña, no se logró perfectamente la curva.

Por otro lado, en el dibujo se tienen los diferentes pliegues que se dan en la tela, hay una gran cantidad de curvas. Si bien la mano derecha de la imagen presenta algunos

problemas para demostrar que está apoyada, la mano izquierda, que se encuentra agarrando el centro, ha sido dibujada con delicadeza. Cuando se ve el bordado, se ha tratado de seguir los pliegues de la tela, realizando diversos filamentos dorados, blancos y negros, para generar los diversos colores que se da en los dobleces de la tela.

Para finalizar, la estructura que está al costado a forma de media columna, se puede leer la palabra Libertad escrita en una banda, la cual en el dibujo, se puede apreciar que tiene una curva dándole movimiento, sin embargo, lo mismo se trató hacer en el bordado pero no se logra de la misma manera.

Las incongruencias que se encuentran entre el dibujo y el bordado, nos permiten pensar que el dibujo es del padre, Leoncio Fabián, pero que el bordado es del hijo, Ezequiel Fabián, el cual usa dibujos de su padre como un archivo iconográfico del cual puede sacar imágenes para nuevos bordados.

Entre los referentes visuales encontramos los billetes de 50 soles de oro que fueron distribuidos en los años 60 por el Banco Central de Reserva del Perú. En el centro encontramos la libertad sentada, con los mismos elementos que se tomaron en cuenta para realizar el bordado.



Imagen 77. Billeto de 50 soles de Oro.

Fecha: 22 de marzo de 1965

Publicado en Billetes emitidos por el Banco Central de Reserva del Perú. BCR. 2015, Lima.

Recuperado de: <https://goo.gl/SBfpy3>

Con respecto a esta imagen se puede decir que se distribuyó abiertamente y que fue de manejo público. Esta imagen es la que ha sido tomada por el bordador para hacer la pieza que explicamos anteriormente.

Como se puede apreciar, se ha reproducido los pliegues de la ropa, el centro que lleva arriba una flama, incluso la columna que esta al costado con la palabra Libertad y la posición del escudo que lleva al costado en el piso. Se debe tomar en consideración que el bordador buscó realizar detalles de la vestimenta, la cual en la imagen tiene diversos pliegues y formas curvas.

Otra forma de ver que esta imagen era de uso común, es que incluso era publicada en suplementos escolares como el siguiente, en el cual la única diferencia, es el añadido de color.



Imagen 78. Escolar. Suplemento del diario Expreso. Contraportada. 1996. Archivo de la Biblioteca Central de la PUCP

Entre las esclavinas estudiadas se encuentran la representación de Túpac Amaru II, la cual ha sido bordada por dos generaciones del taller Fabián y como se explicará más adelante presentan cambios en la composición y en los materiales usados.



Imagen 79. Bordado de Túpac Amaru
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1960
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 80. Bordado de Túpac Amaru
Autor: Ezequiel Fabián 2016
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En el primer bordado, se ha optado por un personaje principal el cual está en plano busto con el rostro mirando hacia la derecha de la imagen. El rostro fue dibujado en papel y luego plastificado. Aquí se aprecia que los bordes del rostro, ojos, nariz, labios y oreja, son una línea negra que ha sido sombreada con lápiz. Los labios fueron pintados rojos y los ojos marrones. El pelo ha sido bordado, lo que parece ser una tela marrón que se ha cortado al final con puntas para asemejar la caída del pelo, en realidad son varios hilos marrones que han sido colocados como una unidad. Un hilo negro las cruza para asemejar las ondas del pelo.

La vestimenta del personaje es una tela negra bordeada por hilos dorados, en el centro hay una figura a forma de trapecio que asemeja a un pañuelo blanco.

A los dos costados del personaje, se ven dos caballos blancos que se encuentran mirando hacia el frente. El cuerpo de estos caballos ha sido dibujado para dar la sensación de escorzo. Las patas de atrás son más cortas que las de adelante, incluso las pecheras de los caballos están en forma curva para dar la sensación de que se van hacia atrás.

Cada caballo tiene un jinete, los cuales tienen vestimenta de soldado español. Estos personajes se están mirando entre sí, los rostros están oprimidos pero se puede diferenciar ojos, nariz y barba. Sus trajes están rodeados por un hilo dorado, mientras que las partes corporales están conformadas por hilos rosados enrollados en cartón que luego ha sido colocado en el bordado.

Encima de la cabeza del personaje principal se tiene el escudo nacional, el cual tiene una medida de menos de 10cm, pero se pueden ver los detalles de la cornucopia, el árbol de la quina al lado derecho y la vicuña al lado izquierdo. Todo está rodeado con un hilo torcido dorado. A los costados del escudo se tienen las hojas de laurel y palma, una a cada lado. Cada sección del escudo mide 5 cm por lo que las imágenes que se encuentran en el interior no miden más de 3,5 cm, sin embargo, las imágenes son fácilmente distinguibles, incluso se utilizan diferentes colores, diferentes tipos de telas e hilos. Las formas están bien delimitadas e incluso, como los laureles no están al costado del personaje principal, si se puede ver que las hojas de palma y olivo, que generalmente se encuentran al costado del Escudo Nacional, en esta ocasión toman como base la cabeza del personaje.



Imagen 81. Foto detalle del Escudo Nacional. Bordado de Túpac Amaru
Autor: Leoncio Fabián
Década de 1960
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Pasando al segundo bordado (imagen 80), se tiene al mismo personaje principal en plano busto. Sin embargo, en esta ocasión el rostro es una imagen tomada de alguna publicación que ha sido cortada y adherida al bordado. Esto para evitar el dibujar o bordar el rostro.

El pelo está conformado por diversas piezas que han sido cortadas y enrolladas con hilo marrón. La unión de ellas se hace mediante filamentos negros que ayudan a asemejar mechones de pelo. Sin embargo, el rostro se ha cortado demasiado lo cual no ha dejado proporción con el resto de la imagen y el borde ha sido delineado con un hilo negro de manera poca estética que incluso se pueden ver los agujeros que ha generado en el papel.

La vestimenta es negra y tiene ribetes dorados, el lado izquierdo está más alto que el lado derecho, lo cual ayuda a que se sienta la imagen de costado.

Se puede ver nuevamente a los dos caballos blancos a los costados, en esta ocasión también se ha tratado de hacer la imagen en escorzo, sin embargo, las cuatro patas se muestran en un mismo tamaño y en un mismo plano, por lo que la sensación de profundidad no se logra. Se ha deseado que las bridas de los caballos tengan los detalles pertinentes así como el crin del caballo que es de un plateado más oscuro.

Los jinetes que se encuentran encima de los caballos, si bien todo el cuerpo se puede apreciar, las cabezas están aplanadas que incluso es difícil poder apreciar los rasgos faciales.

En este bordado la imagen del escudo que se encuentra en el primer bordado ha sido eliminado para dar paso a una figura que representaría el sol constituido por diversas piezas a forma de rayos dorados. En el centro está la imagen del Huallallo Carguancho, símbolo de la Universidad Nacional del Centro del Perú, y encima se puede leer el título Bordaduría Fabián. Esto se debería a un interés del artista por incluir su firma, algo que no se hacía antes en el taller.

Si bien dos generaciones decidieron usar la imagen de Túpac Amaru II, las diferencias en los dos casos resaltan a la vista. En primer lugar, lo más notorio es el rostro de Túpac Amaru II. Si bien el rostro de la segunda imagen viene a ser un recorte de alguna publicación, ha sido cortado de manera que ha perdido proporción con el resto del rostro y se vuelve más difícil de reconocer. En el primer bordado, si bien el rostro es dibujado hay una mejor proporción y las facciones son más delicadas. El rostro es un papel dibujado y pintado por el mismo artista y luego se ha plastificado para su preservación.



Imagen 82. Foto detalle del rostro. Bordado de Túpac Amaru

Autor: Leoncio Fabián

Década de 1960

Fotografía: Susana Navarro (2016)

En las dos piezas, se ha buscado realizar los mechones de pelo, los dos han utilizado técnicas diferentes. El primero, decidió utilizar hilos de lana marrón gruesos, mientras que el segundo hizo cada mechón como un conjunto de tiras de cartón revestido con hilos marrones y que tienen cierto brillo.

Se puede ver que en el primer bordado hay una intención de que los caballos presenten una profundidad, esto porque los dos están mirando hacia el frente, lo cual no sucede con los caballos del segundo bordado, los cuales se ven planos.

En los dos casos de los jinetes, se ha buscado darles todos los detalles posibles para que sea fácil delimitar la vestimenta. En el primer caso, incluso se le agregaron lentejuelas a forma de botones.



Imagen 83. Foto detalle del rostro y vestimenta del jinete. Bordado de Túpac Amaru
Autor: Leoncio Fabián
Década de 1960
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Es impresionante ver la minuciosidad con la que se ha bordado el escudo nacional en el primer bordado, asombra la cantidad de detalles que incluso se puede ver las monedas que salen de la cornucopia, como ya se explicó anteriormente. En el segundo bordado, si bien no hay este detalle, se tiene una tela que ha sido bordada con una imagen que, a pesar de no tener muchos detalles, la forma de la misma está bien definida en las curvas.

Por otro lado, si bien el bordado del hijo no llega a tener la misma calidad de detalles, que el bordado del padre, vemos que ha habido un deseo de mantener la misma composición. La premura para finalizar el trabajo puede hacer que el artista caiga en soluciones que no resultan ser las mejores para representar al personaje que se quiere bordar.

El personaje presentado, Túpac Amaru II, fue conocido por haber liderado la primera rebelión indígena del 10 de noviembre de 1780, convirtiéndose en la sublevación más grande del continente americano (Walker 2015). Los caballos que se presentan en el bordado representarían los caballos que fueron utilizados para jalar las extremidades del personaje con las que se esperaba muriera y terminó con su ejecución.

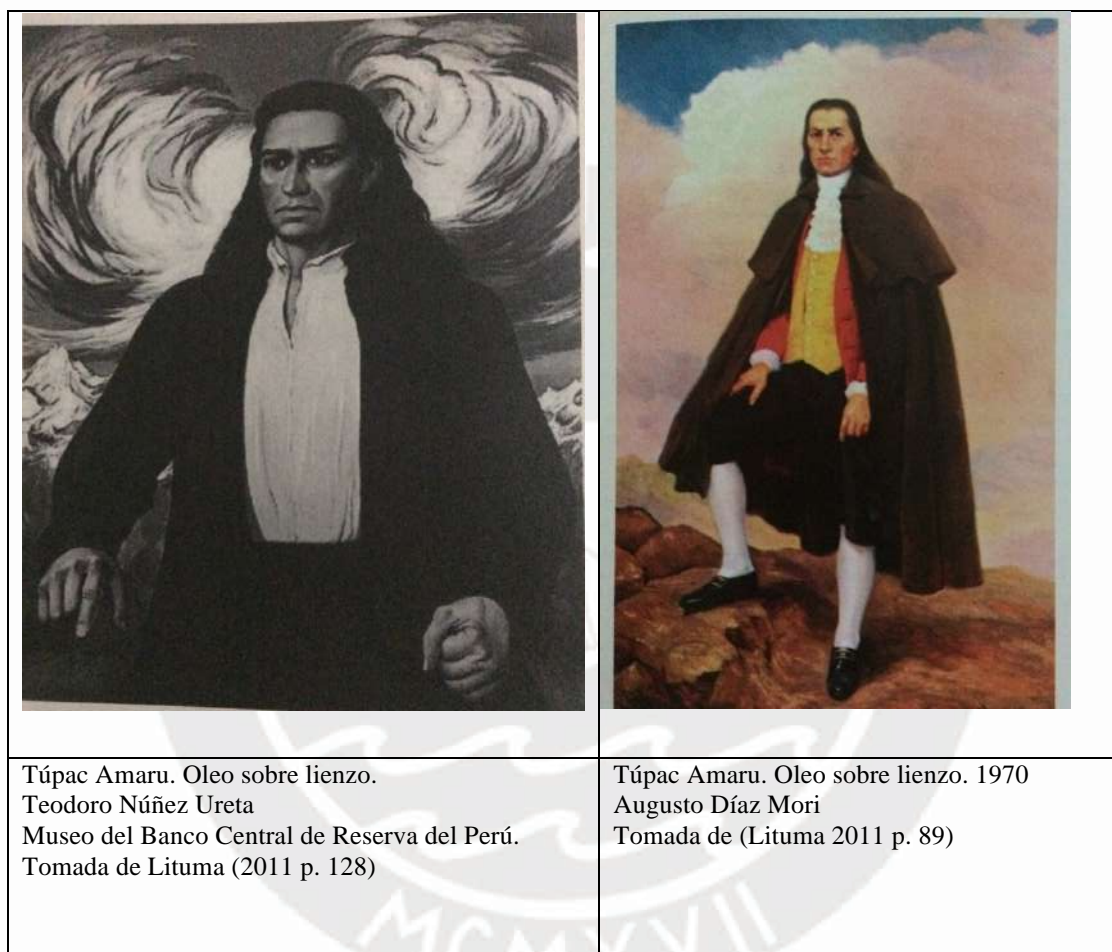


Imagen 84.

En la imagen 84, en el lado izquierdo podemos ver una pintura realizada sobre Túpac Amaru II, la cual ha sido insertada en el libro Enfoques del 3er grado de secundaria, editada por el Ministerio de Educación en 2005 (Lituma 2011 p. 128). Esto nos quiere decir que esta es la representación de Túpac Amaru que se ve representada en textos escolares de manera que pueden tomarse como referencia por el artista del bordado

En la segunda imagen, que es una pintura realizada por Augusto Díaz Mori, la cual es pertinente puesto que al analizar bien el bordado, se puede ver que ahí se representa la

vestimenta de color negro y en el centro el cuello de la camisa blanca de manera cerrada al estilo que se puede apreciar en el cuadro. Esto nos indica que el referente visual que se utiliza vendría a ser uno que mezcla los dos.

Por otro lado, no se encontró ninguna imagen que tenga en composición, el rostro de Túpac Amaru con los dos caballos en la posición que se tiene en el bordado, por lo cual se infiere que vendría a ser una composición propia del artista. Esto es importante ya que indica que no solo el artista bordador hace una 'copia' de una imagen previamente vista, sino que estudia las que se tienen a la mano y es capaz, de hacer una representación de la historia que se ha contado, de manera que pueda presentar, mediante su bordado, los diferentes elementos que son relevantes en la historia. Los caballos, son necesarios, para entender la muerte de Túpac Amaru, el cual fue descuartizado por cuatro caballos. El artista decide que es lo que debe entrar en la imagen y que no, que es digno y necesario que tiene que ser contado.

Siguiendo esta línea, tenemos las imágenes de Simón Bolívar, el cual también fue representado por dos generaciones del taller con las diferencias que explicaremos a nivel técnico.



Imagen 85. Bordado de Simón Bolívar
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1970
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 86. Bordado de Simón Bolívar
Autor: Ezequiel Fabián, 2016
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En los dos bordados tenemos un personaje principal en plano busto. En el primer bordado encontramos que si bien el rostro se ha borrado, se trataba de una imagen que ha sido recortada de alguna publicación. Sin embargo, se puede apreciar que la vestimenta ha sido bordada con bastante delicadeza.

La tela base del cuello es negra y tiene unos ribetes dorados. Adentro se ha adornado con laureles. En la parte de abajo la tela base es roja y sigue teniendo estos adornos de vegetación dorada. En un hombro se puede ver que tiene una hombrera, adorno de algunos vestidos y uniformes en la parte correspondiente al hombre (García Pelayo 1995 p.547), en el que se puede apreciar sus partes, cuerpo, montura y flequillos. En el otro hombro hay una tela negra que tiene hilos dorados la cual se va hacia atrás. Se puede entender que es una capa.

En el segundo bordado, igual que el primero, el rostro es una imagen de alguna publicación que ha sido recortada. En este caso la vestimenta del personaje esta adornada por vegetación en el cuello y pecho. El color de los hilos que se utilizaron, así como de

los ribetes, es naranja. Aquí se incluyeron lentejuelas y piedras del mismo color para aumentar el brillo. Del lado derecho podemos ver la hombrera, la cual tiene una piedra azul y si bien tiene todas las partes que explicamos anteriormente, la posición de la misma parece estar cayéndose.

Del lado izquierdo, tenemos una tela negra que está rodeada por un ribete dorado. Sin embargo no se le han agregado hilos como para dar la sensación de pliegues por lo que su forma se ve plana y no se llega a determinar qué es.

En las dos imágenes los laureles están flanqueando la cabeza de Simón Bolívar y estos tienen puntas verdes en una forma de hacer notar que es una vegetación. Los dos bordadores escogieron utilizar imágenes y recortarlas, esto simplifica el trabajo de dibujar el rostro. Sin embargo, se ve que se trata de compensar con el trabajo que se hace en el cuerpo.

En el primer bordado las hojas del uniforme son más curvas, se trata de eliminar la rigidez del material dándoles movimiento. Sin embargo, en el segundo bordado hay piezas que son más rígidas, las hojas están puestas lado a lado.

Por otro lado, en el segundo bordado la zona negra que está a la izquierda genera un desconcierto, ya que parece ser un espacio vacío, si bien se quiso representar una capa, no se incluyó dobleces ni se trató de darle volumen, por lo que termina siendo un espacio plano. En el primer bordado, si bien tampoco se agrega volumen, la inclusión de estas líneas doradas ayuda a entender que es una tela con un doble. Además, en el segundo Bolívar, la intensidad de los colores genera una sensación sobrecargada, que no ayuda a distinguir muy bien las formas.

El personaje representado, Simón Bolívar, El libertador, es conocido ampliamente en la historia del Perú, sin embargo, es necesario acotar que él estuvo en el Valle del Mantaro en dos oportunidades. La primera desde el 11 al 20 de agosto de 1824 y la segunda fue del 24 al 29 de octubre del mismo año. Recorrió la provincia de Jauja enteramente y dio decretos y órdenes de carácter económico, político, religioso, cultural, educacional y militar. Expulsó a los frailes de Ocopa por ser realistas y fundó el Colegio Nacional de Ciencias. Se encargó de premiar a los patriotas y de castigar a los realistas traidores.

(Espinoza 1967 p. 147). Sin embargo, la presencia de Bolívar en el Valle del Mantaro no está insertada en el imaginario de los habitantes de la zona, como si es el caso de Avelino Cáceres, personaje que más adelante se tocará en las esclavinas en las que fue representado, pero al ser un personaje histórico de gran peso e importancia en la historia nacional ha de ser retratado en las esclavinas. Con esto se quiere recalcar que la imagen no llega a ser retratada por haber tenido presencia en la zona, sino porque ha sido contantemente retratado en diversas publicaciones las cuales se vuelven en los referentes visuales.

Esta imagen de Simón Bolívar ha sido representada en diversos textos escolares los cuales han servido de referencia para el artista bordador. Al analizarla con los bordados, se puede apreciar que la posición es la misma, los detalles de la vestimenta e incluso, la posición de la capa a un costado, dejando ver al otro lado la hombrera, es la que se representa en las piezas analizadas.

Una vez más, es interesante ver como el artista bordador se ha dedicado a un estudio minucioso de las características visuales que eran necesarias incluir en el bordado. Al ser el rostro, en los dos casos bordados, uno hecho de papel y que luego fue cortado, vemos que hubo mayor minuciosidad en lograr los detalles de la ropa, que terminan siendo las piezas que tienen más ornamentos.

Por otro lado, se ha estudiado la postura del personaje, como en el cuadro e imágenes en las que se representa a Simón Bolívar, encontramos que la posición corporal no esta dirigida totalmente de manera frontal, sino que esta posicionado en diagonal con el rostro mirando hacia delante. En los bordados, si bien son planos busto, se puede ver que el cuerpo esta ligeramente inclinado hacia un costado, buscando demostrar que el cuerpo esta en la posición de diagonal.

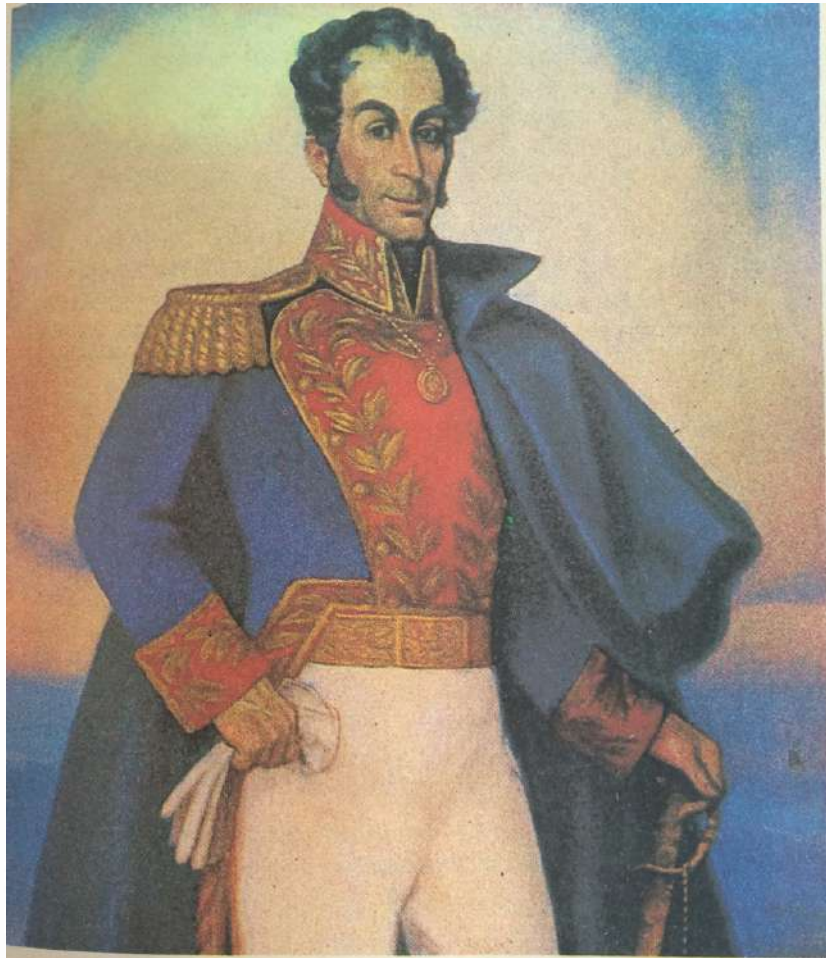


Imagen 87. Retrato de Simón Bolívar. Tomada de Benavidez, Augusto (1992)
Escuela Nueva. Enciclopedia Escolar. 3er grado.
Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú

En los bordados anteriores se tiene un retrato a plano busto del libertador Simón Bolívar, cuya técnica y referencia visual ya ha sido explicadas, pero son necesarias tenerlas en cuenta para ver las siguientes piezas bordadas.

Si bien no se encontró la representación de El Libertador en bordados de otros talleres o colecciones, es necesario tomar en cuenta cómo es que se representó a personajes de este mismo corte. Esto con el afán de entender el estilo del taller Fabián y cuáles son sus características propias.



Imagen 88.

En este bordado se tiene la imagen de Ramón Castilla y a su derecha la referencia visual. En el bordado se puede ver que el rostro ha sido dibujado y bordado, tomando un gran interés en los rasgos como los ojos, cejas, nariz y bigote. Bajando en la imagen, vemos que las hombreras presentan flecos que han sido formadas por la unión de varios cordones dorados. Los dobleces de los brazos se ven definidos por hilos dorados, mientras que el cuerpo no está conformado por líneas rectas, sino curvas, que dan volumen a la caja torácica del personaje. La postura de las manos se encuentran de manera exacta a la referencia visual, remarcando la forma en cómo agarra la espada de costado.

Este es uno de los pocos bordados en los que se puede ver un plano más amplio del personaje, ya que en los demás se podrá apreciar que se prefiere un plano busto. Se resalta la calidad de observación del bordador que buscaba una representación muy específica de la postura, aunque los hombros están tienen un mayor giro hacia el público que en la foto, la colocación de las manos es más exacto.

	
<p>Bordado de Francisco Bolognesi Autor desconocido 1975 Colección del British Museum</p>	<p>Retrato de Francisco Bolognesi Escolar. Suplemento del diario Expreso. Archivo de la Biblioteca Central de la PUCP</p>

Imagen 89.

En este bordado se puede ver que el personaje principal tiene el rostro también dibujado, sin embargo, a comparación de las imágenes que se publicaron de Francisco Bolognesi, el pelo y la barba es negra, lo cual no es de la misma manera en diversas imágenes que se tiene del héroe, pero hay ciertas publicaciones en las que se le puede ver con pelo negro, esto por un tema de que al hacerlo blanco no se notaría en el papel periódico, Sin embargo, vemos que el bordador dibujo la forma de la cara y la parte que se junta con el cabello, de manera que se asemeja al referente. Por otro lado, se hicieron las hombreras con el detalle de los flecos y se incluyó los botones para tener mejor similitud con la imagen.

Comparando con el Simón Bolívar de Leoncio Fabián vemos que este buscó una gran similitud con el referente visual en la vestimenta y postura, si bien utilizó una imagen recortada para colocarla en el rostro, tuvo un gran interés por los detalles como las flores de la vestimenta y las hombreras, lo cual no se incluye en el bordado de Ramón Castilla. Este es el mismo caso que se encuentra en el bordado de Francisco Bolognesi, en el cual no se añadieron detalles como las medallas que se encuentran al lado izquierdo o no se buscó la similitud con la imagen en los rasgos, tampoco se tomó mucha importancia a la

vegetación que se puede ver en el cuello del uniforme, las cuales están mejor definidas en el bordado Fabián.

En el caso de Alfonso Ugarte (imagen 90) tenemos que la representación del héroe en una de las poses más representativas, que como veremos más adelante, ha sido tomada de un referente visual específico.



Imagen 90. Bordado de Alfonso Ugarte.
Autor: Leoncio Fabián.
Década de 1950
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En esta imagen se tiene al personaje principal hecho en material de pana azul y rojo. El rostro ha sido dibujado y bordado en la tela. En la mano derecha de la persona, que la tiene alzada lleva una tela roja con filamentos dorados que buscan recrear las ondas de la tela. Las líneas del cuello, las hombreras, las mangas, y la correa de la vestimenta están bordadas con hilos dorados para resaltar los adornos.

En el fondo de la imagen se puede ver diversas líneas doradas ordenadas de forma circular, las cuales están ordenadas por grecas doradas y lentejuelas.

El caballo, con respecto a la imagen completa, está posicionado de manera horizontal mirando hacia la esquina derecha inferior de la imagen. Está hecho con tela base lame plateado. Las rayas negras que están en la cola, dan la sensación de frondosidad en los mechones de pelo. Mientras que la crin del caballo es de color marrón y al verlo con minuciosidad, es la conjunción de diversos hilos puestos uno por uno. Las bridas del caballo son naranjas con un hilo dorado, mientras que la montura está delimitada por un hilo verde.

En la parte inferior se ve un pedazo de tela lamé plateada con negro, en la cual encima tiene dos hilos de lana, blanco y rosado. Debajo de toda esta imagen, en el centro hay un lazo rojo con hilos blancos en el medio de la cinta, de la cual salen los hojas de laureles hacia los dos lados.

Aquí se ve que en la parte trasera se agrega el sol completo como una forma de denotar la eternidad del personaje. Los laureles que se encuentran en la parte inferior, confirman la heroicidad del personaje.

Durante la Batalla de Arica la resistencia se concentró en el Morro de Arica, donde Bolognesi y otros jefes alentaban a los soldados, momento en el cual le da la orden al Coronel Alfonso Ugarte, que trajera como refuerzo a los batallones de Tarapacá e Iquique. Ahí fue cuando Bolognesi cayó en batalla y otros jefes al mando. Según el coronel Roque Sáenz Peña, mandaba un reporte el 9 de junio de 1880 desde Arica al jefe de los detalles en el que se mencionaba que el coronel Alfonso Ugarte y el teniente coronel Ramón Zavala habían sucumbido. Otras versiones comentan que Alfonso Ugarte quien había resistido las fuerzas enemigas tomó en sus manos una bandera y a caballo, se lanzó hacia el mar. (Vargas 1966 p. 129 - 130)

El referente visual es necesario en esta parte. La imagen hace alusión al cuadro que pintó Agostino Marazzani Visconti.



Imagen 91. El caballo de Alfonso Ugarte, 1905
Autor: Agostino Marazzani Visconti
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
Tomado de: <https://goo.gl/r7fCOI>

En esta parte se puede apreciar que hay varios recursos que el artista bordador quiso rescatar de la imagen. En primer lugar, el bordador le dio importancia a que la bandera que lleva a la derecha sea como el de la imagen, agarrada con la mano en puño y tratando de asimilar las ondas de la tela. En el bordado, como en la pintura, se quiere que la tela no este de manera estática, la idea es que está siendo movida por el viento. Por eso el bordado agrega líneas curvas que se alargan al extremo izquierdo del bordado.

Por otro lado el rostro de la imagen bordada tiene todas las facciones bien definidas, incluso se le agrega un bigote. Sin embargo, lo que más resalta son los detalles en la vestimenta, incluso las formas de la pistola o revolver, que tiene al costado, se ha tomado el tiempo en hacerla de manera minuciosa, este es un detalle que también se encuentra en el cuadro.

Por otro lado, en el bordado, el artista mostró un gran interés en desarrollar las bridas del caballo, las cuales están proporcionadas, aunque la mano del personaje no llega a agarrar las riendas. Sin embargo, al ver el cuadro de Marazzani, podemos ver que Alfonso Ugarte también suelta las riendas, por lo que se puede entender que el bordador tomó en cuenta este detalle.



Imagen 92. Foto detalle. Bordado de Alfonso Ugarte.
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1950
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Si bien en el cuadro, se puede ver la musculatura del caballo de manera intensa, en el bordado esto no se logra, tampoco el dramatismo del rostro del animal. Algo que sí sucede con las patas, al parecer hubo un mayor interés en la posición de estas, desde los cascos hasta los muslos, las patas están posicionadas de manera que hay profundidad, hay una diferenciación de cual está al fondo y cual al frente, quiere dar la sensación de movimiento al posicionar una más delante de la otra, incluso la pata trasera se va hasta atrás de manera natural.



Imagen 93. Foto detalle. Bordado de Alfonso Ugarte.
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1950
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Por otro lado, la tela que se encuentra abajo y que quiere simular el morro de donde salta Alfonso Ugarte, tiene unos hilos que han sido puestos en forma de ondas, esto para simular la curvatura de las piedras y dar la sensación de que es un plano inclinado. Sin embargo, no se logra ver como un risco de tierra lo cual conlleva a preguntarnos por qué el artista no utilizó una tela marrón que podría asemejarse mejor al cuadro pintado. Una posibilidad es que no quería utilizar una tela que podría verse monótona y jalar toda la atención a esa parte, siendo el personaje lo principal.

Esta imagen es una de las más reproducidas en textos escolares y láminas, es así como llega al registro visual del artista bordador y decide tomarla, adecuarla y representarla.

En este caso es importante resaltar lo que se hizo en otros talleres. La colección de Andrea Aranow presenta dos esclavinas que también representan pasajes de la historia peruana pero que además tomaron como referencia cuadros que fueron pintados en el siglo XIX.



Imagen 94. Bordado El Último Cartucho
Década de 1940
Autor desconocido
Colección de Andrea Aranow



Imagen 95. El Último Cartucho o La Batalla de Arica. Oleo sobre lienzo. 1899
Juan Lepiani
Museo de los Combatientes de Arica.
Tomado de <https://goo.gl/52TRKP>

En el bordado se ve que hay una representación del cuadro de Lepiani. De manera compleja se ha trabajado los diversos personajes los cuales tienen rostros reconocibles, utilizado azul claro para la vestimenta del cuerpo y en el centro se puede ver a Francisco Bolognesi, echado apuntando su pistola. De cada personaje sale una raya blanca, la cual representaría las bayonetas que cargaban los soldados, algo que no se ve de la misma manera en el cuadro. Los soldados chilenos están representados con su vestimenta blanca, tal como se ve en el cuadro.

En este bordado es interesante ver como se plasmó a los soldados de espalda, en comparación a los que ven hacia el público, por otro lado, el soldado caído que se ve en un primer plano, está posicionado de manera que en el cuadro, incluso la posición de la cabeza ha sido duplicada. Toda esta pieza está enmarcada en un borde dorado y plateado, lo cual aumenta la sensación de ser un cuadro. Hay búsqueda de acercarse al referente visual que trata plasmar los más mínimos detalles.



Imagen 96. Bordado La Independencia
Década de 1950. Autor desconocido.
Colección de Andrea Aranow

En la imagen 96 se tiene a tres personajes en la parte central, los cuales tienen trajes oscuros y los detalles de su vestimenta han sido definidos con hilos dorados. El personaje del centro tiene una tela al costado de color rojo y blanco, además, se puede apreciar que está mirando de costado mientras que tiene el brazo derecho levantado. En la parte posterior, vemos dos líneas curvas azules.

Estos personajes están encima de una pieza horizontal plateada, la cual tiene debajo las letras 'De la Independencia'. Debajo de todo esto, hay dos círculos con dos retratos en plano busto, con el rostro de perfil.

Otro punto interesante de este bordado, es la inclusión de dos piezas que se encuentran en la parte superior, una a cada lado, las cuales forman una cruz boca abajo, con puntas marrones en cada lado. Estos motivos que resultan ser adornos nos muestran un interés del artista bordador por incluir una nueva iconografía, que no son animales o algún tipo de vegetación, y tienen más semejanzas con aviones. Esto se puede deber a que alrededor de

la época en que se hizo este bordado aconteció la Segunda Guerra Mundial, la cual fue ampliamente documentada por los medios peruanos de la época.



Imagen 97. La proclamación de la Independencia. Óleo sobre lienzo. 1904
Juan Lepiani
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú
Tomado de <https://goo.gl/sdwjAD>

La referencia visual que se tomó es el cuadro de Lepiani, en el cual se puede ver a San Martín proclamando la Independencia del Perú. La actitud del personaje central es la misma y se ha incluido la actitud de agarrar la bandera. Por otro lado, como en el cuadro, los dos personajes de la derecha tienen una espada en la espalda. Si bien estos detalles fueron incluidos, no se tomó consideración sobre la posición exacta de los personajes, ni los detalles de los uniformes e incluso la utilización de colores es diferente.

En comparación con el bordado de Leoncio Fabián, se encuentra que tanto el bordado de Alfonso Ugarte, como el de El Último Cartucho, se buscó pegarse a los detalles de las pinturas, tanto en las acciones que hacían los personajes, en la actitud de los mismos, incluyendo los detalles necesarios para darle el mayor realismo posible. En el bordado de Fabián, hay una búsqueda del movimiento de la imagen, mientras que en el segundo bordado, se quiere presentar la intensidad del combate visto en los rostros. Sin embargo, en el tercero no se ve lo mismo, pero sí hay la necesidad de adaptar el referente pictórico a las comodidades del bordador.

Acha (2004) mencionaba que según la estética moderna, para que algo sea aceptado como arte, debe presentar ciertos requisitos como el que se trate de objetos únicos y que muestren un genio individual, además, que se demuestre que se pueden desligar de otras formas culturales. Es aquí donde en el arte popular al parecer encontraría su primera problemática, en el encontrar la pieza única en un tipo de arte donde al parecer las piezas siguen patrones repetidos. Castrillón (2002), entiende que no hay una necesidad de una pieza única para tener un valor mayor y aquí es donde vuelve hablar del prototipo el cual sirve a forma de base y sobre el se hacen las modificaciones propias de la creatividad de cada artista.

Es así que encontramos la esclavina de la imagen 98. Este es un caso diferente es el de la esclavina que tiene bordado la imagen de Ramón Castilla, ya que, como se verá más adelante no tiene un referente visual específico, como si sucede en los casos anteriores. Además, mediante la búsqueda de elementos para realizar la composición del conjunto, se puede ver que el artista no solo está acostumbrado a realizar un examen exhaustivo de las imágenes referentes, sino que además es capaz de realizar composiciones propias que terminan siendo piezas únicas. Incluso podremos ver que no fueron retomadas por ninguna otra generación dentro del taller.



Imagen 98. Bordado de Ramón Castilla.
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1960
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En este bordado se tiene a un personaje principal que está encima de un caballo y dos personajes que se encuentran abajo. El que se encuentra arriba, su rostro es bordado y los detalles, como los ojos, las cejas, nariz y bigote, están definidos con hilos negros.

El personaje usa una vestimenta de azul, cuyas mangas y cuello son rojos. Todo el contorno de la vestimenta es dorado, esto ayuda a diferenciar las partes y las formas dentro de la tela azul, por ejemplo, hay una sola tela azul, pero el brazo del costado está definido por el hilo dorado. Se ha tomado tiempo en realizar las hombreras que tienen grecas doradas para formar los flecos.

El caballo en el que está sentado el personaje, está hecho con una tela plateada, que ha perdido su brillo por el tiempo. Sin embargo, se puede ver que el caballo tiene dos tipos de crines. Encima, a lo largo del cuello, hay varios filamentos o piezas, blancas posicionadas de manera vertical. Por otro lado, encima del cuello tiene otro crin elaborado por hilos dorados de menor tamaño. Las bridas del caballo están hechas con una tela verde, bordeada con hilos amarillos y en el centro tiene un hilo dorado.

La posición del caballo es de estar alzado en sus dos patas posteriores. En la parte de adelante se pueden ver las dos patas y sus respectivos cascos de color negro. Para remarcar los dobleces del cuerpo del caballo, como en patas y cuello, el bordador coloca un hilo marrón dentro de la tela formando líneas curvas.

Sobre los dos personajes que están abajo, los dos son de colores diferentes, uno es color rosado pálido y para el otro se utilizó una tela de pana verdusca. El primero, las líneas corporales fueron remarcadas por un hilo marrón, mientras que en el otro personaje estas líneas fueron hechas con un hilo blanco. Estas líneas buscan delimitar la forma corpórea y al incluir curvas, se puede dar la sensación de musculatura.

El personaje que se encuentra a la derecha tiene definidos todos los rasgos faciales, sin embargo en el caso del pelo se pusieron puntos de lana negros, incluso en su mano alzada, se puede observar que hay dos líneas en la muñeca, que asemejan unas pulseras. En el caso del personaje de la izquierda, los rasgos faciales también están definidos, pero en la cabeza utiliza un sombrero triangular naranja con un hilo en forma de zigzag celeste.



Imagen 99. Foto detalle. Bordado de Ramón Castilla.
Autor: Leoncio Fabián. Década de 1960
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En 1854, Ramón Castilla deseaba derrocar al gobierno del Presidente Echenique. En su paso por Huancayo, Don Ramón se instaló en la casa de la hacendada libertaria Bernarda Piélago de Chávez. Fue ahí que Castilla, que ya se había proclamado presidente, que decreto la abolición de la esclavitud y del tributo indígena. Esto fue promulgado por medio de un mandato que fue leído en la Calle Real. (Espinoza y Chipoco 1973)

Sin embargo, en el bordado, se tiene una imagen nueva de Ramón Castilla el cual se encuentra a caballo, hasta el momento no se ha encontrado un retrato o foto que lo tenga en esta posición. Además, su caballo está levantado en dos patas y el personaje esta con la mano extendida como saludando. Aquí es cuando vemos los dos personajes que se encuentran abajo, al nivel del piso, en los que podemos encontrar que uno de ellos es de raza negra y el otro un indígena. Esto por el color de piel que se le dio al que se encuentra a la izquierda, mientras que el de la derecha se le agregó un chullo, gorro con orejeras (García – Pelayo 1995 p.942), prenda característica de las personas del ande.

En la imagen 100, se ve una foto de Ramón Castilla tomada por el estudio Courret. En ella se puede apreciar al ex presidente en una postura sentada, con distinciones propias de su cargo, como la banda presidencial, sus medallas, y usando su traje militar.



Imagen 100. Retrato de Ramón Castilla. Autor: Eugenio Courret. Archivo Sisson Porras-De la Guerra. Tomado de: Guillermo Thorndike, 1979. Autorretrato, Perú 1850 – 1900.



Imagen 101. Lámina Ramón Castilla. N523

Chikipedia

Recuperado de: <https://bit.ly/2HJpvnj>

Son estas dos personas bordadas en la parte inferior, que se encuentran semidesnudas, las que develan cual es el personaje que se ha querido retratar. Es entendible que el artista bordador haya decidido agregarlos como recuerdo de un momento muy importante en la historia peruana y que se volvió realidad en la ciudad de Huancayo. Es por esto que la construcción de la imagen ha sido creación del artista.

Hay diversos retratos del ex presidente, sin embargo, lo que encontramos es una persona de pelo negro con bigotes y que siempre está representado con su uniforme militar. Como sucedió con la imagen de Túpac Amaru, aquí encontramos que la composición es propia del artista, dándonos una interpretación propia del bordador. Una vez más el artista decidió que no solo era necesario representar al personaje, sino que era importante poder incluir ciertos motivos que puedan redondear el mensaje. En este caso, Ramón Castilla, conocido por ser libertador de esclavos e indios, es acompañado por dos personas que se encuentran en el lado inferior.

La posición de Ramón Castilla sobre el caballo se asemeja mucho a las imágenes representadas de San Jorge (imagen 55 y 56), solo que en la parte inferior no está el dragón o el demonio, sino personas que a través de la lucha del personaje principal, han sido liberadas. La lucha se vuelve un tema recurrente y la liberación, en el caso religioso, de la maldad o el pecado, y en el tema histórico de la injusticia y la esclavitud.

Si bien la creación de piezas con personajes de fácil reconocimiento, como los personajes heroicos, es en la creación de piezas con una composición diferente las que resaltan a la vista. Estas no solo presentan soluciones artísticas y estéticas diferentes, sino que como dice Macera (2009), estas serían fundamentales para que el arte popular se mantenga vivo. Se puede pensar que al encontrar piezas que utilizan los mismos referentes se trataría de una homogeneización cultural, sin embargo, esto se debe a que hay una representación del sentir colectivo, pero el arte popular no hace que esto se vuelva un parámetro cerrado, más bien está abierto a las innovaciones y a la creatividad de cada artista. Es necesario entender que el 'prototipo' al cual se refiere Castrillón (2002), no es un conjunto de reglas cerradas, no te dice que tal imagen debe estar siempre o el cómo se deben construir ciertos elementos, el 'prototipo' te da una idea de que elementos se pueden incluir, pero como se puede ver en las esclavinas, algunas se mantienen, con cambios estilísticos, de material e incluso de formas, propias de cada generación, y otras no.

Como se mencionó anteriormente, uno de los personajes que aparece de manera recurrente es Andrés Avelino Cáceres, el cual es un héroe peruano que hasta la actualidad tiene una presencia importante en el imaginario de los habitantes del Valle del Mantaro, lo cual se aprecia en la realización de una danza que lleva su nombre, los Avelinos, que no son objeto de este estudio, pero que si denotan la importancia del héroe.



Imagen 102. Bordado de Andrés Avelino Cáceres.

Autor: Ezequiel Fabián.

Década 90'

Fotografía: Susana Navarro (2016)

En esta pieza, lo que se tiene es el retrato de un personaje en plano busto (desde la cabeza hasta la mitad del pecho). El rostro es una imagen en papel que ha sido plastificada recortada y que ha sido fijada a la tela base. Se puede ver que hubo un interés por cortar la imagen incluyendo la barba del personaje que terminan en dos puntas en la parte inferior del rostro.

En la vestimenta del cuerpo, la tela de fondo es pana azul, en la cual encima, en el centro, se han colocado tres piedras amarillas. Al lado izquierdo vemos una franja de dos colores, rojo y blanco, que están bordeadas por una greca dorada. A los dos lados, se muestran dos hombreras cuya tela base es lamé dorado, encima tienen una piedra verde y están bordeadas por una greca dorada que en la parte inferior están colocadas de manera serpenteante, para simular los flecos.

Al nivel de la cabeza salen dos hojas de laurel, que son plateados cuyas puntas tienen dos tipos de hilos verdes, el primero es más oscuro, mientras que la punta es un hilo verde sintético fosforescente.



Imagen 103. Bordado de Andrés Avelino Cáceres.
Autor: Leoncio Fabián. Siglo XX.

Colección Soledad Mujica. Foto tomada del libro "Sierra Central: Acervos e identidades". (2011)

En la imagen 93, también tenemos el bordado de Andrés Avelino Cáceres pero realizado por el padre, Leoncio Fabián. Con respecto a esta esclavina, Soledad Mujica nos mencionó que no estaba segura de todavía tenerlo, pero que ella recuerda haberlo comprado directamente al señor bordador en su taller cuando visitó la ciudad de Huancayo, es por esta razón que para esta investigación no se pudo tener acceso directo a la pieza, pero si se pudo encontrar su paradero.

En las dos imágenes, hay notorias similitudes, la utilización del color, ya vemos que en el bordado del padre, ya se utilizan colores más estridentes como el verde fosforescente, sin embargo, se puede ver que la posición del personaje principal es la misma, el decidir

que el rostro sea una imagen de papel, lo único que ha cambiado es el color del traje. Se ha buscado mantener los detalles de las hombreras, en los dos casos, son las piezas más resaltantes. Por último, la posición de los adornos que están alrededor del personaje son las mismas. Se puede ver que hay un gran interés del hijo por mantener las mismas características que habría realizado el padre.

Incluso, es importante notar que los mismos problemas técnicos se dan en las dos generaciones. Las hombreras del personaje central en los dos casos tienen un problema para mostrar el ángulo en el que están posicionadas. Se muestra toda la parte superior como si fuera un círculo, sin embargo, se encuentra una problemática al tratar de mostrar la tridimensionalidad del objeto y se convierten en dos figuras, en los dos casos, planas.

Andrés Avelino Cáceres, héroe de la Campaña de la Breña, en un momento de la guerra, se encontraba en Huancayo, resaltando la situación precaria de su batallón, el cual había sido reducido a 1100 hombres, agrupados en 4 batallones, 90 artilleros, 40 soldados de caballería y los restantes del escuadrón Cazadores del Perú. (Vargas 1984 p. 239)



Imagen 104. Retrato de Andrés Avelino Cáceres.

Autor: Eugenio Courret. Archivo Sisson Porras-De la Guerra.

Tomado de: Guillermo Thorndike, 1979. Autorretrato, Perú 1850 – 1900.

En la fotografía más conocida que retrata a Cáceres, realizada por el estudio Courret, vemos al personaje con los mismos rasgos faciales que se pueden ver en el bordado, sin embargo, en la tela se ha puesto una imagen a color, entonces si bien la imagen hace referencia a la fotografía, la imagen se tomó de otro lugar. El bordador mencionó que fue una imagen que encontró en internet y que la imprimió.

Sin embargo, se puede ver que la fotografía que tomó Courret se volvió un referente sobre cómo debe ser representada la imagen de Cáceres ya que ha sido representada en libros y revistas escolares como la siguiente:



Imagen 105. Escolar. Suplemento del diario Expreso. Julio, 1996. p. 13.
Archivo de la Biblioteca Central de la PUCP

Al revisar las esclavinas del taller, podemos ver que hay un paso entre la utilización de elementos que demuestran las soluciones estéticas que debe buscar un taller, el avanzar en su arte. Sin embargo, hay piezas que también demuestran que se han utilizado recursos para apremiar la realización de ciertas esclavinas, esto podría deberse a que en el momento de la realización se tuvo que realizar muchas esclavinas y algunas sufrieron problemas estéticos, sin embargo, esto no implica que al momento de la elaboración no se haya planteado una real observación del referente visual.

En el caso de la imagen 106, es una esclavina en la que se encuentra un retrato en plano busto (a partir de la mitad del pecho para arriba). Para el cual, se utilizó el recurso de recortar una imagen en papel del rostro que luego se fijó a la tela base.



Imagen 106. Bordado de José Olaya.
Autor: Ezequiel Fabián, 2016
Fotografía: Susana Navarro (2016)

La vestimenta del personaje es de material pana beige, incluyendo el tipo gorro que lleva en la cabeza. En el interior de esta parte se ve que las líneas de la ropa fueron bordadas con hilos de lana negra y amarilla. En la parte de la cabeza se tiene un cordón dorado. En la parte inferior, encontramos un lazo, que está conformado con dos hilos de lana torcida blanca y roja, en el centro se ha colocado una piedra color amarillo.

A los lados se tiene vegetación que son laureles, los cuales son plateados con bordes y puntas verdes. Este verde está en degradé, más opaco primero y luego se agrega un verde artificial. En la parte superior hay un semicírculo con tiras doradas colocadas alrededor.

José Olaya, es un héroe de la Independencia del Perú, reconocido por haber llevado las cartas entre el Callao y Lima nadando. Fue descubierto por el enemigo, torturado y luego fusilado. Murió sin haber revelado ningún tipo de información.

Este es un personaje histórico que ha sido representado innumerables veces, tal vez el retrato más conocido es el que realizó el pintor Gil de Castro, sin embargo, este retrato no es el que se toma como referencia.



Imagen 107. Lámina escolar Chikipedia.
Tomada de: <https://goo.gl/1uJzA8>

En esta imagen se ve la representación de Olaya clásica, con su gorro blanco, patillas largas negras, incluso en el bordado, como en esta imagen, podemos ver la misma expresión facial. Sin embargo, la imagen del rostro dista mucho al que pintó Gil de Castro, pero es la que se mantiene en el imaginario popular.

En conversaciones con el artista, mencionó que había tomado esta imagen de internet y la había impreso, como una forma de ahorrar tiempo en el dibujo del rostro. Es necesario notar los cambios por lo que ha pasado la imagen de este héroe nacional. En la imagen de Gil de Castro, el héroe es notoriamente de un color de piel más oscuro del que se encuentra en las imágenes que se han reproducido más actualmente. Incluso, en el bordado podemos ver que el modelo que se escogió para colocar dentro de la pieza es de uno con color de piel incluso más clara que el de la lámina.



Imagen 108. Retrato de José Olaya. 1827

Gil de Castro

Recuperado de <https://goo.gl/09qDjW>

Es importante tomar en cuenta esto, puesto que en conversaciones con Ezequiel Fabián, cuando se le pregunto sobre cómo se realiza la selección de personajes que serán bordados y se le planteo el por qué no se incluyó al expresidente Alejandro Toledo, mencionó que no lo hacía por qué no quería que se le diera una connotación racista. Esta podría ser una razón del porque se escoge una figura de Olaya con un color de piel más clara de lo que se puede encontrar normalmente.

Para finalizar, es necesario incluir los bordados encontrados pero que no tienen una sola referencia visual, sino que tomando diversas imágenes y que el artista ha decidido crear una imagen única, que parte de su entendimiento de un acontecimiento específico y han decidido realizar una interpretación del mismo.

Castrillón (1978), menciona que para que si bien el término más utilizado para hablar del arte popular, es el de 'artesanías', este se referiría tan solo al carácter manual de las piezas, sin embargo, en estas esclavinas encontramos que no solo se encuentra, obviamente, el trabajo manual, sino que además tenemos objetos que se han realizado con un objetivo específico, como menciona Soledad Mujica (ver entrevista en anexos), el de convertirse en testimonio de las vivencias de un momento histórico específico, convirtiéndolo en un tipo de arte que se hace por medio de experiencias genuinas y colectivas.

Por otro lado, los artistas bordadores realizaron las esclavinas con la finalidad de que estas sean utilizadas por un grupo de danzantes, esa ha sido su principal público, sin embargo, en el camino y gracias a la apreciación de este arte, es que ciertos coleccionistas decidieron comprarlas, figura que a la vez dista mucho de las artesanías llamadas 'souvenirs'. Lauer (1982) critica el arte popular mencionando que el capitalismo ha hecho que la creatividad del 'artesano' se vea influenciada por la necesidad de producción masiva. Las esclavinas demuestran todo lo contrario, si bien están inmersas en un mercado, este es muy específico y ha logrado separarse de influencias de producción propia de un esquema de oferta y demanda.

No se puede negar que los artistas hacen su arte para ser vendido, hay todo un mercado del arte, sea este del tipo urbano o rural, pero esto no implica que se haya comercializado con la creatividad estética del artista. Es cierto que en la feria dominical de Huancayo, podemos ver todas las semanas diversos objetos artesanales, que se hacen de manera serial cuyo objetivo es atraer la atención de turistas. Pero ni las esclavinas se han abierto a este mercado, ni el círculo en el que se venden ha influenciado de manera que su arte se vea afectado. Es por esta razón que continuamente se van a seguir viendo esclavinas que tratan de empujar los límites de las formas, se buscan nuevos referentes visuales, hay una búsqueda de innovar.

De la misma manera que se han incluido esclavinas del Taller Fabián, se incluyen bordados de otras colecciones que han hecho lo propio, una interpretación de los hechos y que lo han plasmado en sus esclavinas. Sin embargo, hasta el momento no se puede determinar quiénes son los autores y dichas colecciones no han llevado un registro sobre los autores o fechas específicas.

Esta pieza (imagen 109) ha sido realizada por el artista Leoncio Fabián, en la cual encontramos que la imagen central está conformada por diversos elementos. En un primer plano vemos los laureles que se extienden a cada lado, conformadas por dos colores plateados y verdes en las puntas.



Imagen 109. Bordado La Nacionalización Perú.

Autor: Leoncio Fabián

Colección Pedro González.

Fotografía: Susana Navarro.

En un segundo plano tenemos un personaje cuyo rostro es una imagen fotográfica que ha sido plastificada. En la parte inferior vemos el trabajo de la tela negra que encima tiene ribetes dorados para formar los detalles. En el centro hay una franja roja encima de la tela blanca. En la parte superior se tiene la formación de una semicircunferencia negra con ribetes dorados.

En la parte posterior o fondo de la imagen, se tiene piezas rectangulares de forma vertical, que se han formado con tela plateada, cuyos detalles está delimitado por hilos azules y celestes. En la parte posterior de esta sección encontramos unas formaciones en forma triangular para las cuales se utilizó una tela plateada pero cuyos bordes rosados ondulantes son más gruesos.



Imagen 110. Bordado La Nacionalización Perú. Detalle
Autor: Leoncio Fabián
Colección Pedro González.
Fotografía: Susana Navarro.

En una descripción formal tenemos a Juan Velasco Alvarado en el momento que sucedió la nacionalización del Complejo Minero de La Oroya y pasó a estar bajo el control de Centromin Perú durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado en 1974.

Aquí podemos ver que la esclavina representa una imagen que no tiene un referente visual único. Se tiene la planta minera, con sus chimeneas, en un segundo plano, mientras que

en el fondo se tienen estas formas ondulantes que asemejan a los cerros. En la parte frontal tenemos la imagen, a plano busto, de Juan Velasco Alvarado. Sin embargo, lo que resalta en este bordado, aparte de la utilización de diversos planos para dar profundidad, es que se han utilizado los laureles, que denotan una heroicidad del personaje. Esto denota no solo un hecho histórico, sino que además plantea la postura del artista, definitivamente estaba de acuerdo con este proceso de nacionalización y no solo eso, sino que ha elevado al general Velasco Alvarado al grado de héroe patrio.



Imagen 111. Diario El Comercio. 2 de enero de 1974.
 Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.
 Fotografía: Susana Navarro

Por otro lado, tenemos que este bordado responde a un hecho preciso histórico que ocupó las primeras planas de los medios del país. Incluso se puede ver que en la época se incluía publicidad que podría haber servido de inspiración para realizar el bordado.



Imagen 112. Centro minero Doe Run Perú
Tomado de AgenciaAndina.com

Entre los bordados encontrados en colecciones extranjeras, esta el que se detalla a continuación, el cual como el de Velasco Alvarado (imagen 110), muestra una imagen que representa una creación del artista sobre un hecho histórico. Lastimosamente, al contactar a la coleccionista, no tiene registro de quién realizó la pieza.



Imagen 113. Bordado Combate naval. Ataque Japón y EE.UU. Década de 1960
Fotografía: Colección Andrea Aranow

Este bordado nos enseña que hay una elaboración propia del artista de acuerdo a cómo se narró este momento histórico. Es interesante como se muestran los barcos y los aviones que están atacando lo que vendría a ser Pearl Harbor cuando en 1941 la Armada Japonesa atacó la base naval de los Estados Unidos. Para la composición, incluso se incluyó en la parte inferior una zona verde en la que se verían algunos personajes, representando el mar y los que cayeron al mar. Nuevamente la temática de la lucha y la guerra está presente.

En comparación con el taller Fabián, aquí también se encuentra una infinidad de detalles, que buscan situar al espectador y dar un contexto.

En la actualidad, el taller Fabián se encuentra realizando esclavinas que tienen imágenes que ya han sido reproducidas por otra generación del taller, sin embargo, esto no quiere decir que Ezequiel Fabián, actual bordador del taller, no realice creaciones propias que lo animan a buscar nuevas formas y nuevos referentes visuales.



Imagen 114. Bordado Húsares de Junín.

Autor: Ezequiel Fabián
2016

Fotografía: Susana Navarro.

En esta pieza se observa una figura principal que es un personaje con una vestimenta de color azul y rojo. En la cabeza lleva un tipo de sombrero alto, en la parte de arriba es rojo,

sigue una franja azul y sigue una parte negra, las cuales están diferenciadas por una greca dorada, que también están en la parte delantera formando un cordón curvo.

En la parte inferior se ve el rostro del personaje cuyas facciones han sido bordadas con hilo negro, mientras que una greca dorada lo cruza de manera diagonal. Continuando a la zona azul, presenta tres franjas doradas que la cruzan horizontalmente, mientras que una greca ondulante la cruza de manera diagonal del extremo izquierdo a la esquina inferior derecha y un hilo dorado grueso la cruza de manera opuesta. En las hombreras se tiene una parte dorada que tiene una piedra roja.

Los brazos tienen hilos dorados para asemejar los pliegues de la tela. En la parte inferior, la mano del personaje cuya forma no está bien definida, es de color rosado con hilos negros.

Al lado derecho del personaje hay una línea recta dorada y al costado de esta, hay una tela roja con blanco, la cual es cruzada por líneas doradas y negras de manera vertical. En el centro hay un círculo en cuyo interior hay una imagen de un escudo nacional y si vemos a detalle, dentro del mismo, se pueden distinguir las partes como la cornucopia, el árbol de la quina y la vicuña.



Imagen 115. Foto detalle. Bordado Húsares de Junín.
Autor: Ezequiel Fabián, 2016
Fotografía: Susana Navarro.

En la parte del fondo de la imagen se tienen dos estructuras iguales, una a cada lado del personaje principal. Estas son plateadas y sus bordes son de color negro, y están conformadas por diversas piezas rectangulares que han sido colocadas de manera horizontal y vertical. Esta es una estructura que tiene cuatro partes, en la primera, en el centro, vemos una parte curva a forma de ojal, mientras que en la zona de arriba vemos un grupo de líneas horizontales y en el centro un círculo con un reloj. En la segunda parte vemos la misma disposición; en la tercera, en la parte superior tiene un triángulo formado con estas piezas plateadas. Encima, en la última parte hay una piedra azul. La misma estructura se repite al otro lado.

En la parte inferior se leen las letras que dicen Húsares de Junín bordadas en tela negra que ha sido cortada y afianzada a la tela base. El personaje del centro es un soldado que pertenece a los Húsares de Junín que pertenecen a la guardia montada del Presidente de la República. Se caracterizan por su uniforme azul y rojo.

En la parte de atrás, las dos torres, tienen una semejanza con las dos torres de la Catedral de Lima, la cual se encuentra en la Plaza de Armas de Lima. Sin embargo, el personaje que está en un primer plano es un soldado de los Húsares de Junín los cuales comúnmente son vistos en el patio del Palacio de Gobierno.

Es interesante ver en esta imagen, como es que el artista ha decidido unir dos referencias visuales y conformarlas en una única composición. Además, es interesante como el artista solucionó el tema de realizar una estructura arquitectónica, si bien está compuesta por piezas horizontales y verticales, podemos ver que entre cada columna, colocó piezas más pequeñas para dar la sensación de profundidad, como son los arcos que se encuentran en la parte inferior que asemejan las puertas.



Imagen 116. Catedral de Lima.
Tomado de AgenciaAndina.pe



Imagen 117. Húsares de Junín.
Tomado de AgenciaAndina.com

En esta parte no se ha conseguido otro taller que toque específicamente el tema del bordado del señor Ezequiel Fabián, pero tenemos otro en el que se coloca una iglesia y es interesante ver como es el manejo de las estructuras en el bordado.

En el bordado que vemos, de la colección Arturo Jiménez Borja, vemos que se utilizó la tela lamé para hacer la estructura, la cual tiene zonas rojas, que nos denotan las puertas de la iglesia, la cual no se ha podido especificar que iglesia es la representada. La

estructura de la iglesia es delimitada por un filamento de hilo dorado. Los bordes tienen mostacillas de otro color para marcar las líneas horizontales y verticales y esta pieza en particular tiene mucho brillo. Es interesante ver que en la parte superior se encuentra un sol conformado por un espejo central y con los rayos que son piezas rectas, como los que se encuentran en las casullas religiosas.

En comparación con la del taller Fabián, encontramos que la estructura es una sola, que para marcar o delimitar cada parte se han hecho puntadas que permiten definir cada parte, en cambio en el taller, cada pieza se ha hecho por separado lo que necesita tener una idea preconcebida de cómo va a realizarse dicha estructura.



Imagen 118. Bordado Iglesia.
Autor: desconocido
Colección Arturo Jiménez Borja. Instituto Riva Agüero.
Fotografía de archivo.

En la imagen 119, se representa al ex presidente Ollanta Humala, el cual se encuentra en primer plano y está bordado desde un poco más arriba de la cintura. El rostro es una foto

que ha sido impresa en papel y luego ha sido plastificada. La vestimenta es una tela negra, cuyos detalles están definidos por el hilo amarillo torcido que las rodea. En el centro tiene una franja blanca y roja. Una de las manos está levantada y es de color rosada con bordes negros.



Imagen 119. Bordado de Ollanta Humala.
Autor: Ezequiel Fabián.
2011
Fotografía: Susana Navarro (2016)

En la parte posterior, se encuentra una estructura plateada, conformada por diversas piezas rectangulares que han sido colocadas de manera horizontal y vertical. Al costado del personaje hay dos columnas que en el centro tienen unas franjas amarillas.

En la parte superior se han colocado diversas piedras de colores, tres a cada lado, sin embargo, lo más resaltante, es la conjunción de diversos arcos y volutas en el centro que forman una cúpula, de la cual se erige una raya vertical, de la cual vemos una bandera, en rojo y blanco.

El artista ha deseado representar este edificio emblemático con todos los detalles que se presentan en la estructura arquitectónica. Es por eso, que vemos una gran cantidad de

piezas verticales, que representan las rejas exteriores, vemos las farolas de la fachada las cuales son solo dos, y atrás de personaje, tenemos lo que vendría a ser la puerta principal de palacio.

Para realizar este bordado, el artista ha necesitado convertir un espacio tridimensional en un plano dimensional. Esto se puede apreciar ya que no hay un sentido de profundidad, sino que los diferentes planos han sido aplastados en uno solo. Por eso no es posible ver que exista un espacio entre las rejas exteriores y la puerta principal del edificio.

Por otro lado, la imagen está posicionada de tal manera que parece como si el espectador se encontrara mirando desde abajo hacia arriba, lo cual se incrementa por el hecho que el personaje está mirando y saludando hacia arriba, además, el edificio parece ser más ancho abajo e ir encogiéndose hacia arriba.

En la imagen el ex presidente Humala que se encuentra en postura de saludo hacia el espectador. Atrás de él, encontramos el Palacio de Gobierno que ha querido ser representado con sus diversas columnas y farolas, las que se encuentran en reja exterior del edificio.

Finalmente, sobre esta imagen es pertinente decir que no hay una imagen en la que se pueda ver al Presidente Humala saludando exactamente fuera de Palacio, por lo que se puede creer que la composición es una construcción del artista en la que se tomó una foto de palacio y se superpuso una imagen del presidente.



Imagen 120. Ex Presidente Ollanta Humala
Foto tomada de AgenciaAndina.pe



Imagen 121. Palacio de Gobierno del Perú
Foto tomada de AgenciaAndina.pe

En el bordado del Taller Fabián se ve la representación de un hecho importante en la realidad nacional, el momento en el que Ollanta Humala se convierte en Presidente del Perú para el periodo 2011 – 2016.

Al revisar diversas colecciones se encuentra que hay una necesidad por este tipo de representaciones. A continuación, vemos un retrato que se hace sobre el Gnrl. Don Manuel Odría, el cual es recordado por gestar un levantamiento en Arequipa en contra del gobierno en 1948 para terminar siendo un Golpe de Estado que lo dejó como gobernante. Luego se llamó a elecciones, en las cuales el militar se convirtió en el Presidente del Perú para el periodo 1950 – 1956, época en la que se conoció como el ochenio de Odría.



Imagen 122.

La imagen es obviamente tomada de los periódicos de la época que mostraban al Gnrl Odría en el momento que entró a ser gobierno.

En la siguiente imagen se puede ver la imagen de Fidel Castro cuando visitó el Perú por unas horas el 4 de diciembre de 1971, para reunirse con el presidente de la época, el General Velasco Alvarado. Según la prensa de la época, el revolucionario cubano visitó Chile durante un mes y en su paso, decidió realizar una parada en Perú. Esto se vio como una búsqueda de retomar las relaciones diplomáticas entre los dos países, que se habían interrumpido desde 1960.



Imagen 123.

En esta parte es importante realizar un análisis comparativo. En primer lugar, los bordados buscan representar personajes tomando como referencias fotografías de la época, las cuales fueron publicadas en diversos medios. En las piezas que pertenecen a la colección del British Museum, hay un interés por el dibujo del rostro, esto es entendible, porque en la época no existía una fuente de imágenes que les pueda dar la nitidez que necesitan, lo cual si sucede en el bordado del señor Fabián, el cual para el año 2011, en el que se realizó el bordado, ya podía sacar referentes visuales por medio de Internet.

En segundo lugar, los tres personajes se realizaron en plano busto, pero es importante resaltar el diseño interés de los tres por resaltar detalles de la vestimenta. En la primera figura, se tiene la ropa con la banda presidencial cruzándola, así como la inclusión de un expresión del personaje con la postura de la mano alzada. En la segunda figura, se muestra la inclusión de detalles de la vestimenta como la misma banda presidencial que cruza el cuerpo, la condecoración que tiene al costado derecho y los detalles en el sombrero, el cual está bordeado con una greca dorada y en el centro tiene un escudo nacional. En la tercera imagen, se puede ver que el cuerpo está de costado mientras que el rostro mira hacia el frente. La vestimenta, si bien está hecho por una tela brillante verde, los bordes del brazo y del cuello, están resaltados por un borde hecho a base de hilo dorado.

Entonces, en el bordado Fabián se mezcla la importancia de resaltar la vestimenta y de incluir detalles que se asemejen a la imagen del personaje y además, hay un interés por mostrar una actitud o postura, esto ya que no se escogió una imagen tipo retrato lo cual sí sucede con personajes cuya imagen histórica ya ha sido establecida por retratos previos, como se vio en el caso de héroes históricos.

Por otro lado, el bordado de Ollanta Humala es interesante porque incluye una estructura arquitectónica la cual ha sido descrita con detenimiento anteriormente, pero al revisar las diferentes colecciones encontramos que este es un elemento del bordado que no se repite debido a su complejidad, tan solo existe una pieza más que tiene este tipo de complejidad y se encuentra en una colección privada en Nueva York.

Un tercer bordado retratando un hecho de la época, es el siguiente:



Imagen 124. Bordado El Golpe Militar. Década de 60'
Fotografía: Colección Andrea Aranow

En la primera imagen, el bordado de un autor desconocido, la cual tiene una gran importancia ya que hay una utilización de diversos planos. En el primer plano, el más cercano al espectador, se ven a tres soldados con trajes rojos, en ellos se puede apreciar los detalles en los flecos de las hombreras, incluso en las expresiones faciales las cuales las facciones están definidas.

En un segundo plano, hay dos estructuras verdes, las cuales en la parte inferior, se ven piezas plateadas que conforman las ruedas tensoras, encima hay unas estructuras curvas verdes de las cuales salen unas piezas alargadas hacia la izquierda. Encima de toda esta estructura se aprecian dos personajes de rojo, cuyos bordes están definidos por hilos dorados.

En un tercer plano, se observan piezas alargadas colocadas de manera vertical y horizontal. En el centro de la imagen se tiene dos lámparas las cuales están encima de una estructura conformada por líneas horizontales. El fondo de la imagen, se tiene una estructura rosada y ploma, cuyo centro, en la parte superior, se puede ver volutas que se reflejan, es decir, que el lado derecho es igual al izquierdo. Encima de todo esto hay una línea vertical hecha con hilos dorados, de la cual sale una bandera rojo y blanco.



Imagen 125. Bordado El Golpe Militar. Detalle
Década de 60'
Fotografía: Colección Andrea Aranow

Encima de todo esto hay una raya horizontal que cruza toda la imagen, y encima se puede apreciar a dos personajes. El de la derecha está de costado y solo se ve un lado del rostro, mientras que el de la izquierda, mira de frente, se ven sus rasgos faciales y lleva un sombrero rojo con bordes dorados. Debajo de estos dos personajes se lee la frase *El Golpe Militar*.

Claramente este bordado hace referencia al golpe militar a cargo del General Juan Velasco Alvarado que se llevó a cabo en 1968 y una de las imágenes que circuló por los diversos medios de comunicación fue cuando irrumpió dentro de Palacio de Gobierno con tanques y militares armados. Una de estas imágenes también fue representada por el artista gráfico Gonzalo Mayo, que se encargó de dibujar esta imagen en la revista Estampa. Debido a la gran importancia de este hecho, es que artistas de diversos rubros, decidieron plasmar este hecho de manera que quedara inmortalizado.



Imagen 126. Estampa. Revista del diario Expreso. Publicado el 6 de octubre de 1968.

Ilustración de Gonzalo Mayo

Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú

Fotografía: Susana Navarro (2017)

En este bordado, que es excepcional en la calidad de dibujo, se tiene un trabajo en la profundidad de la imagen, hay una diferencia espacial entre la posición de los diversos elementos, lo cual es ayudada por la proporción. Tenemos a estos soldados en un plano medio, que se sienten más cercanos al público, mientras que se genera una distancia con el Palacio de Gobierno que se encuentra al fondo.

En cambio, en el bordado de Ezequiel Fabián, si bien hay un interés por replicar la estructura, está todavía se siente aprisionada por la cantidad de piezas que se utiliza, además no se genera un espacio entre las rejas, las cuales se encuentran en el exterior, y la puerta principal del sitio. El manejo del espacio en este segundo bordado es de mayor maestría, pero como se mencionó anteriormente, es necesario tomar en cuenta que el que se haya buscado representar una imagen con esta complejidad, es realmente inédito. Sin embargo, actualmente en el taller Fabián se está viendo este tipo de representaciones.

Con estas imágenes encontramos, en primer lugar, la necesidad de los artistas bordadores, en representar su sociedad y lo que sucede en su entorno. Si bien todas estas piezas han sido realizadas en Huancayo, se ha bordado hechos noticiosos que se situaron en Lima, pero que tuvieron una importancia nacional. Es así, como estas piezas se vuelven un testimonio de una época.

Como se mencionó anteriormente, se encontró solo un taller más que actualmente hacen las esclavinas para la danza de los Negritos de Garibaldi, el taller Ambrosio. Ellos alquilan estos bordados no es la única danza a la que se dedican hacer piezas bordadas.





Imagen 126. Bordados de Pavo Real y Virgen de Cocharcas. Taller Ambrosio. (2017)

Fotografía: Susana Navarro

En estas esclavinas se puede ver que la temática está mucho más enfocada en el aspecto religioso. Se utiliza a la Virgen de Cocharcas e incluso se añade el rostro de Jesús. Las figuras son mucho más grandes, las piezas que terminan conformando una figura, son de mayor tamaño, esto se puede creer que es con la finalidad de ahorrar tiempo realizando piezas más pequeñas. Estas esclavinas no se sienten completamente llenas y apretujadas por las formas que ahí se encuentran.

Lo que se tiene en común con el Taller Fabián es que hay un mayor uso de los colores estridentes y fosforescentes, esto nos indicaría que es una moda que se sigue actualmente. Por otro lado, se aprecia que las flores tienen espejos en su interior, esto ayuda a que no se tenga que realizar más piezas para mostrar el corazón de la flor. Además, la utilización de los espejos, hacen de que se añada luminosidad al reflejar la luz solar, esto aumentaría la percepción de los colores.

En cuanto al tamaño se ha constatado que son de menor tamaño de ancho y que el material del que está hecho hacen que no sean tan firmes, es decir, estas piezas se pueden doblar fácilmente, esto no ayudaría a la preservación de las mismas, es por esta razón que el

taller no utiliza estos bordados en otras esclavinas, sino que al malograrse el forro, la imagen también se degradaría, esto obligaría al taller a realizar nuevas esclavinas, esto nos indica que no hay una sensación de preservar el trabajo de este taller, al ser piezas utilitarias, tienen intrínseca su degradación.

Al nivel técnico, el bordado sigue siendo de alto relieve, pero están hechos de manera más aplanada, al verse de perfil no se podrá ver figuras redondeadas sino planas, el relleno es solo cartón y ya no se incluye tela ni algodón para hacer el relleno. Por otro lado, se utilizan telas ya estampadas, por ejemplo, la cabeza del pavo real, tiene flores encima, esto no es bordado del taller, sino que se escogió una tela ya estampada, lo cual ahorra tiempo de trabajo en la realización de las flores.

Si bien los colores llaman la atención, vemos que no hay una utilización de los detalles, e incluso las imágenes son repetitivas. Se sigue usando la iconografía que tiene un antepasado religioso, pero al hablar con la hija del bordador (ver anexos), nos mencionaba que al igual que el taller Fabián, no tienen una idea clara del por qué se usan estas imágenes, es una convención.

Por último, vemos que no hay una necesidad de contar una historia, no hay una búsqueda de plasmar hechos históricos o algo de interés que pueda llamar la atención del público, hay una utilización de imágenes fácilmente reconocibles y en las más lógicas, al ser una fiesta que se hace en honor a la Virgen de Cocharcas, se utilizan imágenes religiosas que tienen que ver con la Virgen de manera directa, no hay un mayor desarrollo o pensamiento crítico dentro de las mismas.

El arte popular, específicamente en este caso, el bordado popular, forma parte de la tradición del pueblo. Este es un saber y técnica no forma parte de la educación oficial académica, por lo que su enseñanza pasa de maestros a discípulos, padres a hijos, etc. De por sí, este es un conocimiento que se convierte en una forma de herencia cultural y así es que ha logrado mantenerse viva a lo largo de los años.

Estas esclavinas tienen inmersas lo religioso a pesar de que no lo muestren de primera mano, como ya lo hemos explicado en la sección de esclavinas con temática religiosa. Una de estas formas es a través de la técnica y de los adornos que siempre se incluyen,

las cuales tienen un pasado virreinal. Sin embargo, estas piezas resaltan por la temática que se encuentran en los personajes o situaciones que escogen representar. Podría decirse, que dentro de la fiesta religiosa para la cual se realizan estas piezas, el espacio profano que tienen es la inclusión de una visión política o histórica.

Si bien las esclavinas tienen reglas de las que no se pueden escapar, como el tamaño, la inclusión de ciertas flores, animales, etc., el artista bordador ha encontrado en estas piezas el espacio para explorar su creatividad y volverse en un testimonio de su tiempo, es por eso que es posible incluso datar algunas esclavinas, de acuerdo a la imagen que ahí se ha bordado. A todo esto se suma que tienen la aprobación del pueblo, del cliente o quien decida portar estas piezas. Es así que tenemos que el arte popular no se vuelve indiferente a lo que sucede en su momento de realización

Soledad Mujica , Directora de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura, menciona que si bien vemos temas políticos es en las esclavinas, esto no se refiere específicamente a una postura política, sino que hace referencia a un contexto histórico, lo que en el momento el artista vio y lo tomó como un tema de relevancia y que necesitaba ser bordado para que pueda pasar a una posteridad. (ver anexos) Tomando en cuenta lo que se mencionó anteriormente, los espectadores, las personas que consumen, no de manera necesariamente económica, son las que se vuelven testigos de un pasaje en la historia.

Por otra parte, tomando en cuenta todas las esclavinas que han sido bordadas y que se han expuesto en la sección por temática, incluyendo las religiosas y las históricas, encontramos que hay varios puntos en común: todos los personajes que se representan son hombres y además, son personajes que han demostrado en algún momento de su vida, un hecho histórico y heroico que los ha marcado, por lo que son recordados.

Ha sido relevante para este análisis entender porque esta temática es bordada en una fiesta que es en honor a la Virgen de Cocharcas. La Virgen es tomada por los pueblos andinos, como la protectora, como la madre, esto en referencia a un antepasado prehispánico en el que la pachamama de los Incas, la madre tierra, se convirtió en la Virgen y en este caso, la Virgen de Cocharcas.

Aquí entendemos que los personajes bordados, siempre han sido luchadores o se han enfrentado a alguna problemática específica. Simón Bolívar, se le conoce como el Libertador; Andrés Avelino Cáceres, es recordado por su lucha en la Guerra del Pacífico, incluso, los personajes religiosos, Arcángel San Miguel, tuvo una lucha contra el demonio y San Jorge contra el dragón, todos libraron una batalla, histórica, religiosa o en contra de la esclavitud, como es en el caso de Ramón Castilla. Incluso las imágenes que tenemos a Alfonso Ugarte que dio su vida para que la bandera peruana no sea capturada o a Francisco Bolognesi, representado en plena lucha contra los invasores del morro de Arica.

Incluso, si pensamos que hay una línea en común entre todos los bordados, el de la lucha contra un opresor o un enemigo, tenemos que Garibaldi, como se mencionó anteriormente, fue un fiel creyente de que la esclavitud debía ser algo desechado y que había que luchar por la libertad. Lo cual también tiene relación con una danza de negritos, las cuales, no solo los Negritos de Garibaldi, hablan de la libertad de la población negra en el Perú.

Es así que se vuelve entendible que los Negritos de Garibaldi usen esclavinas que tengan personajes que son militares y que todos los bailarines sean hombres. Hay este pensamiento tradicional de que el hombre es el fuerte y el que debe pelear, ir a la batalla, y para que pueda realizar esto, necesita la protección de la Virgen, la madre que cuida a los que luchan y buscan la libertad.

Si vemos las esclavinas en su conjunto, tomando en cuenta los antecedentes iconográficos virreinales, a pesar de que el artista bordador no las vea como una historia en su conjunto, vemos que toda tiene una historia que ha de transmitir, cada figura ha pasado de generación en generación transmitiendo una idea en general y cada una de estas apoya la idea de que el personaje principal, está transmitiendo un mensaje de fuerza y de lucha. Aunque algunos personajes nunca fueron vistos en el momento del bordado, como es el caso de Simón Bolívar, Ramón Castilla o incluso Fidel Castro, ya que nunca llegó a la zona de sierra central, vemos que la idealización del personaje y lo que representaba, fue lo que llegó a calar en el imaginario del bordador, del taller y que es de fácil reconocimiento para los espectadores y usuarios de estas esclavinas.

El arte popular siempre se ha enfrentado a diversos problemas, como se mencionó anteriormente, primero está la crítica de la mercantilización del mismo, de si la repetición de los elementos lo vuelven arte, incluso se pregunta si realmente se le puede considerar arte.

Con respecto al comercio del arte popular, específicamente al caso que se toca en esta investigación, las esclavinas, y como ya se ha expuesto anteriormente, está el hecho innegable que los bordados se encuentran inmersos en un mercado, son producidas para ser consumidas, lo cual no las hace diferentes de ningún otro tipo de arte, diversos artistas con variadas propuestas artísticas se encuentran inmersos en un mercado. El problema viene a darse cuando este mercado dictamina la estética del artista o lo obliga a realizar una producción masiva despojada de una sensibilidad y un genio artístico. Al verse comprometidas estas dos características, es que encontramos piezas sin un sentido social y sin su carga artística. Esto es lo que los autores como Lauer (1982) llamaría 'artesanías'.

El artista popular, como cualquier persona, necesita un medio para subsistir y es así que muchos optan por transformar su arte y convertirlos en artesanías. Algunos han encontrado la manera de manejar dos mercados paralelos, para el común consumidor se realizan piezas simples, que no requieren mucho trabajo, no demandan mucho tiempo y se pueden vender de manera fácil debido a que sus costos no son tan grandes. En el camino hay quienes optaran por quedarse en este tipo de mercado y hay quienes decidirán quedarse en el mercado exclusivo, en el que solo unos cuantos compraran su arte, que solo se utiliza una vez o máximo dos veces al año, es en este caso que encontramos al taller Fabián.

El taller Fabián se ha decidido por seguir el camino en el que se hacen solo piezas específicas a pedido ya que tiene un sentido de exclusividad de su propio arte, busca por mantener un nombre y poder continuarlo por muchos años más, sin embargo, la realidad es que no siempre los ingresos han de ser suficientes. Esto ha de empujar al taller y a los artistas populares en general, a generar nuevas formas de subsistencia. Macera (2009) menciona que la adopción de nuevas formas, nuevos referentes visuales o que haya nuevas influencias a niveles técnicos hace que el arte popular esté en constante cambio y por consiguiente, asegure su supervivencia. Sin embargo, la incursión de nuevas técnicas, como el uso del bordado a máquina o la constante incursión de materiales sintéticos, harán que este tipo de arte, el bordado en alto relieve y las esclavinas, vaya dejando de lado la

manera manual del trabajo. Incluso como mencione anteriormente en la sección del Taller Fabián, dentro del mismo taller el artista bordador que actualmente realiza las esclavinas, no cree que su último hijo vaya a seguir la tradición familiar y de aprender para luego seguir con el nombre del taller, incluso cuando se buscó para esta investigación a los demás bordadores que conocieron al señor Leoncio Fabián, se encontró que solo existe un taller que sigue vigente pero que ya no realiza muchas piezas, tan solo a pedido. Definitivamente, la producción del bordado de manera artística ha bajado y cuando fallezcan los grandes bordadores que quedan, no hay una generación próxima que pueda tomar la posta, incluso esto es visible ya que para la presente investigación se tuvo que encontrar esclavinas en colecciones privadas, son piezas que ya no se encuentran en los talleres, muchos de los cuales han desaparecido.

En este sentido, el taller Fabián es uno de los pocos talleres de bordaduría que siguen haciendo esclavinas y es el único que ha mantenido una tradición que viene de generaciones atrás, esto lo vuelve realmente un testimonio de los cambios estilísticos que se han dado en las esclavinas y en el bordado, sin dejar de lado los cambios sociales, algo con lo que el artista bordador está en constante unión para la creación de sus obras.

CONCLUSIONES

- Luego del análisis realizado a las esclavinas se encuentra que en ellas se interceptan dos conceptos, aparentemente contradictorios, la repetición y la innovación. Por un lado, se tiene una repetición dada por la inclusión de iconografía, que se ha mantenido durante varias décadas y observada también en otros talleres, realizados a veces de manera diferente, pero cuya finalidad decorativa sigue siendo la misma. En diversos bordados observamos que existen iconografías que se han mantenido: las mismas flores, la misma vegetación a partir de una similar resolución estética. Se ve también la inclusión técnica de nuevos materiales que hacen más resaltantes los diseños. Si bien estas imágenes tienen un pasado virreinal religioso, el significado ya no es el mismo. Actualmente, la convención en la utilización de estos recursos iconográficos está tan asentado, que ni siquiera son resignificados sino que siguen funcionando como adornos.
- Stastny (1981) mencionaba que en el arte popular se podía encontrar cierta improvisación, lo cual al hacer el análisis de las esclavinas, esto no parece el todo correcto, ya que el artista toma diversos pasos previos para la realización de las piezas, estudia el referente visual, realiza un esquema o dibujo preparatorio, escoge las piezas, colores, tamaños y telas que sean las más apropiadas. El mismo autor habla de que en el arte popular se conjuga también la virtuosidad técnica y la ingenuidad. Según lo encontrado, los artistas se enfrentan diversos problemas al bordar las esclavinas y encuentran, en ciertas ocasiones, soluciones técnicas que logran el objetivo, mientras que en otras no llegan a lograr lo que se desea plasmar de manera efectiva. Sin embargo, esto no se debería a una ingenuidad por parte del artista, sino que se debería a un proceso de aprendizaje en el que los errores se van mejorando, algo que incluso recién se ve en otra generación.
- A pesar de que en las esclavinas existe la repetición iconográfica podemos ver que esto se mezcla con la innovación por parte del artista, lo que se manifiesta en los diversos recursos que implementa para asemejarse a una pintura, foto o imagen. Por ejemplo, la necesidad de recrear el movimiento o las curvas en las

telas, las sombras que se forman con los pliegues, las posturas de los personajes o incluso el trabajo de estructuras arquitectónicas, aluden a ello. Al presentarse estos retos, el artista bordador tuvo que adaptarse, es decir indagar en la manera de cómo podrían ser mejor representadas: ya sea jugando con los planos en los que se presentan los personajes o resituando los hilos para que representen curvas con el fin de evitar que las telas se vuelvan una masa uniforme sin detalles. Esto ha permitido lo que Mujica (2002) explicó como la conjugación de los modelos visuales reiterativos que provienen de la tradición y la creación individual.

- En algunas esclavinas podemos ver también detalles que demuestran un manejo específico de la técnica. Mediante la definición de las formas, a partir de las dificultades que suponen las propias imágenes: formas corpóreas posicionadas de diversas maneras o que representan una actitud específica. Por ejemplo, al ver las esclavinas de otros talleres se puede apreciar que el bordado del taller Fabián toma más riesgos cuando reproduce imágenes de caballos, tigres y aves que requieren conocimiento y recursos precisos del artista tales como proporción, la posición de las patas o alas, o el mismo detalle de las plumas y del pelaje. Para aumentar esta sensación de realismo, los detalles como las bridas o monturas de los animales, incluso la cantidad de plumas o posición de estas, son también tomadas en consideración.
- Por su parte, Schapiro (1999), explica que para determinar un estilo no solo es necesario determinar las formas sino que hay que encontrar una búsqueda en la solución de problemas o la creación de ciertos efectos. El taller Fabián a lo largo de sus diferentes esclavinas ha buscado que la planitud de la tela, no sea un impedimento para demostrar la posibilidad de representar figuras con tridimensionalidad. Al notar los detalles, es posible ver un estudio de las perspectivas y las dimensiones para lograr profundidad, no se ha limitado a representar retratos que podrían verse más planas, sino que también ha realizado imágenes que requieren que se juegue con la técnica para generar efectos de movimiento o diferencias compositivas.
- En diversas esclavinas se puede ver la creatividad del artista que es posible de observar mediante la inclusión de imágenes que han sido adaptadas a sus propias

necesidades artísticas. Es así que encontramos piezas sin un referente visual específico. Un ejemplo de ello es la representación de Ramón Castilla con dos personas, un indígena y un afroperuano. Sin duda, se trata de una representación más ideológica que histórica. Lo mismo sucede con los bordados de los Húsares de Junín o el de Ollanta Humala, los cuales toman varias imágenes y las configuran en una sola. Castrillón (1978) menciona que en el arte popular se encuentran dos líneas conceptuales, la necesidad de expresar el alma popular colectivo fundida con una visión propia del mundo. Siguiendo esta línea, estas esclavinas indican que si bien hay una repetición de los referentes visuales, esto no quiere decir que estén circunscritas a un único tipo de referentes, sino que también existe un espacio liberado en el que el artista puede realizar piezas con imágenes únicas.

- En algunos bordados de las esclavinas encontramos un aspecto que complejiza su ejecución: la premura, ya sea por la urgencia del pedido, o simplemente porque son detalles específicos que todavía necesitan mejorarse. Por ejemplo, existen en algunos casos problemas con las manos, los cuales no se presentan necesariamente en los dibujos preparatorios. Sino que recién se manifiestan al momento de pasar al bordado a la tela, quizá debido al manejo del hilo. Sin embargo, hay otras piezas, en las que se puede apreciar que el dibujo de estas es más específico lo que supondría la necesidad de una mayor minuciosidad y tiempo. Lo mismo sucede con los rostros, hay esclavinas en las que se pueden ver los rostros dibujados perfectamente, esto nos indica que no hay dificultad en el bordado o en el dibujo, sino que la rapidez con la que se piden los trabajos, hace que el artista tenga que recurrir a atajos (papeles impresos pegados sobre la tela) los cuales a veces rebajan la calidad del mismo.
- Los ornamentos en las esclavinas dentro del taller Fabián sufren diversos cambios que se pueden apreciar a través de las diferentes generaciones, vinculados sobre todo a la transformación de las formas. Tomando como ejemplo las rosas, es posible ver una mayor similitud entre el abuelo Valerio Fabián, y las realizadas por el nieto Ezequiel; sin embargo, el padre Leoncio se muestra más enfocado en la forma de las flores, con líneas más curvas, convirtiéndose en un rasgo específico de este artista. Por otro lado, vemos que las hojas y las demás flores

presentan una similar forma con una misma utilización de los colores, con un énfasis en las líneas curvas y empezando siempre con el plateado para las puntas de colores, rasgo no observado en los bordados de otros talleres. Esto demuestra que si bien hay ornamentos que se repiten en las esclavinas, hay características propias del taller que se mantienen. Este es un rasgo central del posicionamiento del taller: la demostración de una tradición, resultado de la enseñanza de maestro a alumno, de padre a hijo. Stastny (1981) mencionó que en el arte popular no hay elementos fortuitos, todos provienen de una tradición. El taller Fabián justamente nos enseña que es así en cuanto a una columna vertebral que alude a una tradición, pero que esto no supone también que operen una serie de cambios vinculados con el tiempo y también con las propias necesidades expresivas del artista.

- Los dibujos preparatorios son un importante recurso para entender el paso del papel a la tela. Nos indican también que la ornamentación no está hecha al azar, sino que es pensada en conjunción con el bordado principal, resaltando así la simetría y el balance en la imagen.
- El taller Fabián sigue utilizando referentes religiosos, algo que no se ve en las piezas de otras colecciones. Si bien esto se mantiene debido a un fervor propio de la familia, y también de los clientes que compran las piezas, esto no quiere decir que no existan otras temáticas, que impliquen una necesidad técnica nueva, como se puede observar en los bordados que contienen un elemento estructural. Por otro lado, cuando una imagen se repite, por ejemplo, el hijo Fabián repite el mismo Arcángel San Miguel que el padre, vemos que si bien el referente visual es el mismo —lo cual indica una tradición— también el cambio de época es evidenciado en la utilización de diferentes colores. Así pues en el Arcángel del hijo se añaden nuevas formas o incluso nuevos materiales, lo que demuestra que no hay un interés del artista en realizar una fiel copia del padre, sino por el contrario una necesidad de añadirle su propio espíritu de tiempo.
- Entre las diversas esclavinas podemos ver la diferencia de materiales que nos hablan de un recorrido en su ejecución. Por ejemplo, el uso de colores sintéticos estridentes, los materiales dorados y plateados tienen una mayor intensidad en las actuales que en las más antiguas. Esto les quita armonía a los bordados, pero

también nos habla de una vinculación con modas imperantes actualmente en la zona.

- Hay una tendencia en las obras estudiadas por plasmar los referentes visuales que han tenido alguna injerencia en la zona de manera histórica, social e incluso política. Generalmente, estos últimos (los políticos) están relacionados a la importancia histórica o dialogan con hechos noticiosos cuya repercusión se haya dado en medios como la prensa, radio o televisión. Entonces si bien el arte popular tiene una dimensión religiosa e histórica, también este se abre a nuevas temáticas lo cual no quiere decir que estén mostrando una postura política por parte del artista, sino que hay un mayor interés por mostrar un hecho que ha sido de gran importancia para la realidad histórica. Entre todas las imágenes que se pueden representar, el artista bordador hace una selección, es en esta selección que no solo se demuestra la utilización de un grupo de formas para realizar un tipo de expresión del artista, sino que, como menciona Schapiro (1999), para determinar un estilo, es necesario mostrar, además, la perspectiva general del grupo. El taller realiza una discriminación de figuras que han de ser bordadas, es en esta característica que también hace muestra de un estilo.
- Hay una temática que se repite, la utilización de la imagen del militar hombre. Todas las representaciones son imágenes de hombres que han luchado, incluso el Arcángel San Miguel y San Jorge, que también se presentan como soldados. Todo esto para representar al hombre protector y que se enfrenta a un enemigo, que pelea por un bien mayor. Esto tendría relación con el hecho que la danza de los Negritos de Garibaldi siempre son bailados por hombres.
- La danza Negritos de Garibaldi, como toda danza de negros en el país, viene a representar la libertad o lucha de las personas negras contra la esclavitud. Garibaldi, nombre que fue tomado por el héroe italiano Giuseppe Garibaldi, conocido por su oposición a la esclavitud de negros y culíes, fue el personaje que se añadió a la danza adaptando el traje de marinero y adoptando el nombre. Si bien no hay un registro de cuando es que se puso este nombre, esto podría haberse dado en la época en la que el héroe italiano llegó al Perú, (1851), ya que esta visita inundó las páginas de la prensa peruana, sin embargo, esto no nos indica cuando

es que apareció el traje como hoy se conoce ni cuando empezaron a usarse las esclavinas, ya que la más antigua que tenemos dataría de los años treinta.

- La danza de Negritos, empezó siendo una danza que tenía como ideología la libertad que se realizaba para honrar a la Virgen de Cocharcas, a la que luego se le fue añadiendo la imagen del militar como luchador, esto bajo la idea de la Virgen como protectora y dadora de vida. Es lógico pensar que se utilizaran militares para las esclavinas, ya que estos al enfrentarse a la batalla han de necesitar de la Virgen para que estén bajo su protección y puedan luchar de manera valerosa, buscando ideales de libertad y de fuerza.
- En un principio puede parecer que los ornamentos no tienen ninguna relación con la temática principal, y a pesar de que actualmente los bordadores ni los espectadores de las esclavinas no conocen el significado de las imágenes que se representan, se convierten en un soporte del mensaje principal, ya no tienen un significado que está orientado al ámbito religioso, sino que apoyan la idea del héroe luchador, y siguen manteniendo su significancia más amplia.
- En la danza vemos la importancia de los roles de género. Hay una clara muestra de la exclusión de la mujer del ámbito público, ya que todos los que bailan son hombres e incluso, el taller bordador siempre ha sido llevado por hombres. En el ámbito simbólico, el rol de la mujer estaría representado por la Virgen de Cocharcas, ya que la danza se hace en honor a ella. Se tienen los roles de género bien marcados, los hombres son los que luchan y las mujeres las que protegen. Como menciona Ulfe (2008), es común ver a la mujer en su faceta biológica, de reproductora y cuidadora del hogar, lo cual serían características que se traspasarían a la Virgen.
- La danza también se muestra como un espacio en el que los roles sociales son un componente importante. Por un lado, tenemos las jerarquías sociales que se encuentran en la festividad y dentro de la Asociación de Negritos, se muestran el posicionamiento de cada integrante de la comunidad, los sacerdotes son los encargados de la realización de la fiesta y se les da este encargo por el poder adquisitivo de los mismos. En la asociación hay quienes cargan el anda y quienes

no, además siempre buscan una diferenciación a otros grupos, lo cual lo hacen gracias a la banda que contratan, de mayor prestigio, y a las esclavinas que usan, mayor trabajo de bordado. Todo esto para determinar la posición social dentro de la comunidad, se vuelve una muestra de prestigio de los participantes.

- Después de realizar el análisis de las esclavinas, encontramos que el estilo del taller Fabián está determinado por la constante búsqueda de la minuciosidad en el trabajo de la imagen y también por una necesidad de innovación en la búsqueda de referentes visuales que puedan impregnarle realismo al bordado. Si bien en algunas de las piezas se presentan rostros vemos otras en las cuales hay mucha precisión por los detalles. Tal es el caso de los escudos nacionales, cuyas medidas son pequeñas, o en los adornos que se ven en los uniformes de los héroes históricos. Entonces vemos a un taller que no se conforma realizando las mismas piezas o reutilizándolas, sino que hay esta necesidad de mejorar la técnica y de proponerse nuevos retos en el dibujo y bordado resaltando así la dimensión creativa de cada generación del taller.
- El bordado de las esclavinas del taller Fabián están inmersas en un sistema de arte en el cual encontramos los productores y consumidores. Sin embargo, este sistema no ha hecho que el artista se vuelva un esclavo de la demanda, comprometiendo su creatividad o cayendo en una repetición sin sentido de las piezas bordadas. Esto debido a que, en primer lugar, el taller no ofrece sus esclavinas de manera sistemática y tampoco ha buscado abrirse a mercados más comerciales tales como ferias o centros artesanales. El taller ha entendido a lo largo de sus años que se ha mantenido vigente, que su arte no es masivo, solo lo consume un grupo limitado, el cual a su vez, ha entendido que su incursión en la pieza artística no va más allá del escoger el color de los pantalones y sombreros que todo el grupo de danzantes ha de usar para la festividad. Lauer (1982) menciona que el *artesano* se convierte en un asalariado que se ve subyugado por el capitalismo, lo cual anula su poder creativo y es imposible negar que dentro del arte popular, hay muchos que han optado por la realización de artesanías, sin embargo, en este caso, el taller Fabián ni realiza sus piezas de forma masiva, incluso las imágenes representadas muchas veces solo se encuentran una vez en las esclavinas de las tres generaciones, ni hay un sentido de una repetición de manera industrial, por otro lado, se valora mucho

la producción manual y la pieza única, a la cual se le dedica mucho tiempo, además hay una constante búsqueda de nuevos referentes que puedan ser plasmados con el bordado demostrando una constante búsqueda de fuentes de inspiración. Arguedas (1957) mencionaba esto como la habilidad de los artistas populares del Valle del Mantaro de lograr una habilidad para mantener una independencia cultural y lograr una prosperidad económica a la vez.

- A pesar de los constantes cambios que sufre el arte popular a lo largo de los años, se encuentra que también hay una tradición que se mantiene. Romero (2004) lo explica como un balance entre lo nuevo y lo viejo. Se tiene que la tradición se mantiene en elementos como el traspaso de conocimientos técnicos y formales a través de generación en generación, la utilización de colores y la sensibilidad para definir que imagen ha de ser representada, con la minuciosidad que requiere cada elemento dentro de la imagen completa. Por otro lado, vemos la tradición en la danza de Negritos de Garibaldi, en como la asociación de danzantes mantiene la relación bordador – cliente de la misma manera, con la misma confianza sobre las esclavinas que recibirá.
- Macera (2009) menciona que la dicotomía arte – no arte se ha aplicado injustamente a la división entre arte y artesanía folclórica y es que siempre se ha tomado el arte popular como una producción realizada a partir de moldes y no se ha tomado en cuenta las soluciones artísticas que en ciertos casos se resaltan. La existencia de un ‘prototipo’, menciona Castrillón (2002), no hace al arte popular carente de valor ya que este es modificado para lograr expresar las vivencias y el pensamiento del hombre usando ciertas técnicas artísticas y convenciones estéticas del grupo social al que pertenece el artista. El arte plasmado en las esclavinas conjugan estas dos características, mantienen un prototipo visto en la utilización de una misma técnica para la creación de las piezas que han de formar las figuras, sin embargo, como se puede ver en los cambios generacionales que se da a la imagen original, este molde cambia y presentan novedades en su utilización valiéndose de una gran observación de los detalles, todo con el objetivo de lograr el mayor acercamiento a la imagen deseada.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, S. (1999). Una visión andina del arte textil republicano. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima, Perú.

Acha, J. (1981). *Arte y sociedad Latinoamericana. El productor Artístico y su estructura*. México.

Acha, J. (1984). *El arte y su distribución*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de américa latina*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Acha, J., Ticio E. y A. Colombres. (2004) El mito del arte y el mito del pueblo. En *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones del Sol. Argentina.

Arguedas, J.M. (1957). *Estudio etnográfico de la Feria de Huancayo*. Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo. Lima.

Aretz, I. (1952). *El folklore musical argentino*. Ricordi. Buenos Aires.

Becker, U. (1996). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona, España. RobinBook.

Barriga, Eduardo. (2008) “Ser negro en pueblo de indios”. Los esclavos del valle de Jauja del Siglo XVII. En *Revista Anthropia*. Num 6. PUCP. Lima, Perú.

Benavidez, A. (1992). Escuela Nueva. Enciclopedia Escolar. 3er grado. Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.

Canepa, G. (2008). Identidad y memoria. En *Fiesta en los Andes: ritos, música y danzas del Perú*. Lima, Perú. PUCP. Fondo Editorial: Instituto de Etnomusicología.

Castañeda, L. (1981). *El vestido tradicional del Perú*. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima, Perú.

Castro, A. (1992). *Hanan Huanca. Historia de Huanca alta y de los pueblos del Valle del Mantaro*. Desde sus orígenes hasta la República. Chupaca - Lima, Perú.

Castro, A. (2000). *Kayanchiclami! ¿Todavía existimos!: Festividades, ritos y danzas de los pueblos del Valle del Hatun Mayu*. Lima, Perú.

Castrillón, A. (1978). “Arte popular o artesanía”. En *Historia y cultura*. No. 10. P. 15 – 21. Lima, Perú.

Castrillón, A. (2001). *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Universidad Ricardo Palma. Perú.

Cárdenas, L. (2000). “*Historia, leyenda y folklore de la Virgen de Cocharcas Sapallanga. IV Centenario de la Virgen de Sapallanga*”. Huancayo, Perú.

Carson, Thomas (ed). (2003). *New Catholic Encyclopedia*. Second Edition. Washington DC.

Chipoco, E. Y Espinoza, W (1973). *Enciclopedia departamental de Junín*. Huancayo, Perú.

Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España. Editorial Labor.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España. Editorial Herder

Espinoza, W. (1967). *Bolívar en Huancayo (1824)*. Consejo Provincial de Huancayo. Inspección de cultura.

Ferrero, A. (1997). Presencia de Garibaldi en el Perú. En *Revista Lienzo N 18*. Universidad de Lima. Lima, Perú.

Fabián, E. (2016). *Entrevistado por Susana Navarro*. Huancayo, Perú

Ferguson, C. (1958). *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press. Estados Unidos.

García – Pelayo, R (1995). *Larousse ilustrado*. México. Ediciones Larousse.

García, N (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. Editorial Grijalbo. México.

García, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México.

García, J (1997). Danzas de negros en el Valle del Mantaro, Perú. En *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Vol. 12 p. 86 – 94. Buenos Aires, Argentina.

Gjurinovic, P. (2005). *La Inmaculada Concepción. 150 años*. Movimiento de Vida Crítiana. Lima, Perú.

González, P. (2016). *Entrevistado por Susana Navarro*. Huancayo, Perú.

Grández, H. (2015). *Consumo de telas y grupos sociales en una comunidad monacal limeña: el Monasterio de Nuestra Señora del Prado*. (Tesis de maestría). PUCP. Lima, Perú.

Hernández, M y J, Villacorta (2002). *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú del fin de siglo*. Fondo Editorial PUCP. Lima.

Hurtado, C. (2006). *Curacas, industria y revuelta en el Valle del Mantaro (Siglo XVIII)*. Jauja, Perú.

- Hauser, A. (1961). *Introducción a la Historia del Arte*. Ediciones Guadarrama. Madrid.
- Lauer, M (1982). *Crítica a la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*. DESCO. Lima, Perú.
- Lefebure, E. (1887). *El bordado y los encajes*. Madrid, España. La España Editorial.
- Lituma, L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969 – 1975)*. Perú. Pakarina Ediciones.
- Macera, P. (2009). *Trincheras y Fronteras del arte popular peruano*. Compilador Miguel Pinto. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, Perú.
- Martínez, F. y Mujica, S. (2011). *Sierra Central. Acervos e Identidades*. Lima, Perú. ICPNA.
- Morvelí, Mario. (2009). El contenido de las fiestas religiosas. El caso de la Virgen de Cocharcas y las fiestas evangélicas. En *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Universidad San Antonio Abad de Cusco. Cusco, Perú.
- Mujica, R. (2008). Sobre imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas. En *Orígenes y devociones virreinales de la imagería popular*. Lima, Perú. ICPNA.
- Mujica, R. (2011) *Del cielo y la tierra: la colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*. Lima, Perú. USMP
- Mujica, S. (2017). Entrevistada por Susana Navarro. Lima, Perú.
- Orellana, S. (2007) *Mitos y danzas rituales del Valle del Mantaro*. Lima, Perú. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Ossio, Juan M. (2008) *Fiesta en los Andes: ritos, música y danzas del Perú*. Lima, Perú. PUCP. Fondo Editorial: Instituto de Etnomusicología.

Panofsky, E. (2004) *El significado de las artes visuales*. 2ª. Ed. Madrid, España. Alianza Editorial.

Qwistgaard, José. (2010). *CRL Leoncio Prado Gutiérrez: biografía*. Lima, Perú.

Raez, N. (1892). *Monografía de Huancayo y otros estudios*. Huancayo, Perú. UNCP

Riegl, A. (1905). *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.

Romero, R. (2004). *Identidades Múltiples*. Fondo Editorial del Congreso. Lima.

Rottner, J.S. (2004). *Libro de los ángeles*. Barcelona, España. Abraxas.

Rojas, A. (2016). *Entrevistado por Susana Navarro*. Huancayo, Perú

Sánchez, J (2014). *Iconología simbólica en los bordados populares toledanos*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/25010/1/T35257.pdf>

Schapiro, M. (1999) *Estilo, artista y sociedad: Teoría y filosofía del arte*. Madrid, España. Editorial Tecnos.

Schenone, H (1992) *Iconografía del arte colonial. Santa María*. Pontificia Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, Argentina.

Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid, España.

Thorndike, G. (1979). *Autorretrato, Perú 1850 – 1900*. Lima, Perú. Promoinvest.

Ullfe, E. (2008). Danzas, fiestas y género. En *Fiesta en los Andes: ritos, música y danzas del Perú*. Lima, Perú. PUCP. Fondo Editorial: Instituto de Etnomusicología.

Van Kessel, J. (1981). *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Cusco, Perú.

Vargas, R. (1947). *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires, Argentina.

Vargas, R. (1984). *Historia General del Perú. La República (1879 – 1884)*. Lima, Perú. Editorial Milla Batres.

Victorio, P. (2011) *Los ornamentos litúrgicos: programa iconográfico y discurso. Las casullas peruanas del siglo XVIII en la Catedral de Lima*. (Tesis de maestría) UNMSM. Lima.

Victorio, P. (2013) *La casulla de los apóstoles: una casulla de imaginería en la catedral de Lima*. UNMSM, Lima.

Villegas, R (1992). *Artesanía Peruana. Orígenes y evolución*. Lima, Perú. Allpa.

Walker, C. (2015). *La rebelión de Túpac Amaru*. Perú. IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Zaferson, O. (2013). *El hilo conductor: tradición y moda en el Perú*. Lima. Ediciones del Hipocampo.

Zevallos, A. (2018). Entrevistada por Susana Navarro. Lima, Perú.

Periódicos y revistas:

- Diario El Correo de Lima. (13 de octubre de 1851). Archivo Biblioteca Nacional del Perú.
- Diario El Comercio. (2 de enero de 1974). Archivo Biblioteca Nacional del Perú.
- Diario El Comercio (27 de Julio de 1950). Archivo Biblioteca Nacional del Perú.

- Diario Expreso (4 de diciembre de 1971). Archivo Biblioteca Nacional del Perú.
- Revista Expreso de 1963.
- Revista Estampa del diario Expreso. (6 de octubre de 1968). Archivo Biblioteca Nacional del Perú.
- Escolar. Suplemento del diario Expreso. (1996). Archivo Biblioteca Central de la PUCP.



LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1. Mapa del Valle del Mantaro. Tomada de Atlas del Perú. (Geográfico, económico y cultural). Tomo 8. 2009. p. 55. Área de publicaciones y multimedios de empresa editora El Comercio S.A. Fuente: Ministerio de Transporte y Comunicaciones (Senamhi)

Imagen 2. Manguillo de color fucsia con bordado de flores. Colección Luis Cárdenas.

Imagen 3. Estatuilla de la Virgen de Cocharcas en la Iglesia de Sapallanga – Huancayo

Imagen 4. Capilla de la Virgen de Cocharcas. Barrio de Cocharcas, distrito de Sapallanga – Huancayo.

Imagen 5. Traje bordado en hilos de plata (1900). Colección Luis Cárdenas

Imagen 6. Integrantes de la Cuadrilla de Negritos.

Imagen 7: Diario El Correo de Lima. Lunes 6 de octubre de 1851. N 29. Archivo Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 8: Diario El Correo de Lima. Lunes 13 de octubre de 1851. Archivo Biblioteca Nacional del Perú.

Imagen 9. Foto detalle logo Taller Fabián

Imagen 10. Distribución de las medidas de las esclavinas

Imagen 11. Esclavinas con imagen de San Martín realizadas por el Taller Fabián.

Imagen 12. Bordado en hilos de plata. Escudo del Perú (1914). Autor desconocido. Colección de Andrea Aranow

Imagen 13. Dibujo preparatorio sobre Pavo Real. Autor: Leoncio Fabián.

Imagen 14. Bordado de Húsares de Junín todavía en el bastidor. (2016) Autor: Ezequiel Fabián

Imagen 15. Foto detalle de las capas de papel que sirven de relleno.

Imagen 16. Foto detalle en el que se puede apreciar el cartón de relleno con el hilo enrollado.

Imagen 17. Foto detalle bordado pollera huancaína

Imagen 18. Detalle de la Dalia Chilena. Autor: Leoncio Fabián.

Imagen 18. Schultsz, C. (2012). Imagen recuperada de <https://goo.gl/V187HY>

Imagen 19. Detalle de las flores estrellas. Autor: Valerio Fabián.

Imagen 20. Parte inferior de la Casulla de Luto (delantera). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía original: Patricia Victorio (2003 p. 278)

Imagen 21. Parte posterior de la Casulla de Luto. Museo del Convento Santa Rosa de Ocopa, Concepción, Junín.

Imagen 22. Foto detalle de la Dalia Chilena. Autor: Valerio Fabián. Década de los 30'

Imagen 23. Foto detalle de la Dalia Chilena. Autor: Leoncio Fabián. Década de los 60'

Imagen 24. Foto detalle de la Dalia Chilena. Autor: Ezequiel Fabián. (2016)

Imagen 25. Foto detalle de bordado Juan Velasco Alvarado. (1968). Foto Colección British Museum. Autor desconocido

Imagen 26. Cuadro comparativo. Detalle de flor estrella. Bordado de Leoncio Prado.
Década 60'. Autor: Leoncio Fabián

Imagen 27. Foto detalle del bordado de una rosa. Autor: Leoncio Fabián.

Imagen 28. Parte inferior de Conjunto de terciopelo rojo. Casulla (delantera) Detalle.
Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003 p. 182)

Imagen 29. Parte posterior de Conjunto de terciopelo rojo. Detalle. Museo Convento
Santa Rosa de Ocopa.

Imagen 30. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle. Museo Convento Santa Rosa de
Ocopa.

Imagen 31. Cuadro comparativo. Detalle bordado. Autor: Valerio Fabián / Detalle
Bordado Autor: Leoncio Fabián / Detalle Bordado Autor: Ezequiel Fabián

Imagen 32. Cuadro comparativo. Detalle bordado Alfonso Ugarte. Autor: Leoncio
Fabián. Década 50' / Bordado de Luis Sánchez Cerro 1960. Autor desconocido.
Colección British Museum / Bordado popular. Década de 40'. Autor desconocido.
Colección British Museum

Imagen 33. Foto detalle de Alfonso Ugarte. En la parte inferior se pueden ver los laureles.
Autor: Leoncio Fabián.

Imagen 34. Agnus Dei rodeado por una corona de ramas de laurel. Casulla del Agnus
Dei. Detalle. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003 p.193)

Imagen 35. Cuadro Comparativo. Bordado de Leoncio Prado. Autor: Leoncio Fabián.
Década de 60'. Fotografía: Susana Navarro (2016) / Bordado de José Olaya. Autor:
Leoncio Fabián. 2016. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 36. Foto Virgen de Cocharcas. Autor: Valerio Fabian

Imagen 37. Cuadro Comparativo. Bordado de Simón Bolívar. Década de 70's. Autor Leoncio Fabián. Fotografía: Susana Navarro (2016) / Bordado Francisco Bolognesi. 1975. Autor desconocido. Colección British Museum / Bordado de Ramón Castilla. Década de los 50'. Autor desconocido. Colección BCR. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 38. Foto a la izquierda: Dibujo preparatorio. Foto derecha: detalle Pavo Real. Autor: Ezequiel Fabián. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 39. Pavo real. Mitra. Detalle. Siglo XVII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003 p. 202)

Imagen 40. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle. Museo Convento Santa Rosa de Ocopa. Fotografía: Susana Navarro

Imagen 41. Cuadro Comparativo. Detalle de un loro. Autor: Valerio Fabián. Década 30'. Fotografía: Susana Navarro (2016) / Detalle de un loro. Autor: Ezequiel Fabián. Década 90'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 42. Bordado detalle de un loro. Autor: Leoncio Fabián. Década 50' / Bordado de Luis Sánchez Cerro. 1960. Autor desconocido. Colección British Museum / Bordado de Francisco Bolognesi. 1975. Autor desconocido. Colección British Museum

Imagen 43. Detalle del bordado de Leoncio Prado. Autor: Leoncio Fabián. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 44. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle. Museo Convento Santa Rosa de Ocopa. Fotografía: Susana Navarro

Imagen 45. Corazón del Cordero Divino con ángeles (detalle de la delantera). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio. (2003 p.303)

Imagen 46. Parte delantera de Conjunto blanco. Detalle. Museo Convento Santa Rosa de Ocopa. Fotografía: Susana Navarro

Imagen 47. Detalle bordado de Simón Bolívar. Autor: Leoncio Fabián. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 48. Detalle bordado de Andrés Avelino Cáceres. Autor: Ezequiel Fabián. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 49. Cuadro Comparativo. Detalle bordado de Ollanta Humala. Autor: Ezequiel Fabián. 2016. Fotografía: Susana Navarro (2016) / Detalle bordado Francisco Bolognesi. Autor desconocido. 1973. Colección British Museum

Imagen 50. Dibujo y Bordados de Arcángel San Miguel. Autor: Leoncio Fabián. Década 50'. Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 51. Bordado de Arcángel San Miguel. Autor: Leoncio Fabián. Década 70'. Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 52. Autor: Leoncio Fabián. Década 50'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 53. Autor: Ezequiel Fabián. 2014. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 54. Foto detalle. Bordado Arcángel San Miguel. Autor: Leoncio Fabián. Década 50'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 55. Foto detalle. Bordado Arcángel San Miguel. Autor: Leoncio Fabián. Década 50'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 56. El Arcángel Miguel (1636). Guido Reni. Óleo sobre lienzo. 293 x 202 cm. Iglesia de los Capuchinos. Roma. Recuperada de <https://goo.gl/eiPQFm>

Imagen 57. Arcángel San Miguel. Basílica de la Merced. Barcelona. Foto tomada por Joan Martínez Porcell . Recuperada de <https://goo.gl/PRMf4z>

Imagen 58. Lámina de Arcángel San Miguel. Sin editorial. Comprada en Huancayo

Imagen 59. Dibujo y bordado de San Jorge. Autor: Leoncio Fabián. Década 70'

Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 60. Foto detalle. Bordado San Jorge. Autor: Leoncio Fabián. Década 70'

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 61. Autor: Ezequiel Fabián. Década 90'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 62. San Jorge y el Dragón. 1483 – 1520. Oleo sobre lienzo. Raphael. Andrew W. Mellon Collection National Gallery of Art.

Imagen 63. Lámina escolar de San Jorge. Comprada en Huancayo

Imagen 64. Bordado Águila y tigre. Autor: Valerio Fabián. Década 30'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 65. Bordado Águila y tigre. Autor: Leoncio Fabián. Década 50'. Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 66. Foto detalle. Bordado Águila y tigre. Autor: Valerio Fabián Década 30'

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 67. Foto detalle. Bordado Águila y tigre. Autor: Leoncio Fabián. Década 30'

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 68. Escolar. Revista de Expreso. 1963. Archivo de taller.

Imagen 69. Bordado de la Virgen de Cocharcas. Autor: Valerio Fabián. Década 30'

Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 70. Dibujo preparatorio de Leoncio Prado. Autor: Leoncio Fabián. Década 60'

Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 71. Dibujo y bordado de Leoncio Prado. Autor: Leoncio Fabián. Década 60'

Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 72. Bordado de Leoncio Prado. Detalle. Autor: Leoncio Fabián. Década 60'

Fotografías: Susana Navarro (2016)

Imagen 73. Oleo de Leoncio Prado. Museo de la CPHEP

Tomado de: Qwistgaard, José. Crl Leoncio Prado Gutiérrez. Biografía (2010)

Imagen 74. Lámina Leoncio Prado. Cod. 913084. Distribuidora Navarrete

Recuperado de: <https://goo.gl/tZzdmJ>

Imagen 75. Dibujo preparatorio de La Libertad Sentada.. Autor: Leoncio Fabián.

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 76. Bordado de La Libertad Sentada. Autor: Leoncio Fabián.

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 77. Billeto de 50 soles de Oro. Fecha: 22 de marzo de 1965

Publicado en Billetes emitidos por el Banco Central de Reserva del Perú. BCR. 2015, Lima. Recuperado de: <https://goo.gl/SBfpy3>

Imagen 78. Escolar. Suplemento del diario Expreso. Contraportada. 1996.

Archivo de la Biblioteca Central de la PUCP

Imagen 79. Bordado de Túpac Amaru. Autor: Leoncio Fabián. Década 60

Fotografía: Susana Navarro

Imagen 80. Bordado de Túpac Amaru. Autor: Ezequiel Fabián 2016

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 81. Foto detalle del Escudo Nacional. Bordado de Túpac Amaru. Autor: Leoncio

Fabián. Década 60. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 82. Foto detalle del rostro. Bordado de Túpac Amaru. Autor: Leoncio Fabián. Década 60. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 83. Foto detalle del rostro y vestimenta del jinete. Bordado de Túpac Amaru. Autor: Leoncio Fabián. Década 60. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 84. Cuadro comparativo. Túpac Amaru. Oleo sobre lienzo. Teodoro Núñez Ureta. Museo del Banco Central de Reserva del Perú. Tomada de Lituma (2011 p. 128) / Túpac Amaru. Oleo sobre lienzo. 1970. Augusto Díaz Mori, Tomada de (Lituma 2011 p. 89)

Imagen 85. Bordado de Simón Bolívar. Autor: Leoncio Fabián. Década 70'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 86. Bordado de Simón Bolívar. Autor: Ezequiel Fabián, 2016. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 87. Retrato de Simón Bolívar. Tomada de Benavidez, Augusto (1992) Escuela Nueva. Enciclopedia Escolar. 3er grado. Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú

Imagen 88. Cuadro Comparativo. Bordado de Ramón Castilla. Década de los 50'. Autor desconocido. Colección Museo del BCR / Retrato de Ramón Castilla. Oleo del Museo de Historia Militar del Perú, Castillo del Real Felipe. Callao. Recuperada de <https://goo.gl/09qDjW>

Imagen 89. Cuadro Comparativo. Bordado de Francisco Bolognesi . Autor desconocido. 1975. Colección del British Museum. / Retrato de Francisco Bolognesi. Escolar. Suplemento del diario Expreso. Archivo de la Biblioteca Central de la PUCP

Imagen 90. Bordado de Alfonso Ugarte. Autor: Leoncio Fabián. Década 50' Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 91. El caballo de Alfonso Ugarte, 1905. Autor: Agostino Marazzani Visconti

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Tomado de:
<https://goo.gl/r7fCOI>

Imagen 92. Foto detalle. Bordado de Alfonso Ugarte. Autor: Leoncio Fabián. Década 50'.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 93. Foto detalle. Bordado de Alfonso Ugarte. Autor: Leoncio Fabián. Década 50'.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 94. Bordado El Último Cartucho. Década 40. Autor desconocido. Colección de
Andrea Aranow

Imagen 95. El Último Cartucho o La Batalla de Arica. Oleo sobre lienzo. 1899
Juan Lepiani. Museo de los Combatientes de Arica. Tomado de <https://goo.gl/52TRKP>

Imagen 96. Bordado La Independencia. Década de los 50'. Autor desconocido.
Colección de Andrea Aranow

Imagen 97. La proclamación de la Independencia. Oleo sobre lienzo. 1904
Juan Lepiani. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú
Tomado de <https://goo.gl/sdwjAD>

Imagen 98. Bordado de Ramón Castilla.. Autor: Leoncio Fabián. Década 60'
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 99. Foto detalle. Bordado de Ramón Castilla. Autor: Leoncio Fabián. Década 60'.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 100. Retrato de Ramón Castilla. Autor: Eugenio Courret. Archivo Sisson Porras-
De la Guerra. Tomado de: Guillermo Thorndike, 1979. Autorretrato, Perú 1850 – 1900.

Imagen 101. Lámina Ramón Castilla. N523. Chikipedia. Recuperado de:
<https://bit.ly/2HJpvnj>

Imagen 102. Bordado de Andrés Avelino Cáceres. Autor: Ezequiel Fabián.
Década 90'. Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 103. Bordado de Andrés Avelino Cáceres.. Autor: Leoncio Fabian. Siglo XX.
Colección Soledad Mujica. Foto tomada del libro “Sierra Central: Acervos e identidades”.
(2011)

Imagen 104. Retrato de Andrés Avelino Cáceres. Autor: Eugenio Courret. Archivo Sisson
Porras-De la Guerra. Tomado de: Guillermo Thorndike, 1979. Autorretrato, Perú 1850 –
1900.

Imagen 105. Escolar. Suplemento del diario Expreso. Julio, 1996. p. 13.
Archivo de la Biblioteca Central de la PUCP

Imagen 106. Bordado de José Olaya. Autor: Ezequiel Fabián, 2016. Fotografía: Susana
Navarro (2016)

Imagen 107. Lámina escolar Chikipedia. Tomada de: <https://goo.gl/1uJzA8>

Imagen 108. Retrato de José Olaya. 1827. Gil de Castro. Recuperado de
<https://goo.gl/09qDjW>

Imagen 109. Bordado La Nacionalización Perú. Autor: Leoncio Fabián. Colección Pedro
González. Fotografía: Susana Navarro.

Imagen 110. Bordado La Nacionalización Perú. Detalle. Autor: Leoncio Fabián
Colección Pedro González. Fotografía: Susana Navarro.

Imagen 111. Diario El Comercio. 2 de enero de 1974. Archivo de la Biblioteca Nacional
del Perú. Fotografía: Susana Navarro

Imagen 112. Centro minero Doe Run Perú. Tomado de AgenciaAndina.com

Imagen 113. Bordado Combate naval. Ataque Japón y EE.UU. Década de 60'

Fotografía: Colección Andrea Aranow

Imagen 114. Bordado Húsares de Junín. Autor: Ezequiel Fabián. 2016

Fotografía: Susana Navarro.

Imagen 115. Foto detalle. Bordado Húsares de Junín. Autor: Ezequiel Fabián, 2016

Fotografía: Susana Navarro.

Imagen 116. Catedral de Lima. Tomado de AgenciaAndina.pe

Imagen 117. Húsares de Junín. Tomado de AgenciaAndina.com

Imagen 118. Bordado Iglesia. Autor: desconocido. Colección Arturo Jiménez Borja. Instituto Riva Agüero. Fotografía de archivo.

Imagen 119. Bordado de Ollanta Humala. Autor: Ezequiel Fabián. 2011

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Imagen 120. Ex Presidente Ollanta Humala. Foto tomada de AgenciaAndina.pe

Imagen 121. Palacio de Gobierno del Perú. Foto tomada de AgenciaAndina.pe

Imagen 122. Cuadro Comparativo. Bordado de General Odría. Autor desconocido. Década 50'. Colección British Museum / Diario de la mañana El Comercio. 27 de julio de 1950. Archivo Biblioteca Nacional del Perú

Imagen 123. Bordado de Fidel Castro. Autor desconocido Década 70'. Colección British Museum / Diario de la mañana Expreso. 4 de diciembre de 1971. Archivo Biblioteca Nacional del Perú

Imagen 124. Bordado El Golpe Militar. Década de 60'. Fotografía: Colección Andrea Aranow

Imagen 125. Bordado El Golpe Militar. Detalle. Década de 60'. Fotografía: Colección Andrea Aranow

Imagen 126. Estampa. Revista del diario Expreso. Publicado el 6 de octubre de 1968. Ilustración de Gonzalo Mayo. Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú
Fotografía: Susana Navarro (2017)

Imagen 126. Bordados de Pavo Real y Virgen de Cocharcas. Taller Ambrosio. (2017)
Fotografía: Susana Navarro



ANEXOS

Entrevista a Ezequiel Fabián

Cuénteme, ¿cuáles son los inicios de su familia en el bordado?

La familia Fabián empieza a bordar desde 1920 que mi abuelo Valerio Fabián Gaspar trabajo en Cañete como algodonero y algunas monjas le enseñaron a bordar y luego volvió a Huari su tierra natal y empezó a bordar y a tener un mejor nivel en este arte, y ahí competía con la familia Poma y Paredes. Mi papá nació en 1922 siempre viendo las agujas con las que trabajaba su padre, no le gustó el estudio pero se metió más al arte y a los 16 o 17 años empezó a bordar. El trabajo ya lo hacía Leoncio Fabián Pérez, pero de alto grado porque le gustaba el trabajo del arte, trataba de mejorar, mejorar la calidad del bordado y empezó a competir con la familia Iparraguirre de Huayucachi, la familia Kapacyachi y Paredes de Hualhuas, después con la familia Gonzales, abuelo de Pedro Gonzales, de ahí mi papa empezó a destacar en Huancavelica, Moya, Acobamba, hasta en Ayacucho. De ahí poco a poco empezó a encontrarse con los clientes de Moya, para eso mi papá empezó a crear discípulos. Sus alumnos fueron Aquilino Ramos, Willy Carhuayanqui, Bernabé García, Pedro Cartulin, reconocidos bordadores a nivel internacional y todo fue con la sapiencia de mi padre. Yo, a los 6 o 7 años me gustaba el trabajo, me ponía al lado de mi papá, ya de eso empezó a nacer el arte, deje mi carrera de economía y me incline más al arte porque también la edad de mi papaá estaba avanzada.

¿Por qué hace bordados para la negrería?

Creo que el interés nace porque mi abuelo era un trabajador de los algodoneros en Cañete, es posible que debido a esa explotación le haya nacido el interés en la negrería y en la Capitania, porque esta danza tiene su mensaje, los feudales que hacían sus abusos y era con estas danzas que la gente hacían sentir su repudio, se reunían en compañías como los caporales, eso es lo que le gustaba a mi abuelo y mi papá lo siguió, hasta ahora los disfraces van a Lima y a mi papa le nació la danza la negrería y a él siempre le ha gustado el bordado encima del cartón y le nació más el trabajo de la negrería.

¿Tiene algún interés en la Virgen de Cocharcas?

Mi abuelo, Valerio Fabián, hacía fiesta en Huari en honor a la Asunción del Señor, patrón de Huari, y de San Isidro Labrador, pero si bien mi padre no hizo fiesta también era devoto de la Virgen de Cocharcas, Virgen Calendaria, El niño perdido, etc. Nuestra fe está en todas las imágenes que disfrazamos, las cruces y demás, aunque no puedo ir a la iglesia, mi devoción esta en mis bordados.

¿Usted realiza sus bordados como una forma de expresión?

El bordado es una expresión de lo que los clientes piden y de la creatividad del bordador pero tiene que ser un trabajo de lo que te gusta y te sale bien. Porque no se puede trabajar una cosa que te puede salir mal, uno mismo también tiene que salir contento con su trabajo, es una expresión también de la naturaleza hago trabajos de la historia, son esas cositas con mensajes culturales y religiosos, a la naturaleza, a los animales, lastimosamente todavía nos falta tocar el medio ambiente.

¿Cómo escoge el tema que habrá en cada bordado?

Lo que hago es hacer una lista, suponiendo que hago un disfraz para Sapallanga, completamos las esclavinas con héroes, Húsares de Junín, Olaya, San Martín, etc. Cada uno con sus detalles de dragones, pavos reales, aves, etc.

¿Qué bordado le gusta más?

Me gustan más las imágenes me demandan más trabajo, ahí se ve la calidad, porque todos los que van a las fiestas tienen fe a una imagen y ven la imagen de San Miguel, y si esta bien trabajado, se quedan contentos y quieren conocer al bordador, y como ya tenemos una faja que dice Fabián ya nos reconocen. Los mayordomos los clientes todos se ven felices, es un gran legado que me ha dejado mi papa.

¿Cuál es el proceso del bordado?

Primero, se tiene que hacer un borrador en un papel kraf o papelote y ver lo que quieres dibujar, puede ser una virgen, un dragón, etc.. Una vez diseñado el dibujo se pasa al cartón numero 10 o 12, pero cuando es menos no sirve porque no tiene consistencia al momento de bordar, luego se hace remojar para que no este duro, lo mojas y cortas, una vez cortado

lo dobras de acuerdo a tu gusto. Ahí se hace secar y luego lo pones en el bastidor estirado con tucuyo y la horma se hace con papel cemento para que tenga consistencia y de ahí empiezas a bordar, con el hilo torcido, se borda en el bastidor y luego los adornos se hace con hilos brillosos y luego se matiza con los hilos de bordar y luego cuando tienes que pegarlo en la imagen luego se planta el dibujo y ahí empiezan los detalles. Los detalles son el dolor de cabeza.

¿Cómo escoge los colores?

Los laureles siempre van verdes, se usa rojo, fucsia o cualquier otro color, de acuerdo a lo que da la tela. Si la tela es roja no pones rojo encima.

¿Qué imagen es más difícil?

Hasta ahora los Húsares de Junín, son lo más difícil que he hecho, los que son estructuras arquitectónicas. Tienen muchos detalles, como los faros del palacio, para que se note profundidad. Los dragones también demandan más trabajo.

¿Cómo es su relación con los clientes?

En su mayoría me dejan a mi el escoger las imágenes, a veces piden uno o dos especiales, con un diseño que ellos quieren.

¿Cree que le falta perfeccionarse?

Como todo profesional, nos falta mucho, para ser sincero me falta, seria mentir a nuestros clientes. Lo que me falta es tiempo, haría más detalles como hacia mi gran maestro, lo que me falta es tiempo y para ser sincero hay crisis económica, siempre hay detalles con lo que uno no puede.

¿Qué piensa de otros talleres?

Son una decepción, no lo hacen como debe ser, ponen su nombre hasta hay algunos que me daría vergüenza poner, no hay detalles. Los dragones no tienen pies ni cabeza, mi papa se amargaba de eso.

¿Cómo ve el futuro de su taller, tiene alumnos?

Tengo ayudantes pero eventuales, yo quisiera que les guste que quieran trabajar pero solo me ayudan no hay constancia. El único que tengo esperanzas es de mi hijo de 11 años, a

mi hijo mayor no le gusta, al chico si le gusta dibujar, el tendrá que seguir porque el mercado está asegurado, el apellido es bien conocido. Le hablo, pero todo dependerá de el y de nuestro divino.

¿La asociación de negritos se junta y contratan su orquesta y lo contratan a usted, pero cómo se organizan en la fiesta?

En Sapallanga hay un prioste mayor y otro menor, los que son devotos a la Virgen se asocian entre 5 hasta 10 y ellos van a la Virgen y hacen un juramento diciendo que harán la fiesta en devoción a ella. Van donde el prioste mayor a inscribirse y donde el menor para que entren en consideración[on y puedan bailar. Se inscriben primero en la parroquia y luego donde los priostes

¿Quiénes son?

Son los que tienen fe a la Virgen y tienen recursos y tienen que mantener desde la víspera hasta el 12 de setiembre tienen que dar chicha y comida a los visitantes.

¿Qué se necesita para ser prioste?

Te inscribes en la parroquia y empiezas a organizarte. El prioste mayor con su esposa y sus hijos y el prioste menor con su familia. En el trayecto tanto el mayor y el menor hacen tajiachicu, en el que confirman la fiesta y llaman a todos las agrupaciones que van a bailar, chonguinada, kalachaqui, todos. Y ahí los priostes reciben donaciones, toros, azúcar, arroz, hay ofrecimientos y eso es en cuanto a los priostes. Los grupos también hacen tajiachicu, que aceptan donaciones, para la comida, el vestuario, las bebidas, cada uno da su voluntad y así se va armando.

En la asociación de negritos el tenía la comida, la banda y en Cocharcas tenía su carpa, pero no eran priostes

Ellos solo se encargan de su grupo.

¿El prioste a quién ofrece la comida?

Invitan el mondongo a todos los bailarines les invitan, a todos los que están en ese momento.

¿Para encargar las esclavinas, tiene otros clientes?

Hay épocas que visto a dos o uno, porque mi trabajo demanda mucho tiempo, es una desventaja, mi trabajo es algo muy ajeno a lo que hace el resto y no quiero hacerlo a la volada.

¿En la asociación de negritos quien es el que le paga?

Toda la decisión es de la junta directiva, ellos dicen cuantos son y el color, ellos juntan el dinero de sus bailarines y ahí arreglamos. El contrato el 20% será de lo que me condicionan tal imagen pero lo demás es a mi criterio, busco imágenes que impacten, que sean vistosas. Lo que es mas visible es lo que me sale mas bonito.

¿Cómo decide que nuevo personaje se va a bordar, por qué no hacer a alguien como Toledo?

No me han pedido y hasta pueden pensar algo discriminatorio, no me parecía tan llamativo.

¿Futbolistas?

Mi papa ha hecho a Chumpitaz, pero lo vendió. Voy a inspirarme y antes del mundial tengo que sacar algo así.

¿Hay bastantes presidentes, por que?

Si me fastidiaban de porque he hecho a Ollanta o al gringo de PPK que es lobbyista, y les digo a los clientes usted ha mandado hacer nuevo y veo de donde saco.

Con las esclavinas se arriesga a que lo critiquen.

En cuanto a critica difícil, porque cuando hago el trabajo lo hago inspirándome y aunque esté un personaje que no les gusta, valoran el trabajo, marca una diferencia de los demás. Mas bien me siento orgulloso cuando valoran mi trabajo. Las esclavinas tiene otro estilo.

¿Para vender o alquilar, tiene un mercado específico, ha pensado hacer el mismo bordado en otras cosas?

Algunos me piden para hacerlo en cuadro, como ya tengo la técnica, lo podría hacer, pero eso es por encargo, para vender libre no sale el precio. Si lo llevo a la feria difícil recupero mi capital.

Usted ahora baila para la Virgen, ¿Cómo nace esta tradición en su familia?

Aquí tengo incluso a mis bisnietos, también bailé de chiquito, me gustaba y hasta ahora seguimos manteniendo la costumbre. Desde que tengo uso de razón, de niño siempre he creído en un ser supremo y una Virgen que nos ilumina, al barrio, a la familia, lo importante es que tenemos fe desde niños.

¿Todos los años van haciendo esta fiesta?

Desde que fundamos la Asociación de la negrería, estamos con ellos, esta fiesta van sobrinos familia y del barrio, por supuesto que no solo bailan los jóvenes, sino que vienen gente de afuera y los recibimos con los brazos abiertos y la fe mueve montañas. Desde que son chiquitos, a mis hijos les he dicho que la negrería tienen que seguirla, de repente me muero pero que ellos la sigan y ahí están mis descendientes?

¿Qué sabe sobre el origen de la danza?

Sé que cuando aparece la Santísima Virgen de Cocharcas, la población presentaba diferentes danzas, el Apu inca, la Chonguinada, los Negritos, pero no eran como ahora. La negrería nace, según algunas las versiones, cuando la virgencita se convierte en una roca pequeña de 25 cm y la gente creyente busca mover la roca y para eso presentan diferentes tipos de danzas y una de esas es la Negrería.

¿Cómo escoge al taller Fabián?

Ellos bordan desde su abuelo, su papa también era conocido, siempre hemos recurrido a él porque para mi es el mejor bordador que existe. Nos hace disfrazar durante toda la existencia de la Asociación y ya son 45 años que estamos con él. Recurrimos a él porque es el mejor.

¿Qué le gusta del bordado?

Me gusta el acabado, hay bordados a máquina pero no lo hacen así, sino a mano y es lo mejor, no lo igualan. Conocí a Leoncio Fabián, muy buena calidad. No hay forma de que puedan competir.

¿Cuál es la relación de la asociación con los sacerdotes?

El presidente tesorero y secretarios coordinan con los sacerdotes para la misa, donde se va a llevar a cabo la reunión, se coordina la procesión, acerca del peregrinaje que es lo más importante.

¿Cómo se hace el cambio de las cabezas en la Asociación?

Por tradición a los sacerdotes los buscan las personas autoridades del pueblo, los agentes municipales, etc, son los encargados de buscarlos, en cambio los negritos automáticamente el cambio es el 16 de setiembre de cada año, entre los que bailan.

¿Para la festividad, aportan en algo, o en la organización?

En nuestro caso, solo vemos las necesidades de los negritos. En cuanto a la org. Solo coordinamos con los sacerdotes, la misa, el horario de la presentación y del peregrinaje. Ellos por su cuenta organizan.

¿Cómo se turnan para llevar el anda?

Dentro de los negritos hay los que llegan temprano, voluntarios, los que tienen fe, más que nada la fe. Los que están más metidos, ellos se reemplazan por tramos para llevar el anda.

¿Cómo es la organización de los trajes?

El costo de los trajes y de la banda los asumen todos los integrantes. pero hay una diferencia, a veces no se cubren los gastos y el presidente de la institución con el vicepresidente asumen el precio restante, la idea es dejar el costo en cero. En el tema de la comida y desayunos son los voluntarios, algunos dicen tal día y otro asume otro día y así. En cambio para el 15 de setiembre también hay un voluntarioso para que de el almuerzo. El 16 de setiembre por obligación queda a cargo del presidente y el 17 a cargo del vicepresidente.

¿Cómo se dan los ensayos y la preparación?

Un mes de anticipación hay ensayos especialmente los domingos. Hay diferentes puestos. El presidente y el vicepresidente bailan a la cabeza. El resto ya se acomoda.

Nosotros los llamamos los guardacampes o matachines, ellos están con su látigo y controlan a los negritos y abren campo cuando hay mucha gente. Y aparte su misión es cuidar a los que bailan, que no se emborrachen mucho. Son del lugar, pero ellos tienen esa costumbre de bailar. Ellos enseñan las coreografías, en las cuadrillas están controlando y dan látigo a los que fallan.

¿Qué se necesita para entrar a la asociación?

En si son bienvenidos los de afuera todos, unos años vinieron de afuera y los pusimos, cuando hay voluntad y no son solo del lugar, pueden ser de cualquier lugar. Entre todos votan para ver quien va a ser el nuevo presidente.



Entrevista a Leonora Ambrosio

¿Cómo se llama su papa y desde cuando borda?

Delfín Ambrosio y borda desde hace 50 años. El empezó bordando para la chonguinada y se fue dando la negrería y ya siguió con otras danzas.

¿Cuánto se demora?

En cuatro días saca una esclavina. Generalmente las alquilamos.

¿Cuántas hacen por fiesta?

Hemos cubierto casi cinco conjuntos, y cada uno tiene 22 a 30 personas.

¿Qué imágenes se ponen?

Es variado, según el pueblo, se puede poner picaflor, cóndor, etc. Hay clientes que nos piden cosas específicas, también hemos hecho cuadros.

¿Cómo ve la competencia?

De mi papi ha salido dos bordaduras. Cada uno tiene su cliente, no nos peleamos, cada uno se dedica a cubrir a su gente. El Valle del Mantaro es muy religioso, y tratamos de cubrir toda la demanda de fiestas

¿Cuándo es la época más ocupada?

En mayo, setiembre y octubre, pero sobretodo en mayo que son todas las fiestas de cruces, no solo en Huancayo, sino también Tarma o Junín.

¿Su papa es el único en bordar dentro del taller?

El taller ya tiene gente, tenemos personas que ayudan a mi papi, le damos al trabajador la tela y el dibujo, y ellos ya pueden hacer todo. El bordador tiene en su cabeza que colores quiere combinar. Pueden utilizar nuestros santas imágenes, las flores, nuestros animales, de eso generalmente.

Entrevista a Soledad Mujica

¿Al principio se usaron sacos y luego esclavinas?

No lo tengo claro, pero es una de las tesis, eran unos sacos como se usan en diversas danzas, como capitanías o tras negrerías, como en Sapallanga o en varios pueblos de Junín, Huanuco, Pasco, Huancavelica, etc. Son Danzas con vínculo en la sierra central. En algunos casos encuentras la esclavina, pero en otros casos ves algo más completo, como un saco, pero no se podría decir que la esclavina es un derivado de este.

No conozco información fehaciente que diga que la esclavina es derivado de la esclavina. Cárdenas cataloga estos sacos antiguos como de Sapallanga pero no hay forma de saber que realmente haya derivado en la esclavina.

¿Sobre la forma de la esclavina, por qué se usaría esta?

No hay otra danza que usa eso, pero la esclavina es una pieza que viene de Europa, que es un tipo de capa, no es extraño que una danza utilice una de estas piezas.

¿Tiene alguna información de por qué se llamarían Negritos de Garibaldi?

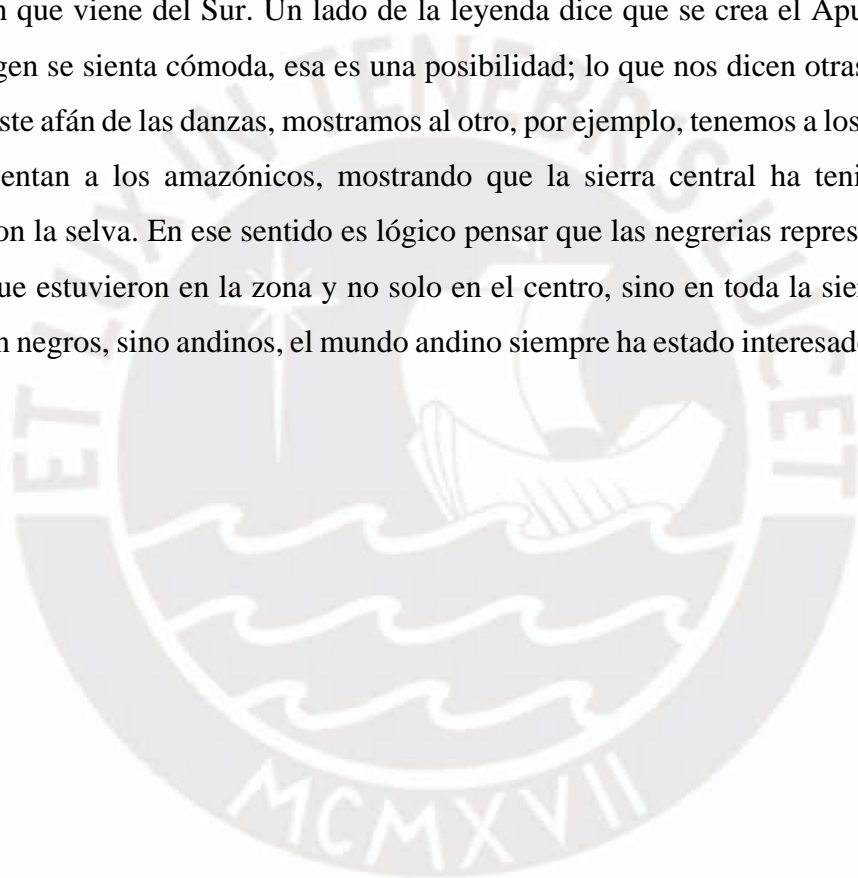
Se dicen que es una moda el tema de las blusas, pero no hay pruebas de que la gente de la armada de Garibaldi haya estado en el Valle del Mantaro, y ya no tienen máscara de negros, la negrería de Sapallanga ya representa a marinos que usan una ancla. Pero basta una persona que tenga un contacto con alguien para que traiga una moda, pero es algo que no sabemos a ciencia cierta

¿Cree usted que las esclavinas son políticas?

Lo caracterizaría como histórico, tengo uno de la nacionalización de la Oroya, no es político, es más histórico, es memoria, el arte popular, es parte de una sociedad que en gran parte puede ser ágrafa, y más que una posición política de estar a favor de Velasco o de lo que fuera, yo lo veo como un recuento de hechos históricos, incluso se toma el incanato. No creo que es una cuestión de posición política, sino algo de memoria, y estas son sociedades que no tenían escritura originalmente, pero la práctica de contar una historia a través de un manto, es algo muy antiguo. Es memoria histórica, es una costumbre de transmitir.

¿Cómo cree que se incluye esta danza en la festividad de la Virgen?

Es interesante, porque en el fondo todo tiene que ver con mitología y con la fundación de tu propia comunidad y justificar ese sentido de pertenencia. La Virgen de Cocharcas abarca todo el sur Andino, con diversos nombres es Candelaria, es la de Copacabana, etc., es la Virgen que esta protegiendo una zona sur Andina, que esta tan vinculada al agua y es una divinidad andina, que se traslada. Son historias antiguas y complejas, incluso esta Virgen es viajera y llena de rituales, es una entidad poderosa. Las comunidades necesitan expresiones culturales que la representen, en particular se sabe que es una Virgen del Sur y crean el Apu Inca, una danza que no debería estar ahí pero se crea esta danza por ser una Virgen que viene del Sur. Un lado de la leyenda dice que se crea el Apu Inca para que la Virgen se sienta cómoda, esa es una posibilidad; lo que nos dicen otras personas, es que en este afán de las danzas, mostramos al otro, por ejemplo, tenemos a los chunchos, que representan a los amazónicos, mostrando que la sierra central ha tenido mucho contacto con la selva. En ese sentido es lógico pensar que las negrerías representan a los esclavos que estuvieron en la zona y no solo en el centro, sino en toda la sierra. No los representan negros, sino andinos, el mundo andino siempre ha estado interesado en contar la historia.



GLOSARIO

- Hilos

Los hilos que se utilizan en las esclavinas son de diversos materiales. Los más antiguos utilizaron de oro y plata, sin embargo, estos se cambiaron a los más comunes, que son los de lana, seda, poliéster o nylon.

- **Cola de rata o cordón:** consiste en la unión de varios torzales. Es un poco más grueso y se utiliza para rodear los motivos.

- **Torcido:** El más utilizado en el bordado. Puede ser de acabado metálico brillante sintético de color dorado y plateado, en su mayoría. Esta conformado por varios cabos.

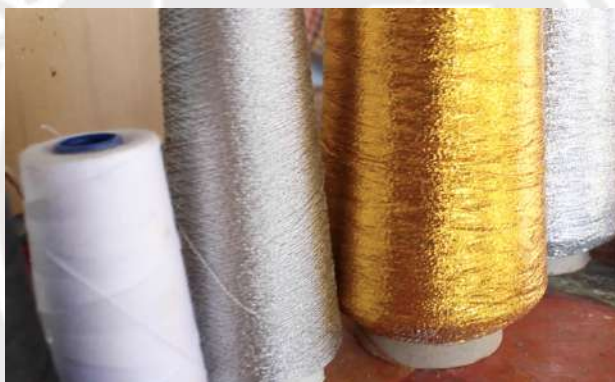


Foto detalle de hilos dorados y plateados torcidos de material sintético.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

- **Hilos de algodón:** Fibra natural de gran longitud utilizada para coser las piezas.

- **Lana:** Fibra natural gruesa que generalmente es de oveja, aunque también puede ser de alpaca o llama, y puede ser teñida de diversos colores.

- **Greca:** Adorno que forma una faja ancha y está conformada por un hilo recto y dos ondulantes.



Detalle de greca y tela pana azul. Bordado Alfonso Ugarte

Autor: Leoncio Fabián

Fotografía: Susana Navarro (2016)

Telas

- **Tocuyo:** Tela de algodón de suave textura y flexible. Generalmente de dos calidades, los maquitocuyo, hilado a mano; y los tomatocuyo, hilados en torno.(Grandez 2015) Usado para la confección de camisas y pantalones.
- **Pana:** Tela de algodón semejante al terciopelo.
- **Terciopelo:** Tela de algodón o seda velluda por una de sus caras.
- **Lamé:** Tela brillante de apariencia metálica de nailon o poliéster.

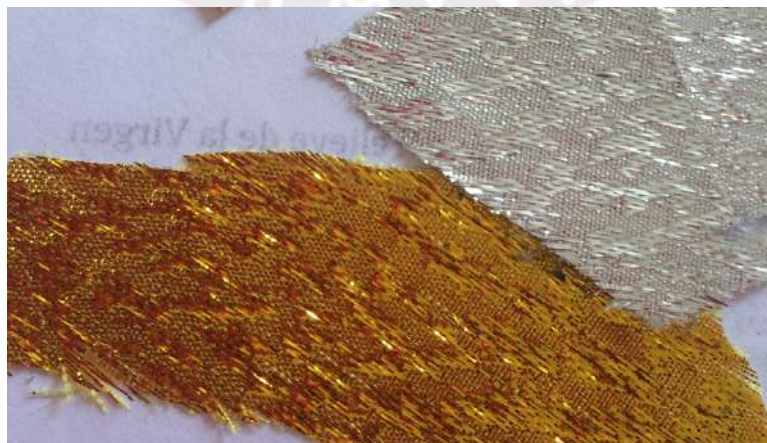


Foto detalle de tela lamé dorada y plateada.

Piedras y lentejuelas

- **Las lentejuelas:** son pequeñas piezas con forma de lentejas circulares brillosas. Pueden ser de diversos colores. En las piezas más antiguas estas podían ser de metal, sin embargo, luego se cambiaron por las de plástico que son mas económicas. Se fijan a la tela cosiéndolas.

-**Piedras y mostacillas:** pequeñas piezas de diversos colores, materiales y tamaños.



Foto detalle donde se aprecia la piedras y lentejuelas usadas.
Fotografía: Susana Navarro (2016)

Remates

- **Canelones o flecos:** Adorno que se coloca al borde de la pieza. Pueden ser dos cordones entrelazados o un solo cordón torcido. Puede ser de algodón, metálico o incluso de hilo de oro.



Imagen 20
Foto detalle Canelones de cordones
Entrelazados metálicos.
Fotografía: Susana Navarro (2016)



Imagen 21
Foto detalle Flecos de un solo cordón
torcido de algodón.
Fotografía: Susana Navarro (2016)



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO

Proyecto curatorial
Bordando la historia: Las esclavinas del Taller Fabián en el
Valle del Mantaro

SUSANA NAVARRO HOSPINAL

San Miguel, 2018

Título:

Bordando la historia: Las esclavinas del Taller Fabián en el Valle del Mantaro.

Aspectos generales:

La muestra busca presentar el bordado en las esclavinas que realiza el Taller Fabián para la festividad de la Virgen de Cocharcas, la cual se realiza todos los años en el distrito de Sapallanga. Esta colección incluye bordados de las tres generaciones de bordadores que se han desarrollado dentro del taller, Valerio Fabián, Leoncio Fabián y Ezequiel Fabián.

Se busca mostrar a los visitantes que el arte del bordado y específicamente, el de alto relieve, que si bien se realiza en el marco de una fiesta religiosa, la temática bordada realiza cambios en los cuales se puede ver la representación de héroes que todos los peruanos reconocemos, pasando por hechos históricos específicos e incluso se tocan temáticas políticas que resaltaron en una época, demostrando que este tipo de bordado no es solo un ‘adorno’ si que se ha convertido en una forma de registro de la historia de nuestro país.

Texto curatorial:

Los Negritos de Garibaldi es una danza que se realiza en honor a la Virgen de Cocharcas en el distrito de Sapallanga en Huancayo y es una forma de recordar la liberación de los esclavos negros en el Perú, su traje distintivo de marineros, recuerdan al héroe italiano Giuseppe Garibaldi que fue conocido por su oposición firme a la esclavitud. En las esclavinas que portan permiten que el artista bordador pueda plasmar no solo un recuerdo histórico de héroes pasados, sino que a la vez se convierten en un testimonio de un hecho histórico del presente.

Una constante vemos en los bordados, la imagen del militar, del luchador que defiende del enemigo, que lucha por ideales patrióticos, del que cuida y protege. Y los bailarines utilizan estos bordados para honrar a la Virgen de Cocharcas, la madre protectora, dadora

de vida y que ha de proveer del cuidado y valor que el luchador necesita para enfrentarse en batalla.

El Taller Fabián, a lo largo de tres generaciones de artistas bordadores, han logrado plasmar estos ideales, mediante una elaborada técnica del bordado en alto relieve, que combina iconografía con antepasados virreinales representado en las flores y animales, con referentes visuales de héroes como Simón Bolívar, Ramón Castilla o Andrés Avelino Cáceres o personajes históricos como Velasco, Odría, o incluso, Fidel Castro, que a ha ido evolucionando con el paso del tiempo y que hasta ahora sigue sufriendo cambios debido la incursión de nuevos materiales y de competencias industriales, pero manteniendo una estética creativa que se muestran en la adaptación de los referentes visuales.

El bordado popular demuestra que es un arte vivo y no una mera repetición de patrones, y que se vuelve un lienzo en el cual se conjuga la técnica, un gran estudio de los referentes visuales y los saberes pasados de generación en generación, de esta manera el artista muestra su devoción a la Virgen y a la vez busca la apreciación y reconocimiento de los bailarines y de los espectadores.

Disposición de la sala:

La exposición se llevará a cabo en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y contará con 28 esclavinas bordadas que datan de 1930 hasta 2016, incluyéndose algunas piezas bordadas de la primera década de 1900. De todo este grupo, 20 estarán en exposición y las 8 restantes ayudarán a rotar las piezas para disminuir el efecto de deterioro.

De las 20 piezas expuestas 7 se encontrarán en percheros de madera hechos a la medida que se posicionarán en el centro de la sala lo que permitirá que el espectador pueda mirarlas por adelante y por atrás.

En el centro se tendrá el traje completo que es utilizado para la danza, detrás de la misma se tendrá una pantalla que proyectará un video en el cual se podrá apreciar el baile completo y diversos aspectos de la festividad a la Virgen de Cocharcas, este será un video

que tendrá sonido, así será posible que el espectador pueda ver toda la muestra escuchando la música típica de la Danza de los Negritos de Garibaldi.

El resto de piezas se dividirán por temáticas. En marcos verticales se colocarán las piezas que tengan las mismas imágenes en dos generaciones y piezas que tengan un mismo personaje representado en la colección Fabián y en las otras colecciones, esto para facilitar la comparación de técnicas. Este juego de marcos se posicionaran en las paredes y estarán empotrados. En este grupo de piezas también se incluyen las que serían prestadas por la colección Andrea Aranow, colección de arte popular del Museo del Banco Central de Reserva del Perú y la colección de Luis Cárdenas. Para facilitar la visión de los antecedentes virreinales, se colocara un parante al costado con una ficha en la se exhibirá las imágenes de los detalles de las casullas religiosas que también son utilizados en las esclavinas.

Por otro lado, se contarán con dos pantallas Totem verticales, una de las cuales exhibirá a manera de imágenes en alta resolución las piezas que se encuentran en el British Museum. La segunda pantalla será un Tótem Táctil servirá para enseñar al las técnicas del bordado mediante fotografías y videos interactivos, los cuales podrán ser escogidas y vistas por el visitante al tocar la pantalla.

Justificación:

Huancayo es conocida por ostentar una gran diversidad de arte popular, dentro de los cuales sus textiles ocupan un lugar importante. El bordado en alto relieve es un arte que ha sido relegado dentro de las artes populares muy pocas veces expuesto y mucho menos expuesto como piezas que cuentan una historia y no vistas simplemente como artesanía.

Es necesario demostrar que en estas piezas hay una destreza técnica y creativa, pero que además, son producto de una larga tradición que se mantiene hasta la actualidad. En ese sentido, la exposición quiere plantear una nueva forma de acercamiento al desarrollo artístico peruano que se realiza en provincia.

Objetivos:

- Dar a conocer el bordado de alto relieve que se realiza en el Valle del Mantaro.
- Reforzar la identidad nacional mediante la información y la puesta en valor de las piezas.
- Informar a la población sobre el proceso creativo de estas piezas culturales que por mucho tiempo se han mantenido en el olvido.
- Mostrar que el bordado en alto relieve no es un adorno, sino que es la conjugación de varios factores de su pasado histórico.

Público objetivo:

La muestra puede ser apreciada por el público en general, sin embargo, hay ciertos públicos que se podrían ver más interesados:

Estudiantes a partir de los 12 años, ya que a esa edad muchos de ellos ya han visto las imágenes que han servido como referencias visuales de los bordados, las cuales tocan varias temáticas que tienen que ver con la historia del Perú.

Por otro lado, las personas que adultas mayores de todas las edades, especialmente los que tienen más de 50 años, podrán reconocer varias imágenes de la época de Velasco o del General Odría.

En general, el público que esté interesado en las diversas expresiones del arte popular.

Política y contexto:

Uno de las razones importantes por realizar la exposición en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, es que muestra una parte importante de arte que concierne a temáticas como la Independencia o la Guerra del Pacífico, obras que en muchos casos sirvieron como referentes visuales para los bordados que se muestran.

Una de las misiones del museo, es el de crear conciencia en el Perú y a nivel internacional, sobre el valor de nuestro patrimonio difundiendo la cultura. Los bordados que

presentamos forman parte de este patrimonio que se encuentra vivo y que está en constante cambio, es necesario demostrar la capacidad creativa de nuestros pueblos y ensalzar el arte popular que demuestra destreza técnica como inventiva.

Por otro lado, esta exposición es resultado de una investigación académica y el museo tiene como objetivo la divulgación del conocimiento que esté interesado en realzar la historia peruana. Es importante que el primer museo del Perú esté interesado en una muestra que busca demostrar que el arte popular, creado como una conjugación de su pasado histórico, sea visto como un arte vigente el cual es importante entender para fortalecer la identidad nacional. Es por estas razones que estamos seguros que la exposición tendría un gran reconocimiento y generaría gran interés por el público que asiste al museo interesados en la historia de nuestro país.

Periodo de duración:

Se propone que la muestra dure un mes, esto por un tema de necesidad de devolución de las piezas que se traerían del extranjero y porque al estar hecho a base de diferentes fibras textiles, tenerlos expuestos por más tiempo dañaría las piezas por la constante exposición a elementos ambientales y propios de la exposición.

El mes de exposición escogido es el mes de Noviembre, ya que las festividades de la Virgen de Cocharcas se realiza a principios de setiembre y duran hasta la quincena. Tiempo en el cual el Taller Fabián se encuentra sumamente ocupado. Pensando en la necesidad de tener al artista al inicio de la exposición, la misma se tendría que durante noviembre.

Localización del espacio expositivo:

El espacio sería la Sala A del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, la cual está disponible para exposiciones temporales. (Ver plano).

La sala cuenta con 24.7 m de largo y 7.55 m de ancho. Cuenta con dos puertas de ingreso, cada una de doble puerta y en el centro tiene la proyección de tres farolas. Es importante contar con una sala de este tamaño ya que permitiría un mejor espacio entre las piezas ya que algunas estarían en vitrinas y otras estarían en caballetes.

Recursos económicos y materiales disponibles:

Los materiales con los que se dispone, es con el prestamos de las piezas por parte del Taller Fabián las cuales, junto con la colección del señor Luis Cárdenas, se encuentran en Huancayo, por eso es necesario manejar el transporte de las mismas.

Por otro lado, se tienen las piezas que se encuentran en Nueva York, las cuales la dueña está dispuesta al préstamo de las mismas encargándose de su respectivo embalaje, tan solo es necesario manejar el costo del traslado.

Con respecto a los recursos económicos, es necesario contar con la participación de entidades educativas y de empresas privadas que estén interesadas en la difusión del patrimonio cultural. En este sentido es necesario que la PUCP se pueda ver involucrada en el proyecto, tanto como el Ministerio de Cultura que lo haría por medio de la donación de la sala por el tiempo requerido.

Se requerirá del patrocinio de la empresa privada como Telefónica o el ICPNA, dos empresas que anteriormente han realizado este tipo de exposiciones, a cambio de su auspicio se les permitirá poner un banner cada uno en la inauguración y se colocaran sus logos en los folletos que se entregaran a todos los visitantes, en las notas de prensa, en las invitaciones y en los catálogos que estarán disponibles a la venta.

Requisitos específicos de seguridad:

Para la muestra es necesario tener un cuerpo de seguridad que pueda vigilar que los asistentes no se acerquen demasiado o lleguen a tocar las piezas que estarán expuestas. Por eso es necesario que estas piezas estén acordonadas creando un cerco de seguridad, sin embargo, es necesario un personal que pueda estar vigilando de manera constante el cual es provisto por el museo como parte de su seguridad de las salas habitual.

Conservación:

La exposición consta de piezas que están realizadas de textiles en su totalidad por lo que necesita condiciones de humedad y temperatura específicas. La temperatura debe mantenerse entre 18°C y 21°C y el porcentaje de la humedad debe mantenerse entre 45 y 65%, para evitar que las fibras naturales se expandan y contraigan de manera brusca afectando su elasticidad y resistencia, a la vez que no vayan a presentar moho o manchas.

Con respecto a la luz, esta es un agente que puede causar deterioro y decoloración en los diferentes textiles que conforman las piezas, según el Manual de Conservación antes descrito, lo recomendable para este tipo de piezas es 50 lux por hora, manteniendo la fuente de luz alejada de los textiles para minimizar el daño, por otro lado, se debe evitar la iluminación natural y cuando el personal no se encuentre en sala o no esté abierto al público, se debe evitar la iluminación de la sala.¹

Durante la exposición deben estar en un soporte forrado con tela de algodón el cual puede estar colocado con 40 grados de inclinación. Con respecto al almacenaje es necesario usar papel libre de ácido, deben estar guardados de manera horizontal y en cajones de cartón libres de ácido.

¹ Toda la información fue tomada del Manual de Conservación Preventiva de Textiles del Proyecto Catastro del Patrimonio Textil Chileno. Santiago de Chile, 2002.

Al llegar a la sala, las piezas deben pasar por un control previo para evitar que tengan algún tipo de bicho o manchas, para así evitar que haya un contagio entre las piezas, es necesario retirar el polvo para evitar el crecimiento de insectos. La limpieza de las vitrinas debe ser periódico para evitar el deterioro de las piezas y para evitar o detectar a tiempo si es que hay insectos como polillas o moho.

Todos estos requisitos son necesarios tomar en cuenta para minimizar el deterioro de las piezas durante la exhibición.

Mantenimiento:

Entre las necesidades que se tiene está la realización de vitrinas del tamaño específico que puedan albergar las piezas así como su iluminación. Por otro lado, los parantes también tienen que ser hechos a medida, en este caso, si se tiene la iluminación instalada, pero se necesita hacer la medición correcta para que no dañen los textiles. Por otro lado, las pantallas Totem, son necesarias de alquilar por el tiempo de la exposición.

Entre los recursos disponibles se tiene que el museo puede ayudar brindando asesoría museográfica y además brindan la facilidad de la utilización de sus canales de comunicación para promocionar la exposición.

Evaluación:

Para realizar la evaluación del proyecto se realizará una encuesta que los asistentes recibirán al ingreso de la muestra que tendrá como objetivo conocer, de manera cuantitativa, que percepción se ha llevado el público de la muestra sobre los siguientes temas:

- Calificación del 1 a 10 la muestra.
- Calificación del 1 a 10 sobre su interés en este tipo de muestras.
- Calificación del 1 a 10 sobre la disposición de la sala.
- Calificación del 1 a 10 sobre la relevancia de la información expuesta.
- Responder sobre el medio por el cual se enteraron de la muestra.

La idea es que la encuesta no sea tan extensa para que sea rápida de contestar sin interferir con la experiencia del visitante a la exposición. Por otro lado, nos dará información sobre la relevancia que tiene esta exposición en el visitante y si los canales de comunicación utilizados han surtido efecto o no.

Por otro lado, se programará visitas guiadas con el curados y el artista de la muestra, además, se realizará un taller que dure solo dos fines de semana, en los cuales se podrá enseñar a los asistentes las técnicas básicas del bordado en alto relieve, el cual tendrá un costo que cubriría el costo de los materiales y la enseñanza.

Procedimientos administrativos:

La mayoría de las obras pertenecen a colecciones privadas, para lo cual se hará un pedido de préstamo por medio de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asegurando el bienestar y cuidado de las piezas. Para esto es necesario presentar una Carta de Presentación de la PUCP, adjuntar una declaración jurada de responsabilidad por parte del encargado del proyecto detallando las especificaciones del lugar de exposición, tiempo de la misma y compromiso de cuidado de cada pieza y copia del DNI.

Las piezas que se encuentran en Huancayo, necesitan ser catalogadas y fotografiadas de manera que se tenga los detalles de las piezas, su estado y respectivos dueños, esto sería un documento que pasaría ante un notario para la legalización de la declaración jurada del préstamo de las piezas, detallando el tiempo de préstamo y el compromiso al correspondiente devolución de las mismas. Para el transporte no es necesario ningún trámite específico, ya que se trasladan dentro del país.

Las piezas que vienen de Nueva York tienen todo un trámite aparte. La coleccionista de estas piezas necesitan tener un archivo fotográfico que pueda dar cuenta de cómo se están enviando las piezas, esto será adjuntado a una factura que tendrá un precio de acuerdo a la valoración del seguro que se toma en cuenta para el traslado, el cual se ha tazado en 4mil dólares americanos por la cantidad de piezas en total.

Para el ingreso al país, estas piezas necesitan pasar por el proceso de desaduanaje. Ya que estas piezas ingresan por un tema de exposición NO comercial, entran en el régimen de

Despacho Simplificado de Importación, que según el Procedimiento Específico INTA PE.01.01 (ver anexos) no pagaría impuestos de desaduanaje ya que no representan un cambio a la economía del país.

Según el mismo procedimiento, las piezas entran como Muestras sin Valor Comercial, y se contrataría un despachador aduanero, el cual cobraría el 0,02% del valor de las piezas importadas, para que realice todo el procedimiento incluyendo la correspondiente comprobación por parte de la SUNAT sobre el estado físico de las piezas, registrando la información para la Liquidación de Cobranzas, el cual no tendría ningún costo ya que estas piezas estarían exentas de impuesto.

Para el desaduanaje se piden los siguientes requisitos:

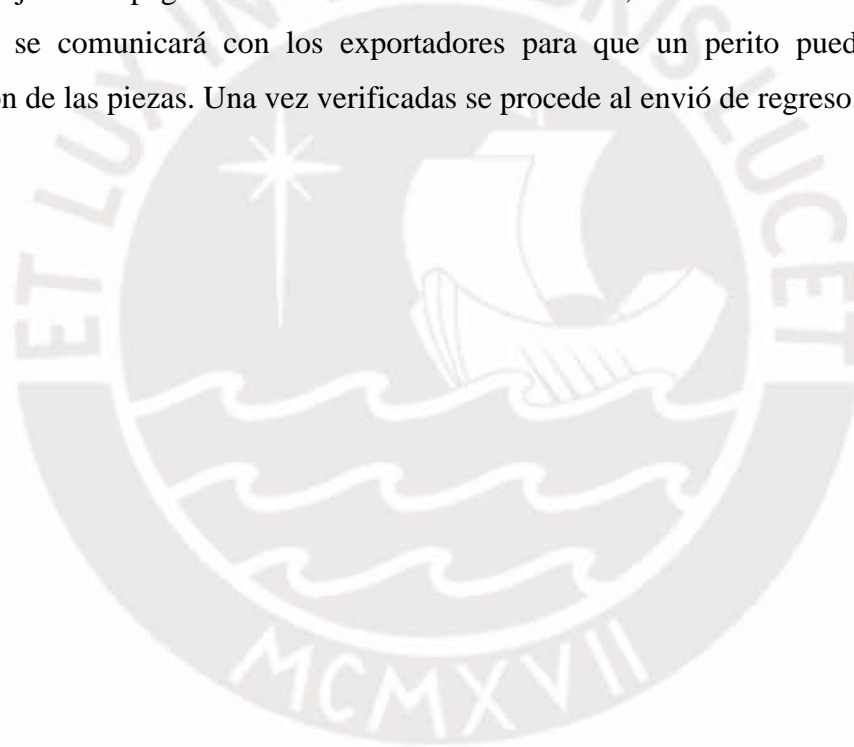
- Declaración Simplificada de Importación.
- Factura, ticket de pago, boleta de venta u otro documento equivalente del proveedor.
- En casos debidamente justificados, cuando el importador, dueño o consignatario no cuente con los documentos señalados y se trate de mercancía sin carácter comercial, puede aceptarse la Declaración Jurada del Valor.
- Conocimiento de embarque, guía aérea o carta porte, según el medio de transporte utilizado. Cuando el importador, dueño o consignatario efectúa el traslado de la mercancía por sus propios medios, el documento de transporte puede ser reemplazado por una declaración jurada simple.
- Carta poder notarial, cuando el despacho simplificado lo realice un tercero en representación del importador, dueño o consignatario la cual solo tiene validez para el despacho en el cual se presenta. En caso que el importador, dueño o consignatario sea una persona jurídica, la carta poder y la Declaración Simplificada deben ser suscritas por el representante legal, debidamente acreditado.
- Copia del DNI en caso de peruanos, carné de extranjería, pasaporte o salvoconducto tratándose de extranjeros; cuando realicen importaciones sin fines comerciales y en los montos máximos permitidos.
- Documento de seguro si la mercancía se encuentra asegurada.
- Otros documentos que la naturaleza de la mercancía lo requiera, tales como: autorizaciones especiales (ej. mercancía restringida), documento que acredite la donación y lista de contenido, certificado de origen, resolución liberatoria, entre otros.²

Para este proceso se deben adjuntar tres declaraciones juradas (ver anexos) que se añadirán a la factura por el valor que envía el remitente.

² Tomado de <http://www.sunat.gob.pe/orientacionaduanera/despsimpimportacion/requisitos.html>

El plazo vigente del régimen es de 18 meses que corren a partir de la fecha del levante y estará vigente mientras no se nacionalice o destruya la mercancía, si sucede la destrucción parcial o total de la mercancía o si las piezas se quedan más del tiempo permitido, la SUNAT automáticamente ejecuta la garantía, la deuda tributaria y los saldos pendientes.

Para el ingreso de las piezas no es necesario tener un permiso especial por parte del Ministerio de Cultura, ya que son piezas que estarían en calidad de préstamo por parte de los propios dueños de las mismas. Por otro lado, el tema de la salida es diferente. Para que las piezas puedan devolverse a su dueño, necesitan ser certificadas por el Ministerio de Cultura demostrando que no pertenecen al patrimonio cultural inmaterial del país, para esto es necesario rellenar un certificado a forma de declaración jurada (Ver Anexos), en la que se adjunta un pago de 5 soles al Banco de la Nación, dos fotos de cada pieza y el Ministerio se comunicará con los exportadores para que un perito pueda hacer la verificación de las piezas. Una vez verificadas se procede al envío de regreso.



Cronograma detallado para el 2018:

Fecha de exposición	2 de noviembre	1 de diciembre
Pedido y envío de obras a las colecciones particulares en Huancayo	Del 10 de setiembre	Al 18 de setiembre
Pedido y envío de obras a la colección en Nueva York (incluye desaduanaje)	Del 20 de setiembre	al 10 de octubre
Pedido de escaparates y vitrinas	Del 1 de octubre	Al 20 de octubre
Montaje	Del 24 de octubre	Al 30 de octubre
Envío de Nota de prensa	22 de octubre	
Coordinación de entrevistas y publicaciones en prensa	Del 22 de octubre	Al 31 de octubre
Envío de invitaciones a la inauguración	domingo 28	Martes 30 de octubre
Registro fotográfico de la sala	31 de octubre	
Inauguración y registro fotográfico	1 de noviembre 7:00 pm.	
Visitas guiadas	(curador) 7 y 9 de noviembre	(curador y artista) sábado 17 de noviembre.
Taller de bordado:	sábados 10 y 17 de noviembre	
Desmontaje	2 de diciembre	Al 3 de diciembre
Regreso de piezas prestadas de colecciones en Lima	5 de diciembre	
Envío de las piezas de New York	Del 6 de diciembre	Al 15 de diciembre
Envío de las piezas de Huancayo	Del 8 de diciembre	Al 14 de diciembre

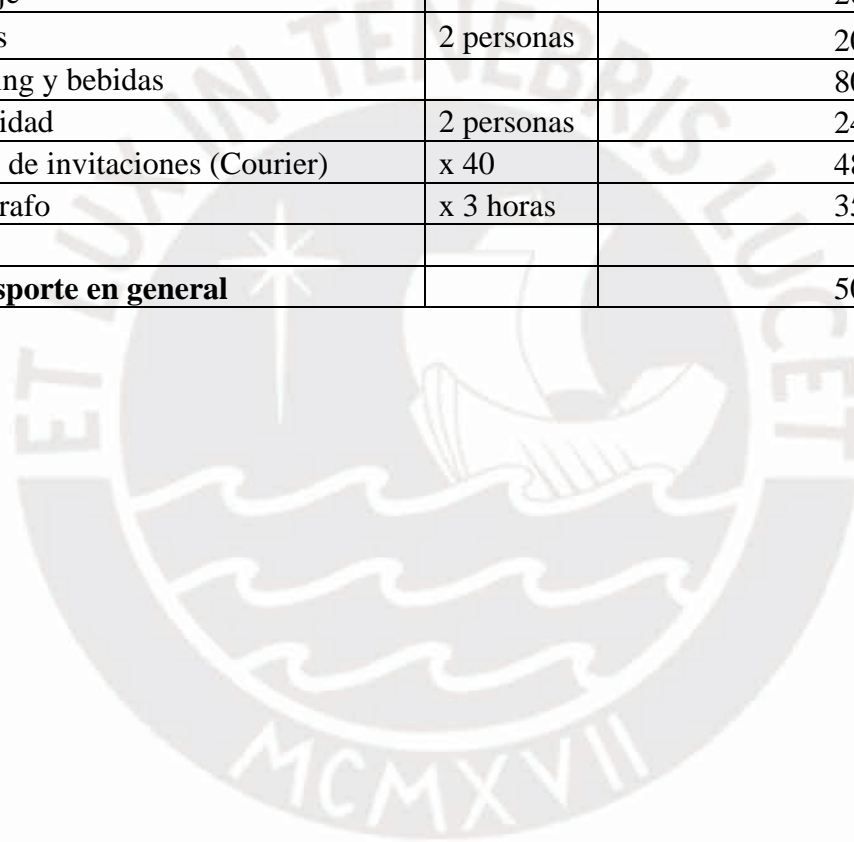
PRESUPUESTO DETALLADO

Para la muestra sería necesario 54 mil soles. En el anexo se adjunta un costo detallado.

Para las piezas que vienen de Huancayo se escoge la empresa Cruz del Sur mediante su servicio de Cargo. En el caso de las piezas de New York se escoge la empresa DHL y el envío completo contaría con un seguro de hasta 4mil dólares.

Puestos y encargados	Cantidad	Soles
Diseño y Gestión		
Curador y Project manager		10000
Especialistas y equipo técnico		
Conservador		4000
Diseñador gráfico		700
Montaje y desmontaje		1500
Electricistas		800
Comunicación		
Prensa y redes sociales		800
Publicaciones		
Catálogos	x100	4000
Tarjetones de mano	x 500	350
Afiches	x 100	100
Gigantografías	x2	70
Invitaciones	x 40	100
Viniles		100
Recursos técnicos		
Vitrinas incluida la iluminación	x3	9000
Vitrinas verticales	x2	2000
Parantes	x7	1400
Pantallas Totem	x2	7000
Medidas de conservación		
Deshumidificadores	incluido	
Aire acondicionado	incluido	
Termohigrómetro para medir humedad y temperatura	x6	270
Transporte		
Embalaje y transporte (ida y vuelta)		
Piezas enviadas desde Huancayo	15 kilos	450

Piezas enviadas desde Nueva York (incluye proceso de desaduanaje)	15 kilos	6000
Agente de aduanas		810
Actividades		
Taller (materiales y pago al artista)		1000
Materiales de montaje		
Clavos, taladros, escaleras, cintas, etc.		400
Inauguración:		
Coordinador de eventos		500
Menaje		200
mozos	2 personas	200
Catering y bebidas		800
Seguridad	2 personas	240
Envío de invitaciones (Courier)	x 40	480
Fotógrafo	x 3 horas	350
Transporte en general		500



Anexos de Aduanas

DECLARACIÓN JURADA DE VALOR

Yo, de nacionalidad , con documento de identidad N°, domiciliado en, en mérito a la Ley del Procedimiento Administrativo General, Ley N° 27444, declaro el valor FOB estimado de la mercancía, así como los datos siguientes:

Nombre del proveedor :.....

País de origen de la mercancía:.....

Descripción y Características Tec.	N° de Serie	Código	Marca	Modelo	Uni.	Valor Unit.	Valor Total

Declaro bajo juramento que los presentes datos obedecen a la verdad, sometiéndome a las sanciones administrativas, civiles y penales que correspondan en caso de falsedad de los mismos.

Lugar, día, mes, año.

.....
Firma

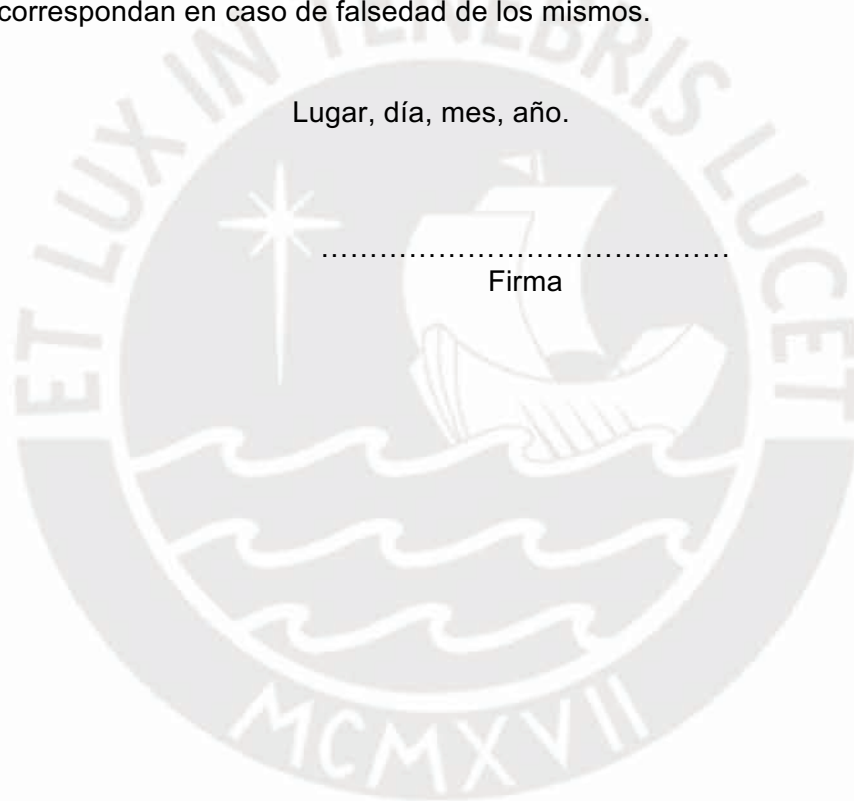
DECLARACIÓN JURADA DE TRANSPORTE

Yo, de nacionalidad
, con documento de identidad N°, domicilio en
....., en mérito a la Ley del Procedimiento
**Administrativo General, Ley N° 27444; declaro que las mercancías
amparadas en la factura N° Manifiesto N°....., están
siendo transportadas bajo mi cuenta y riesgo.**

Declaro bajo juramento que los presentes datos obedecen a la verdad,
sometiéndome a las sanciones administrativas, civiles y penales que
correspondan en caso de falsedad de los mismos.

Lugar, día, mes, año.

.....
Firma



CARTA PODER NOTARIAL

(por persona natural)

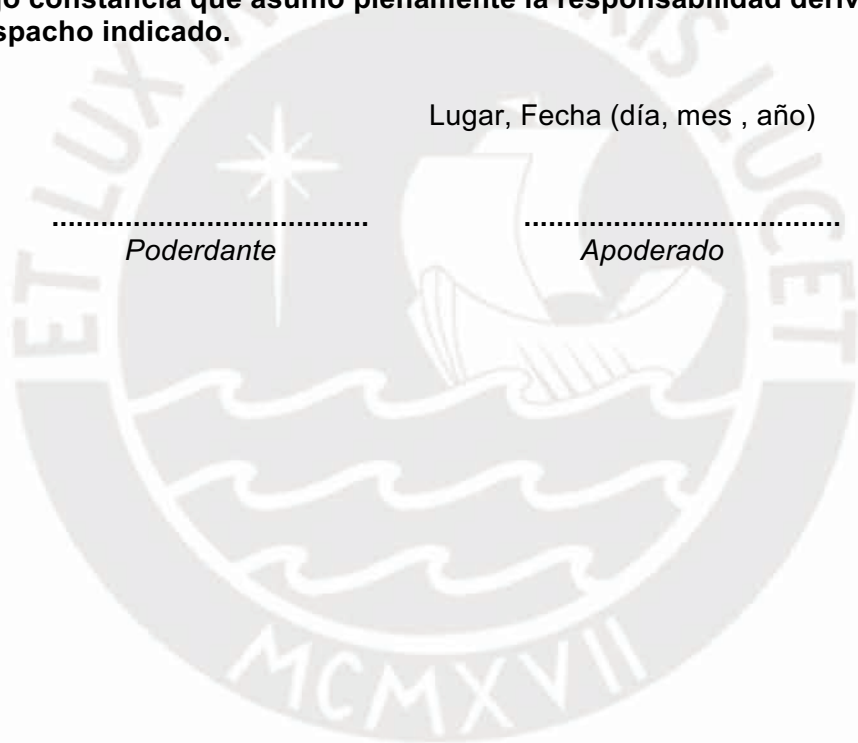
Yo,(nombre de la persona que otorga el poder,)....., con documento de identidad N°, con domicilio en.....
otorgo poder al Sr. (Sra. Srta.), con documento de identidad N° , con domicilio en, con la finalidad que realice en mi representación las acciones conducentes a efectuar el despacho simplificado de importación de la mercancía amparada en la factura N°, documento de transporte (conocimiento de embarque, guía aérea, carta porte) N°

Dejo constancia que asumo plenamente la responsabilidad derivada del despacho indicado.

Lugar, Fecha (día, mes , año)

.....
Poderdante

.....
Apoderado



Certificado de bienes no pertenecientes al patrimonio cultural



FORMULARIO FP01DGDPC

DEVOLUCIÓN DE BIENES NO PERTENECIENTES AL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN

FUNCIONARIO QUE APRUEBA EL TRÁMITE
DIRECTOR DE RECUPERACIONES

I. DATOS DEL SOLICITANTE

PERSONA NATURAL PERSONA JURÍDICA

APELLIDOS Y NOMBRES O RAZÓN SOCIAL

DOMICILIO LEGAL (AV. / CALLE / JIRÓN / PSJE. / N° / DPTO. / MZ. / LOTE / URB.)

DISTRITO PROVINCIA DEPARTAMENTO

D.N.I. C.E. C.I. N° de RUC

TELÉFONO / FAX CELULAR CORREO ELECTRÓNICO (E-MAIL)

REPRESENTANTE LEGAL (APELLIDOS Y NOMBRES)

DOMICILIO REPRESENTANTE LEGAL (AV. / CALLE / JIRON / PSJE / N° / DPTO / MZA / LOTE / URB) D.N.I. C.E. C.I.

II. EXPRESIÓN COMPLETA Y PRECISA DE SU PEDIDO (ARGUMENTACIÓN DE LA SOLICITUD)

DESCRIPCIÓN

.....

.....

.....

.....

III. DOCUMENTACIÓN QUE ADJUNTA: (en concordancia a lo establecido en el TUPA)

CALIFICACIÓN

Documento que acredite la propiedad de los bienes.
 Copia simple del Acta de la Incautación.

NOTA:
Cuando el administrado intervenga a través de representante, éste deberá acreditar el mandato de su condición de representante y las facultades expresas para realizar el trámite.

IV. DECLARACIÓN JURADA

DECLARO BAJO JURAMENTO QUE LOS DATOS SEÑALADOS EXPRESAN LA VERDAD

_____ FIRMA DEL SOLICITANTE / REPRESENTANTE LEGAL

_____ APELLIDOS Y NOMBRES

Asimismo, autorizo que todo acto administrativo derivado del presente procedimiento, se me notifique en el correo electrónico (E-mail) **SI** **NO**

ACLARACIÓN SOBRE FALSEDADE DE LA INFORMACIÓN DECLARADA

Ley N° 27444 (numeral 32.3 del artículo 32*)
* En caso de comprobar fraude o falsedad en la declaración, información o en la documentación presentada por el administrado, la entidad considerará no satisfecha la exigencia respectiva para todos sus efectos, procediendo a comunicar el hecho a la autoridad jerárquicamente superior, si lo hubiere, para que se declare la nulidad del acto administrativo suscitado en dicha declaración, información o documento; imponga a quien haya empleado esa declaración, información o documento una multa en favor de la entidad entre dos y cinco Unidades Impositivas Tributarias vigentes a la fecha de pago; y además, si la conducta se adecua a los supuestos previstos en el Título XIX Delitos Contra la Fe Pública del Código Penal, ésta deberá ser comunicada al Ministerio Público para que interponga la acción penal correspondiente.

SÍRVASE COMPLETAR CON LETRA LEGIBLE

FORMULARIO GRATUITO - LEER INSTRUCCIONES AL DORSO

NO SE ACEPTAN BORRONES NI ENMIENDADURAS