

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y TECNOLOGÍAS

**CARRERA DE CULTURA ESTÉTICA Y PEDAGOGÍA DE LAS ARTES Y
HUMANIDADES**

Proyecto de Investigación previo a la obtención del título de Licenciado en Ciencias de la
Cultura Estética.

TRABAJO DE TITULACIÓN

**ESTUDIO ICONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN
ESULTÓRICA DE FERNANDO DAQUILEMA REALIZADA EN LA FACULTAD DE
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y TECNOLOGÍAS, PERÍODO OCTUBRE
2019 – MARZO 2020**

Autores:

María Natalia Carpio Arias
Nicolás Gabriel Carpio Arias

Tutor:

Tutor/a: Dr. Edwin Ríos, PH.D.

Riobamba – Ecuador

Año 2020

CALIFICACIÓN DEL TRABAJO ESCRITO DE GRADO



Los miembros del tribunal de revisión del proyecto de investigación del título "ESTUDIO ICONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DE FERNANDO DAQUILEMA REALIZADA EN LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y TECNOLOGÍAS, PERÍODO OCTUBRE 2019 – MARZO 2020", presentado por María Natalia Carpio Arias y Nicolás Gabriel Carpio Arias, dirigido por: Dr. Edwin Ríos.

Una vez revisado el proyecto de investigación con fines de graduación escrito, en el cual se ha constatado el cumplimiento de las observaciones realizadas se produce la calificación del informe del proyecto de investigación.

Por la constancia de lo expuesto firman:

TUTOR	NOTA	FIRMA
Dr. Edwin Ríos	<u>10</u>	
MIEMBRO DEL TRIBUNAL Dr. Paulo Herrera	<u>9 (Nove)</u>	
MIEMBRO DEL TRIBUNAL M.A. Héctor Flores	<u>10</u>	
PROMEDIO	<u>9.66</u>	

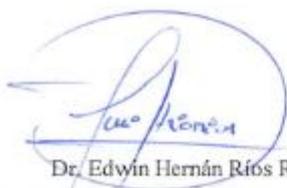
INFORME DEL TUTOR

INFORME DEL TUTOR

Yo, Dr. Edwin Hernán Ríos Rivera, en mi calidad de tutor del Proyecto de Investigación titulado: **“ESTUDIO ICONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DE FERNANDO DAQUILEMA REALIZADA EN LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y TECNOLOGÍAS, PERÍODO OCTUBRE 2019 – MARZO 2020”**; luego de haber revisado el desarrollo de la investigación elaborado por los estudiantes María Natalia Carpio Arias y Nicolás Gabriel Carpio Arias, tengo a bien informar que el trabajo cumple con los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la defensa pública y evaluado por el tribunal designado.

Riobamba, 03 de enero de 2020.

Atentamente,



Dr. Edwin Hernán Ríos Rivera

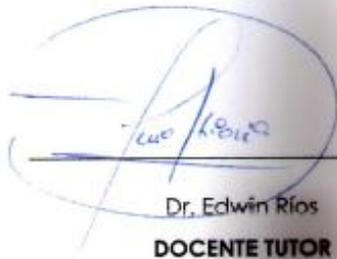
TUTOR



CERTIFICACIÓN

Que, **CARPIO ARIAS MARÍA NATALIA** con CC: 060336889 - 5 y **CARPIO ARIAS NICOLÁS GABRIEL** con CC: 060324121 - 7, estudiante de la carrera de **CULTURA ESTÉTICA**, Facultad de **CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN HUMANAS Y TECNOLOGÍAS**; han trabajado bajo mi tutoría el trabajo de investigación titulado **"ESTUDIO ICONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DE FERNANDO DAQUILEMA REALIZADA EN EL PERÍODO OCTUBRE 2019 MARZO 2020"** que corresponde al dominio científico: **"Desarrollo Socioeconómico y Educativo para el fortalecimiento de la Institucionalidad Democrática y Ciudadana y alineado a la línea de investigación "Educación Superior y Formación Profesional, Cultura Visual,** cumple con el 6% reportado en el sistema anti plagio **URKUND**, porcentaje aceptado de acuerdo a la reglamentación institucional, por consiguiente, autorizo continuar con el proceso.

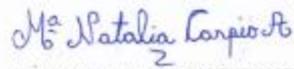
Riobamba, 03 febrero de 2020


Dr. Edwin Ríos
DOCENTE TUTOR

DERECHOS DE AUTOR

DERECHOS DE AUTOR

Yo, MARÍA NATALIA CARPIO ARIAS con 0603368895, soy responsable de las ideas, doctrinas, resultados y propuestas en el presente trabajo de investigación y los derechos de autor pertenecen a la Universidad Nacional de Chimborazo.



María Natalia Carpio Arias

0603368895

Yo, NICOLÁS GABRIEL CARPIO ARIAS con 0603241217, soy responsable de las ideas, doctrinas, resultados y propuestas en el presente trabajo de investigación y los derechos de autor pertenecen a la Universidad Nacional de Chimborazo.



Nicolás Gabriel Carpio Arias

0603241217

AGRADECIMIENTO

Un agradecimiento especial a la familia, nuestra madre Carolina, nuestro padre Pepe, a la Doctora Ruth Arias, al Master Galo Vásquez, a nuestro Director Doctor Paulo Herrera, nuestro tutor el Doctor Edwin Ríos, a nuestros profesores Master Anita Flor, Master Byron Obregón, Master Héctor Flores, Master Marco Lucero, Doctor Hugo Campos, Master Luis Viñan y todos los que colaboraron con nosotros en este tiempo y han permitido que podamos realizar este proyecto que pone en práctica el conocimiento general recibido y que nos deja la satisfacción de contribuir con un trabajo esperamos perdure y sea aprovechado.

NICOLAS CARPIO Y NATALIA CARPIO

DEDICATORIA

Este trabajo de investigación que demuestra el esfuerzo de esta carrera, lo dedico a mi familia: Padres, José Carpio y Carolina Arias, hermanas, Natalia, Valeria y Antonella Carpio, Galo, Jefferson, a mis sobrinos Victoria y Felipe, a mi abuelita Yolita, a mi tía Ruth Arias quienes forman parte indispensable en mi vida, a mis suegros Abg. Pablo Soliz Y Florcita Poveda, también a mi abuelita Leonorcita en el cielo.

A mi esposa Florcita quien es mi apoyo más grande, mi gran amor y compañera, a mis hijos Francisco y Bernardo Carpio Soliz, porque mi vida gira en torno a sus sonrisas.

A todos los docentes que hicieron esta etapa académica, exitosa.

NICOLAS CARPIO ARIAS

Dedico esta investigación a mi familia: Padres, José Carpio y Carolina Arias, hermanos, Nicolás, Valeria y Antonella Carpio, a mis sobrinos Francisco, Bernardo, Viky y Felipe, sus padres Jeff y Galo, a Florcita, a nuestra abuelita Yoli, tíos, primos, mi abuelita Leonorcita y nuestros abuelitos en el cielo que desde allí nos han dirigido y todos, quienes han permitido que nuestro desarrollo educativo, desde los comienzos en las aulas hasta lo que tengamos que caminar en el trayecto de nuestras vidas bajo el gran regalo de su apoyo, aporte, consejo y compañía, podamos cumplir un camino de formación en el arte, los valores humanos y las principales bases de la construcción de un ser humano completo, que deje con la actividad artística, la formación intelectual, y del cuerpo, nuestro aporte que se extienda de generación en generación.

NATALIA CARPIO ARIAS

ÍNDICE DE CONTENIDO

CALIFICACION DEL TRABAJO ESCRITO DE GRADO	II
INFORME DEL TUTOR	III
CERTIFICADO URKUND	IV
DERECHOS DE AUTOR	V
AGRADECIMIENTO	VI
DEDICATORIA	VII
INDICE DE CONTENIDO	VIII
INDICE DE TABLAS	XI
INDICE DE GRAFICOS	XI
RESUMEN	XII
ABSTRACT	XIII
INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I.....	3
1. MARCO REFERENCIAL.....	3
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA	4
1.3. JUSTIFICACION	5
1.4. OBJETIVOS	6
1.4.1. OBJETIVO GENERAL	6
1.4.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS	6
CAPITULO II	7
2. MARCO TEORICO	7
2.1. Cultura Estética	7
2.2. Arte	9
2.3. Escultura	11
2.4. Características y rasgos iconológicos de las obras de arte	12
2.4.1. Iconografía e Iconología	12
2.4.2. Método iconológico	14
2.5. El pueblo Puruhá	15

2.6. Características socioculturales de Cacha	16
2.7. Contexto histórico	18
2.8. Biografía de Fernando Daquilema	21
2.9. Cronología de la sublevación	24
2.10. VARIABLES	30
2.10.1. VARIABLE INDEPENDIENTE	30
2.10.2. VARIABLE DEPENDIENTE	30
2.10.3. OPERACIONALIZACION DE LAS VARIABLES	30
CAPITULO III	32
3. METODOLOGIA	32
3.1. Método científico	32
3.2. Método Analítico	32
3.3. Método iconológico	32
3.4. Tipo de Investigación	33
3.4.1. Descriptiva	33
3.4.2. Bibliográfica	33
3.4.3. Cualitativa	33
3.5. Diseño de la investigación	33
3.5.1. Investigación no experimental	33
3.6. Población y muestra	33
3.7. Técnicas e Instrumentos de recolección de datos	34
3.7.1. Técnicas	34
3.7.1.1. Análisis iconológico	34
3.7.2. Instrumentos	34
CAPITULO IV	35
4. RESULTADOS DEL PROYECTO DE INVESTIGACION	35
4.1. Representación escultórica de Fernando Daquilema	35
4.2. Planteamiento iconológico e iconográfico para la representación escultórica de Fernando Daquilema	45
4.2.1. Análisis pre iconográfico	46
4.2.2. Análisis iconográfico	48

4.2.3. Análisis iconológico	51
4.3. Desglose de materiales utilizados en la representación escultórica de Fernando Daquilema	55
4.4. Descripción de materiales utilizados en la representación escultórica de Fernando Daquilema	56
4.4.1. Arcilla	56
4.4.2. Yeso	57
4.4.3. Resina	58
4.4.4. Cobalto	59
4.4.5. Mármol	59
4.4.6. Andesita basáltica	60
4.4.7. Fibra de vidrio	61
4.4.8. Catalizador	62
4.4.9. Mortero	62
4.4.10 Artesil RTV Elastómero de silicona	64
CAPITULO V	67
5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	67
5.1. CONCLUSIONES	67
5.2. RECOMENDACIONES.....	69
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	70
ANEXOS	74

INDICE DE TABLAS

Tabla 1 Cronología de la sublevación de Fernando Daquilema	24
Tabla 2 Operacionalización de las variables	30
Tabla 3 Características físicas del Artesil RTV	65

INDICE DE GRAFICOS

Gráfico 1 Fotografía de Fernando Daquilema	36
Gráfico 2 Persona viva de referencia	37
Gráfico 3 Alma de representación escultórica	38
Gráfico 4 Escultura con modelado en alambre	39
Gráfico 5 Introducción de esponja de alta densidad	39
Gráfico 6 Recubrimiento con malla	40
Gráfico 7 Introducción de arcilla en la estructura	41
Gráfico 8 Realización de facciones en escultura	42
Gráfico 9 Molde de silicona	43
Gráfico 10 Elaboración de cama de yeso	44
Gráfico 11 Retoques finales en escultura	45
Gráfico 12 Representación escultórica de Fernando Daquilema en aula de la UNACH	46
Gráfico 13. Escultura de Fernando Daquilema para análisis iconográfico	48

RESUMEN

Fernando Daquilema es un representante de la memoria de los pueblos indígenas y su reivindicación. Esta investigación tuvo como objetivo el estudio iconológico e iconográfico de su representación escultórica, realizada en la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y tecnologías, en la carrera de Cultura Estética. Se hizo un estudio bibliográfico sobre cultura estética, arte y el contexto histórico de Fernando Daquilema. En el apartado metodológico, se hizo un análisis en sus tres momentos: pre iconográfico, iconográfico e iconológico. así, se concluyó que existen abordajes que tienen que ver con lo histórico, ensayístico y académico sobre la figura de Fernando Daquilema. De la representación escultórica, su creación se enfocó en el rostro que representa la reivindicación y es una extensión de los rasgos distintivos de los indígenas y de la comunidad de Cacha, fue fundamental la experimentación que se realizó gracias al apoyo docente y sobre todo la utilización de Artesil 1 de silicona, que permite reproducir la obra tantas veces se requiera. Como resultado, se utilizó 1 y medio metro de fibra de vidrio de 120 mm de espesor que es un estándar mediano, resultando una escultura de 85 cm con una base de 37 cm de ancho y 47 cm en la parte de los hombros, se recomienda este material, pues se comprobó que se obtiene un molde que servirá para próximas réplicas de la misma escultura.

Palabras clave: arte, iconológico, iconográfico, representación escultórica.

ABSTRACT

Abstract

Fernando Daquilema is a representative of the memory of indigenous people and their claim. This research aimed at the iconological and iconographic study of its sculptural representation, carried out at the Faculty of Education, Human Sciences and Technologies, in the Aesthetic Culture career. A bibliographic study was made on aesthetic culture, art and the historical context of Fernando Daquilema. In the methodological section, an analysis was made in its three moments: pre iconographic, iconographic and iconological. Thus, it was concluded that there are approaches that have to do with the historical, essay and academic aspects about the figure of Fernando Daquilema. From the sculptural representation, its creation focused on the face that represents the claim and is an extension of the distinctive features of the indigenous people and the community from Cacha. It was essential the experimentation that was carried out thanks to the educational support and especially the use of Silicone Artesil 1, which allows the work to be reproduced as many times as required. As a result, one and a half meter of 120 mm thick fiberglass was used, which is a medium standard, resulting in an 85 cm sculpture with a base of 37 cm wide and 47 cm on the shoulder part. This material is recommended, as it was found that a mold is obtained that will serve for future reproductions of the same sculpture.

Keywords: Art, Iconological, Iconographic, Sculptural representation.


Reviewed by Enrique Guaribó Yerovi.
Linguistic Competence Teacher.



INTRODUCCIÓN

En la historia del Ecuador, se tiene diversos tipos de estudios de sus acontecimientos más importantes y trascendentales, que han marcado un hito y han dejado una marca imborrable para lo que constituye la formación cultural y la esencia de la constitución ideológica dentro de los aspectos tanto religiosos como artísticos, tradicionales y sociales.

Sin embargo, no se tiene una base detallada de algunos de los personajes emblemáticos de la historia del Ecuador. Entre los años 1860, por ejemplo, se produjo una sobreexplotación de la fuerza de trabajo de los indígenas de la jurisdicción del cantón Riobamba, en la cual aparece uno de los más importantes representantes indígenas que se ha tenido, Fernando Daquilema, declarado héroe nacional de Ecuador por encabezar el primer levantamiento contra la opresión que sufría su pueblo.

En la presente investigación se realizará un análisis de la representación escultórica de Fernando Daquilema, como parte de las actividades académicas formativas de la carrera de Cultura Estética y Pedagogía de las Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Chimborazo, realizada en el período octubre 2018-agosto 2019 y de la cual se mantuvo registros constantes de los avances para el posterior análisis iconológico, para lo cual se aplicará el método iconológico planteado por Erwin Panofsky y que atraviesa tres momentos: preiconográfico, iconográfico e iconológico.

La investigación contempla cuatro capítulos conformados de la siguiente manera:

CAPÍTULO I. Marco Referencial. Planteamiento del problema, objetivo general, objetivos específicos.

CAPÍTULO II. Marco Teórico. – Se realiza la fundamentación teórica de la cultura estética, arte y escultura además de contextualizar a Fernando Daquilema.

CAPÍTULO III. Metodología de Investigación. –Investigación cualitativa. En este capítulo se detallará las herramientas y métodos que se deben utilizar para la investigación.

CAPÍTULO IV. Conclusiones y Recomendaciones.

CAPÍTULO I

1. MARCO REFERENCIAL

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La escultura, es una arte antiguo que viene constituyéndose en una de las formas mas apreciadas por el hombre para inmortalizar y dejar constancia de un legado que perdure, sobretodo de los hechos mas importantes que marcan un hito en los acontecimientos de la historia y le brindan el valor que estos requieren para su esparcimiento a través del tiempo y de los nuevos cambios sociales y culturales que va sufriendo la humanidad. Es uno de los artes mas escogidos para representar a personas y acontecimientos que se desean dar a conocer, que beneficien el conocimiento de los mismos y permitan brindar una mejor formación del ser humano.

La escultura principalmente tiene sus raíces en Europa, y uno de sus grandes exponentes es Miguel Ángel. Dentro de sus obras primordiales y que han marcado la historia y su trascendencia para la escultura se encuentra el famoso David, escultura en mármol con más de cuatro metros realizada entre los años 1502 y 1504.

La presente investigación es importante pues permitirá hacer un análisis pormenorizado de la representación escultórica de Fernando Daquilema mediante la metodología iconológica e iconográfica, que permite revisar antecedentes, contextualizar y fundamentar la obra de arte.

La pertinencia también se vislumbra por la propia figura de Fernando Daquilema en la historia del Ecuador y de Chimborazo, que se ha visto encumbrada en las últimas épocas, por

gestiones de gobiernos de los dos últimos períodos presididos por Rafael Correa y Lenín Moreno. En realidad, la misma creación de la escultura partió de esta afirmación, pues se planteó como un justo homenaje a una figura que resultó determinante en su época y que dejó un legado importante para todo el Ecuador.

El tema es factible, pues al ser nosotros los creadores, se piensa directamente en el registro de la obra para una posterior investigación escrita sobre el tema. Por ello, se posee toda la documentación de la escultura y una bitácora del proceso de creación, con fotografías y videos, especificidades sobre materiales y definición de términos y criterios de creación.

El beneficio de la investigación está dirigido específicamente a la Universidad Nacional de Chimborazo y a la carrera de Cultura Estética y Pedagogía de las Artes y Humanidades, pues es allí donde reposa actualmente la obra, quedando como un reflejo práctico de lo aprendido en las aulas.

El aporte investigativo tendrá dos puntos: 1) Un aporte teórico desde la investigación de documentos. 2) Un aporte metodológico mediante el método iconológico e iconográfico, planteado por Erwin Panofsky.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo se realiza un estudio iconológico e iconográfico de la representación escultórica de Fernando Daquilema realizada en la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, período octubre 2019 – marzo 2020?

1.3. JUSTIFICACIÓN

Investigar acerca de la representación escultórica de Fernando Daquilema realizada en la Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías, mediante el estudio iconológico e iconográfico es de suma importancia, pues es un trabajo artístico elaborado como parte de la carrera de Cultura Estética y Pedagogía de las Artes y Humanidades, que entrelazó a diferentes asignaturas para dar lugar a un trabajo práctico de complementariedad con lo teórico.

La figura de Fernando Daquilema se ha convertido en los últimos tiempos en representativa de la lucha de los sectores minoritarios, de las comunidades y de los pueblos indígenas. Ha necesitado muchas décadas para lograr reivindicación y borrar las categorizaciones y apelativos con los que era concebido antaño, por considerarlo fuera de la ley.

El impulso de los gobiernos presididos por Rafael Correa y Lenín Moreno por sacar a la luz una nueva visión de aquellas figuras emblemáticas entre las que cuenta también Manuela León, es una fortaleza, pero podría ser visto como una estrategia política que actuaría en detrimento de la propia lucha del pueblo indígena, pues letrados en la biografía de Fernando Daquilema y documentos históricos mencionaban Daquilema no tenía ninguna inclinación política ni ansias de poder, sino que tenía la convicción de sacar a su pueblo de las condiciones deplorables que no parecían mostrar ninguna esperanza a futuro. El arte es una gran manera de dar a conocer a estos personajes y su lucha, es una manera de poder plasmar una crítica y una apreciación de la realidad.

En el contexto social y cultural de Riobamba, Chimborazo y del Ecuador, la figura de Fernando Daquilema se ha convertido en un emblema y una investigación sobre cómo fue ejecutada una obra en su honor es necesaria, y en este sentido, el método iconológico de Erwin Panofsky es una gran herramienta de la que se han valido durante muchos años investigadores de historia, arte y cultura.

1.4. OBJETIVOS

1.4.1. OBJETIVO GENERAL

Desarrollar un estudio iconológico e iconográfico de la representación escultórica de Fernando Daquilema realizada en el periodo octubre 2019 marzo 2020.

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Análisis documental de los datos bibliográficos de Fernando Daquilema.
- Planteamiento de una propuesta iconológica e iconográfica para la representación escultórica de Fernando Daquilema.
- Determinar las características de los materiales utilizados para el proceso de construcción escultórica.
-

CAPÍTULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Cultura estética

Existen ciertas definiciones en cuanto a la Estética, en primer lugar, se menciona que es toda aquella reflexión o teorización acerca de la belleza y el arte que deriva de aquel concepto, desde esta concepción, la Estética es Teoría del arte y de la belleza, además se la considera una disciplina filosófica, pero en todo caso, ninguna de estas aseveraciones o teorizaciones pueden englobar todo lo que la Estética estudia.

De todas maneras, el abordaje de cuestionamientos sobre la belleza y el arte tienen un sinnúmero de respuestas, algunas opuestas entre sí, por una carga ideológica de por medio. El objeto de estudio de la Estética está construido por fenómenos que tienen que ver con el agrado o desagrado que puede provocar en alguien la apreciación de lo que para Kant es una experiencia estética.

Aquí es cuando el fenómeno se amplifica, pues no es necesario que el objeto de contemplación sea el arte en sí, sino puede ser la naturaleza, el cuerpo humano, el diseño, incluso el deporte, en que se necesita grados altos de sincronía entre los participantes.

Según Adolfo Sánchez Vázquez (1982) se pueden distinguir 4 características fundamentales de la estética: el arte, lo estético de la naturaleza, lo estético técnico y lo estético en la vida cotidiana.

Los objetos estéticos no ofrecen una utilidad práctica, sino que su carácter es emotivo o sentimental, de modo que la satisfacción que producen es subjetiva, aunque su conformación tenga un referente objetivo, es decir que no se producen al margen de la sociedad.

La significación de parte del perceptor es de carácter social histórico. Esta función social y psicológica del arte y la estética era estudiada desde épocas de Platón y Aristóteles y el estudio siguió con distintos matices según el enfoque que se tuviere y lo determinante de la época.

Hegel (1984) menciona que las obras de arte es en donde los pueblos han expresado sus sentimientos e intuiciones, por ende, una aproximación a las realidades sociales no puede dejar de lado a las manifestaciones artísticas y al conjunto de valores que le proporcione la estética, pues allí se encuentra el distintivo de la identidad.

Se puede entender a la cultura estética como aquella que posibilita el “desarrollo cognitivo y afirmación de los significados y valores consagrados por los diversos pueblos y el respecto que se tiene por sus diferentes formas de vida, pensamiento y de expresión cultural” (Gordillo Mera et al., 2019, p. 219). Destaca la belleza en el arte y también reconoce el complejo proceso formativo en todos sus ámbitos.

La estética y su valoración pedagógica son fundamentales para la sociedad y se debe encarar desde los aspectos de docentes y estudiantes y el proceso de enseñanza-aprendizaje de la estética y la formación sobre el tan discutido gusto y buen gusto. Se debe valorar una mirada en la que el ideal estético sea un objetivo de desarrollo de las sociedades, de creación y recreación de la realidad.

La inclusión del arte en los procesos de enseñanza aprendizaje coadyuvará en la expresión de ideas, emociones, sentimientos, disfrutar, crear, adentrarse en la propia identidad cultural, convertirse en un ser emotivo, preparado para socializar, mantener relaciones interpersonales de manera abierta, desarrollar la creatividad y encontrar soluciones (Montero, Gavilánez y Cadena, 2014, p. 48).

Es necesaria la inclusión de materias de arte en el pensum de estudios para complementar el resto, pues es clara la tendencia de muchos estudiantes hacia estas actividades y en la actualidad se nota la poca importancia que le dan los gobiernos. El desarrollo creativo es tanto o más importante que otras actividades que se enseñan en escuelas y colegios.

2.2. Arte

El arte puede ser concebido como un producto de la inteligencia humana, que utiliza cierto tipo de lenguaje para expresar efectos estéticos de alguna naturaleza. Desde su inicio ha sido compleja la tarea de realizar una definición, “desde la Antigüedad, se ha buscado una definición; sin embargo, por cada intento que se hace, aparece una gran cantidad de proposiciones en contra, ya que las definiciones siempre dejan algo por fuera” (Longan, 2011, p. 76).

En la actualidad, el término hace referencia a las manifestaciones que tienen que ver con el sentimiento y la imaginación, incluso se puede decir que son creaciones que se permiten conmover a través de la excitación que produce a la vista. De todas maneras, la definición actual de arte, no guarda una correspondencia con la definición clásica del arte, que tenía otras connotaciones.

Herbert Read se expresaba de la siguiente manera en relación al arte:

Las artes han sido los medios por los cuales el hombre ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas. El arte nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo (...); no ha sido siquiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana. La actividad artística podría por lo tanto describirse como una cristalización a partir del reino amorfo del sentimiento. (Read, 1955, p. 11)

En el concepto clásico del arte, se podría definir como todo aquello que difiere de la naturaleza, y esta última definida como todo lo que existe independientemente de un estudio o un trabajo, y el arte podría ser aquello que se produce tanto con invención como con esfuerzo. La naturaleza se consideraba como algo tangible, y el arte como algo artificial, “la mayor parte de los autores griegos ponía de relieve que el Arte imita de algún modo la Naturaleza” (Ferrater, 1979, p. 227).

De todas maneras, un esfuerzo actual, lo podría definir de la siguiente manera:

Las obras de arte manifiestan la semiótica de fenómenos culturales como fenómenos de comunicación. Así, en las obras que realiza, el hombre expresa sus ideas, sus creencias y sus vivencias; interpreta el ámbito que lo rodea y crea un lenguaje artístico universal, es decir, válido para todos, mediante el cual se puede comunicar con todos los demás hombres porque se entiende en todas partes del mundo no importa la lengua que se hable, mientras los valores, los principios y la búsqueda de la verdad sea la misma y se tengan las mismas bases de pensamiento. Las imágenes, como signos icónicos, la plástica, las formas de expresión en general, pueden ser interpretadas en todo el mundo, en todos los idiomas; lo importante son los fundamentos de esta interpretación. (Tamayo De Serrano, 2002, s/p)

Según Tamayo de Serrano (2002), existen tres niveles de percepción en el lenguaje del arte:

1. Nivel descriptivo e informativo, aquí se capta la atención del espectador.
2. Observación reflexiva, en el que se establecen analogías con otras obras de arte.
3. Contemplación de la obra, en el que el observador entabla un diálogo con el artista, de reconocimiento y análisis.

En la actualidad, una definición del arte es mucho más compleja, pues responde a otras lógicas que anteriormente no estaban en juego, se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su des-definición” (Oliveras, 2004, p. 64). Se han encontrado temáticas que antes no se tocaban, elementos y temas que no eran relacionados con lo estético o bello, y han pasado a formar parte de lo interesante de una obra de arte. La creación actual se entiende por su falta de límites, pues en un mismo lugar pueden convivir tanto la crítica social como el humor, o lo irónico, lo simétrico y lo feo, también es el lugar de la exploración conjunta, de la mixtura y del pastiche.

2.3. Escultura

El concepto de escultura, al igual que el de arte, es cambiante, lo que en otros tiempos se tenía como verdad absoluta, ha cambiado varias veces para devenir en lo que se considera en la actualidad como tal. Desde un punto de vista tradicional, la escultura es una expresión artística “que tiene por objeto la representación tridimensional de las imágenes, tridimensionalidad que a su vez es la condición física en que éstas se contemplan en la naturaleza” (Bañuelos, 2016, p. 38).

En esta noción generalista, se puede entender la consideración del arte como mimesis de la naturaleza, en sus diferentes acepciones y expresiones. Es la premisa que utilizó Aristóteles en su Poética y que ha recorrido aquel tiempo hasta el actual, como definición del arte

occidental. Hauser menciona al respecto: “Realismo es la copia fiel de objetos de la realidad del tipo que sean, según las leyes de la perspectiva y de la proporción” (Hauser, 1988, p. 407).

En la actualidad se entiende que los artistas comprenden, conocen y modifican los espacios de creación, por obra de la propia percepción, que permite una representación personal y una nueva configuración de la realidad. Allí es donde el escultor crea un espacio que se puede llamar vivo, en donde el hombre ocupa un espacio en el entorno y de allí obtiene vivencias que serán trasladadas a la obra de arte, “surge así la necesidad de plasmarse e investigarse a través del análisis de sí mismo y de la materia con la que se representa” (Bañuelos, 2016, p. 41).

Para Sager, “ninguna representación de la realidad se entiende sin su concepto, sin la percepción cotidiana, sin la experiencia y la idea de todo aquello que es lo real para una época” (Sager, 1981, p. 13). Esto es muy importante porque representa una validación de lo que la mimesis significa para la historia del arte, pero también que más allá de esto, que existe una significancia ulterior que predomina y que ha provocado que en el último siglo la abstracción tenga un lugar importante en galerías de arte y museos.

2.4. Características y rasgos iconológicos de las obras de arte.

2.4.1. Iconografía e Iconología

La iconografía puede definirse como el reconocimiento de la imagen u obra de arte. Fue durante el Renacimiento que el término cobró forma, pues se catalogaba así a los estudios

destinados a la caracterización de las colecciones de retratos de personajes insignes, mediante la descripción y clasificación de los diseños del vestido y el peinado, así como de los estilos arquitectónicos representados en estos retratos (Martín González, 1989).

Erwin Panofsky se refiere a la iconografía como la rama de la Historia del Arte que tiene como objeto de estudio el contenido temático y también el significado de las obras de arte, que va más allá del ámbito estrictamente formal (Panofsky, 1972).

Actualmente se considera a la iconografía como una ciencia que colabora con la Historia y la Historia del Arte y que se especializa en reconocer una determinada temática tras una rigurosa descripción de los elementos componentes de una imagen, en el ámbito del espacio y del tiempo, que precisa su origen y cómo evolucionan en el tiempo.

Se entiende la iconología como un método de análisis en el cual se estudian contextos y se realizan nuevas lecturas de sucesos históricos y fundamentalmente la investigación se inclina por la noción de obra de arte como un ícono, definido por Beristáin de la siguiente manera:

En general, todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referírsele. Es decir, todo dato perceptible por los sentidos (visual, auditivo, etc., por ejemplo, un síntoma) que, al representar (pues es representante) algo no percibido, permite advertir lo representado (por ejemplo, la enfermedad). (1995, p. 450)

Es decir, se entiende a la imagen como un ícono cuando resulta ser representativo de otro aspecto que convierte la obra en algo simbólico y con ello, se transforma en material de estudios iconológicos e históricos, y en gran medida semióticos.

Algirdas Greimas (2002, p. 80), menciona que el sentido simbólico de los objetos se los otorgan los artistas al crear y conformar una representación de la imagen y que cada cultura exige tanto un nivel de simbolismo, como un nivel de acercamiento mimético.

La Iconología tiene como su ocupación fundamental la transmisión y significado en profundidad de obras de arte en sí y que tiene como soporte a la iconografía, que crean un movimiento dialógico, en que lo fundamental es que lo iconológico es tomado como un hecho histórico global, que necesita volcar la mirada hacia el pasado en la búsqueda de sentido, por ello es que se menciona que la iconología, más que una derivación de la historia del arte, es un análisis cultural y del pensamiento (González, 1989). Iconografía e iconología son inseparables y sirven para el análisis profundo de la obra de arte, van de la mano y se complementan en el estudio a conciencia, que se ha aplicado como método en incontables ocasiones con el fin de analizar las obras de arte.

2.4.2. Método iconológico

Aby Warburg (1923) fue quien planteó en primer lugar el método iconológico para tratar de reconstruir con la mayor veracidad la manera en que se produjeron las obras de arte, utilizando para ello, toda la documentación y materiales que se tuvieran al alcance para llegar a una mejor aproximación a la mentalidad de los artistas y con ello finalmente, alcanzar un mejor entendimiento del significado de la obra.

Erwin Panofsky realizó una sistematización bastante similar del método iconográfico con una última faceta de corte interpretativo que resultó novedosa para el análisis de obras de arte, que debe tener un carácter objetivo, pues tiene pasos que vuelcan su sentido en un

estudio metodológico. Plantea 3 etapas que debe tener este estudio para alcanzar el entendimiento de la obra de arte:

- Etapa preiconográfica, que diseña el “significado fáctico y el expresivo”, que estudia la imagen de una manera descriptiva. Se emplea de manera práctica la experiencia personal en describir hechos.
- Etapa iconográfica, que estudia el significado secundario o convencional y describe las alegorías en las obras de arte.
- Etapa iconológica, en la que se estudia el significado intrínseco o el contenido a profundidad, con respecto a los valores simbólicos, es decir es el ámbito de la interpretación iconológica.

Panofsky menciona que la interpretación iconológica debe prestar especial atención al ámbito técnico de producción de la obra de arte, al estilo y a la composición, además en el ámbito iconográfico menciona que los temas a los que hace referencia la obra, deben estar muy presentes en cuanto a lo histórico, filosófico, social, político, etc.

2.5. El pueblo Puruhá

Los puruhaes habitaron las provincias de Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo y Bolívar. Al norte. Sus puntos limítrofes se ubicaban al norte por el Reino de Quito, al sur con los Cañaris, al este con las naciones orientales y al oeste por los Chimbus. Su organización social estaba determinada por los Ayllos, que era integrado por los padres, abuelos y sus descendientes, el curaca era quien ejercía autoridad, que a su vez era heredada, y la organización de varios de estos Ayllos formaban el pueblo al que lo comandaba un cacique.

La nación Puruhá estaba integrada por los siguientes pueblos: Cachas, Calpis, Cajabamba, Chambos, Columbes, Cubijés, Guanandos, Guanos, Guamotes, Licanes, Lictos, Liribambas, Moyocanchas, Ocpotes, Pallatangas, Pangores, Penipes, Pungalaes, Punies, Quimiaes, Tiocajas, Tungurahuas, Yaruquíes, Ilapos, Zibadas, Sicalpas, Zicaos, Puruhaes (Arregui y Yépez, 2012, p. 16).

Para su subsistencia, los puruhaes cultivaban la tierra, sobre todo maíz, papa, quinua, y en las zonas de clima cálido, yuca, ají o jícama. También se alimentaban con carne de cuy, llamas y venados, que a su vez se comercializaban con el Guayas.

2.6. Características socioculturales de Cacha

Cacha es una parroquia rural del cantón Riobamba, sus límites son, al norte y este con el cantón Riobamba, y al sur y oeste con el cantón Colta. El 25 de abril de 1981 fue declarada nueva parroquia rural civil del cantón Riobamba, por el presidente Jaime Roldós Aguilera. Está a 8 km de Riobamba y tiene un área de 2.300 hectáreas.

El nombre Cacha proviene del idioma Tunkawan o Puruhai y significa Flechero, el enviado o el ungido. Cacha es la primera parroquia indígena del Ecuador, fue lugar de descanso de los Puruhaes y asentamiento del pueblo Cacha, que perteneció a la nacionalidad Puruhá.

La historia de Cacha se remonta a la era preincaica, cargada de mitología, en la que, se dice, estas tierras estaban habitadas por una “raza superior de hombres”, entre los que había semidioses y seres sabios que eran hijos de la sagrada naturaleza, de los amores entre los principales dioses, el Chimborazo y la Tungurahua”. Los Cachas eran los únicos amos y señores de sus tierras, pero desde los periodos de gobierno de los Shyris VII, VIII, IX y X,

fueron derrotados por los Puruhá (Caras), hasta que en el reinado de Shyri Carán, se domina estratégicamente a los Puruhá, mediante el casamiento de su única hija la Princesa Toa con el Príncipe Duchicela, hijo del jefe máximo de los Puruhá. (Plan de desarrollo y ordenamiento territorial de la parroquia Cacha, 2015)

Cacha fue la morada de los reyes Duchicelas y colindaba con Liribamba y que exhibía una vegetación espesa con grandes lagunas y habla sobre las ruinas de un gran palacio de madera.

Bastidas menciona que Cacha fue constituida como la primera encomienda de los españoles, allí la máxima autoridad eran los encomenderos y el doctrinario, por su parte, era el encargado de evangelizar (Bastidas, 2007), por ello Cacha ha sido nombrada en múltiples ocasiones como cuna de la nacionalidad ecuatoriana.

En la época de la colonización, se implantó un modelo de explotación a los indígenas y un sistema de cobro de tributos. De esta manera, la textilería se convierte en una de las principales labores de la comunidad. Se dice que en 1640 hubo un fenómeno natural que acabo con cinco mil habitantes, además se menciona que la geografía del lugar cambió. En 1977 un movimiento telúrico arrasó con veinte mil habitantes, terminando con la infraestructura montada para la textilería.

El 21 de abril de 1822 se da la independencia de Riobamba y el mismo año, el 24 de mayo DE 1822, la batalla de Pichincha. En los siguientes años, se elabora la primera constitución del Ecuador, pero las condiciones para con los indígenas se seguían manteniendo, es así que el 18 de diciembre de 1871, de la mano de Fernando Daquilema, se ejecuta una de las sublevaciones más importantes para el país.

2.7. Contexto histórico

El 12 de mayo de 1830, mediante un oficio, el procurador general Ramón Miño ponía en conocimiento al comandante general Juan José Flores, de la separación del Distrito del Sur. Flores convocó a una asamblea al día siguiente y allí se redacta el acta de creación del Estado del Ecuador, colocándose a Flores como mandatario provisional. El 14 de agosto, convocó a una Asamblea Constituyente en la ciudad de Riobamba, para crear una constitución política del país naciente.

El 22 de septiembre de 1830 se promulgó la primera constitución ecuatoriana, quedando Juan José Flores como presidente constitucional y José Joaquín de Olmedo como vicepresidente.

El período de Flores terminó en 1834 y allí empezó el período de Vicente Rocafuerte, que tenía un pensamiento liberal en defensa de comerciantes y banqueros y en contra del clero. En su gobierno se redacta la segunda constitución. Después de Rocafuerte, Flores asume nuevamente la presidencia entre 1839 y 1845.

Una nueva constitución de 1843 se vio entre la ciudadanía como una carta abierta para que Flores se perpetuase en el poder, lo que provocó enfrentamientos de relativa importancia en contra del gobierno.

Estalló una revolución en Guayaquil, el 6 de marzo de 1845 que concluyó con la firma de un acta en la cual se desconocía la autoridad de Juan José Flores y se conformó un gobierno provisional con Vicente Ramón Roca a la cabeza.

Gabriel García Moreno tomó el poder el 24 de septiembre de 1860 y renovó la bandera de la revolución marcista por la amarillo, azul y rojo y convocó a una nueva asamblea constituyente.

A lo largo del siglo XIX, el proyecto liberal que se había planteado siglo y medio antes, no terminaba de concretarse como un hecho, ni en el Ecuador, ni en el resto de países andinos. Las comunidades indígenas habían sobrevivido la colonización mediante un pacto entre el Estado y dichas comunidades, que tenían una organización política, económica y social que les permitía salir adelante. De todas maneras, el proyecto liberal quiso llevarse por delante aquel pacto e imponerse por la fuerza.

En la época colonial, este pacto entre el Estado y las comunidades indígenas tenía las siguientes particularidades: “A cambio del tributo signo de reconocimiento y acatamiento a la soberanía del Rey de España, los indígenas tenían un derecho colectivo sobre sus tierras, fuente de su riqueza” (López Ocón, 1986, p. 114).

Gabriel García Moreno, presidente del Ecuador en los períodos 1861-1865 y 1869-1875 inició un proyecto de modernización económica que trataba de aplacar las rencillas que existían entre la Costa y la Sierra ecuatorianas, y genera una alianza que permite dejar a un lado las rencillas, no tanto por solucionar el problema de fondo, sino porque a ambas partes se les permitió una expansión monetaria al formar parte de un sistema productivo de beneficio mutuo.

Surge entonces un proceso de modernización económica que inserta al país en el juego del sistema capitalista internacional, pero para cumplir tales objetivos, había muchos obstáculos

de por medio, internamente existía una deficiencia en la movilización, que no permitía un flujo adecuado de los productos que se generaban.

Es así, que se planificó la construcción de un sistema vial para el Ecuador, que uniera a Quito y Guayaquil, además se iniciaron trabajos en Quito, Latacunga, Ambato y Riobamba, “tal dinamización del sistema productivo, como en todo proceso de acumulación capitalista en la América andina, se basó en la sobreexplotación de la fuerza de trabajo indígena” (López Ocón, 1986, p. 116). Se trataba de cambiar toda perspectiva anterior sobre la manera de convivir con las comunidades indígenas, para obligarlos a hacer un trabajo mal remunerado para el Estado y que vulneraba someramente sus derechos, aparte se establecieron mecanismos tributarios, contribución de indígenas, trabajo forzado, remate de tierras, pago obligatorio de hipotecas y demás abusos por parte del Estado.

Los terratenientes de la Sierra crearon una política en la cual se trataba de destruir la pequeña producción agrícola y artesanal de las comunidades indígenas. Al respecto López Ocón menciona lo siguiente:

Buscando incorporar a los indios a la producción hacendaria como fuerza de trabajo. Para realizar este reclutamiento se establecieron mecanismos tributarios de diversa índole: contribución de indígenas, diezmos y primicias, el trabajo forzado particularmente utilizado para la construcción de obras públicas, el acuartelamiento, el remate de las tierras de resguardo, la abolición de protectorías y el pago obligatorio de hipotecas y alcabalas sobre ventas de bienes raíces, leyes contra la vagancia. (1986, p. 116)

En el ámbito de la provincia de Chimborazo, en el cantón Riobamba, el estudio de López Ocón arroja luz sobre los acontecimientos previos que pueden haber desencadenado la sublevación de la que estuvo a la cabeza Fernando Daquilema. El autor menciona que, en la

parroquia de Yaruquíes, hubo sobre todo dos factores desencadenantes: los diezmos y las leyes de trabajo subsidiario.

En el ámbito de los diezmos, “junto a las otras tributaciones eclesiales eran una verdadera institución de extracción de sobretrabajo a los campesinos indígenas” (López Ocón, 1986, p. 119). Los diezmos eran recibidos a manera de un 10% de las cosechas y partes de animales de los indígenas y se realizaba de manera anual, esto hacía que las instituciones clericales, más que buscar mantener la fe y el dogma, se enfocaran en enriquecerse y abastecerse de terrenos en la región, lo propio con los hacendados.

El problema acaecía en los rematadores de diezmos, quienes abusaban de los indígenas que no podían pagar en las fechas estipuladas, pues aumentaban el pago al 20 o 30% más los intereses generados. Cuando no podían pagar, les quitaban el producto de las cosechas o entregaban también a sus hijos como contrato de prenda. Finalmente, López Ocón explica que, por este trato injusto al indígena, existió muchas migraciones que podrían explicar el descenso demográfico en Riobamba entre 1861 y 1871.

En cuanto al trabajo subsidiario, “fue el mecanismo a través del cual se realizó en el siglo XIX la formación y composición de caminos, así como la construcción de puentes, tambos, locales de escuela, iglesias, panteones y cárceles, obligando a la movilización colectiva de la fuerza de trabajo, especialmente indígena” (Costales, 1978, p. 627).

2.8. Biografía de Fernando Daquilema

Fernando Daquilema fue descendiente de la estirpe de los Duchicelas, se menciona que era un Daqui, es decir, que buscaba el cacicazgo de Cacha (Costales, 1956, p. 155). Nació el 5 de junio de 1848 en Kera Ayllu, hijo de Ignacio Daquilema, que trabajaba en la hacienda

Tungurahuilla y de María Ruiz, de ascendencia Puruhá. El hecho de que sus padres trabajasen en la hacienda, le permitió ver desde muy pequeño, las injusticias y la opresión que se ejercía sobre el pueblo indígena.

Contrajo matrimonio con Martina Lozano y no tuvo hijos. Sobre ella se menciona que Daquilema fue coronado, “junto a la Reyna. La doña paciente que no articulaba palabra, la mansa compañera de sus días oscuros, miraba y miraba como un buey cansado desde la retina de unos ojos que solo sabían llorar” (Costales, 1957, p. 90).

En una asamblea que se desarrolló en la capilla del anejo de Cacha, el 19 de diciembre de 1871, se eligió a Fernando Daquilema como Rey de Cacha, por propuesta de Julián Manzano.

Los indígenas estaban reafirmando su identidad cultural mediante la restauración del poder de sus antiguos señores puruhaes y la emancipación del dominio del poder republicano. La elección de este rey parece demostrar asimismo la subsistencia a lo largo del tiempo de la doctrina teocrático-monárquica, y de la creencia en tsmóforos, principio funcional del caudillaje, en el pensamiento político de los indígenas de Chimborazo. (López Ocón, 1986, p. 128)

En la misma sesión en que se eligió a Daquilema como Rey, también se nombró a José Morocho como General. Esa misma noche, se enviaron emisarios a todos los anejos de la región, anunciando el reinado de Daquilema, muchos de ellos le anunciaron que lo obedecerían.

Costales da cuenta de manera poética, como fue la noche en que fue coronado como rey Fernando Daquilema:

El Rey, entregado ya por completo a su pueblo y a su mandato, echando la capa de oropel a un lado, busca en la tarima del trono su acial, aún manchado con la sangre del Diezmero, y da su palabra de asentimiento al general: ¡JACU! ... ¡JACU! Y ante esta voz, los espíritus grandes de los Duchicelas, los señores de Cacha, de aquellos que escribieron con sangre las gloriosas páginas de la protohistoria, los reyes, los sabios, los guerreros, los Hualcopos, y Calicuchimas, se levantan del polvo en un torbellino luminoso que enciende la loma de Cacha con el poder verdadero de la raza. (Costales, 1956, 28)

Durante su gobierno, Daquilema creó comisiones para convocar a un levantamiento generalizado, pero con la particularidad de no tener un método específico para provocar el cambio social. “Su principal objetivo explicitado parece ser el de aniquilar a los blancos y romper el orden republicano que les sojuzgaba suprimiendo sus instrumentos de dominación” (López Ocón, 1986, p. 129).

Daquilema junto a su pueblo, se enfrentó al régimen del presidente del Ecuador Gabriel García Moreno por el cobro de diezmos y la opresión del pueblo indígena. Aquel levantamiento dio inicio en Yaruquíes el 18 de diciembre de 1871 por causa de la muerte de más de 10 personas a manos del gobierno. El 8 de enero fueron ejecutados Manuela León y Julián Manzano, por participar de la rebelión y se condena a la pena de muerte a Fernando Daquilema por un consejo de guerra.

Daquilema anunció la traición de algunos de sus compatriotas a su esposa, “ella, con la resignación propia de un asno cansino no respondió. Abrió sus ojos grandes, irritados por las lágrimas y como quien quiere ocultar la inmensa tragedia que acababa de asolar su alma, los ocultó luego, bajo los mechones de su pelo” (Costales, 1956, p. 112).

Fue fusilado el 8 de abril de 1872 en la plaza de Yaruquíes y se colocó el letrero que decía: Ajusticiado por el Ministerio de la Ley por haber recibido el calificativo de Rey y haber sido el cabecilla principal de la sedición de 1871.

El 5 de noviembre de 2010, la Asamblea Nacional del Ecuador, declaró a Fernando Daquilema y a Manuela León como héroe y heroína nacionales. En el texto se menciona: “Declarar HÉROE Y HEROÍNA NACIONALES A FERNANDO DAQUILEMA Y MANUELA LEÓN, por su valor y lucha en defensa de la justicia y libertad, como símbolos de la identidad y la rebeldía de los pueblos del Ecuador” (Asamblea Nacional del Ecuador, 2010).

Kinto Lucas, en su texto “la rebelión de los indios”, reafirma la figura de Daquilema como un héroe que buscaba romper con las injusticias y buscar un país igualitario y justo con la comunidad indígena. “Desde aquel caminar de Daquilema hacia el otro mundo, los levantamientos se repetirán buscando un país plurinacional”. (Lucas, 2000, p. 179)

2.9. Cronología de la sublevación

Los indígenas se cansaron de la explotación de la que eran víctimas en la parroquia de Yaruquíes y fueron parte de una sublevación a finales de 1871, que tuvo a la cabeza a Fernando Daquilema. A continuación, se expone el detalle de los acontecimientos que tuvieron lugar, tanto previamente, como en el desarrollo de la sublevación y sus consecuencias, con fechas y años.

Tabla 1. *Cronología de la sublevación de Fernando Daquilema*

EVENTO	FECHA	AÑO
---------------	--------------	------------

Antes del levantamiento	Bautizo de Fernando Daquilema en Riobamba	5 de junio	1848
	Decreto de la supresión de protector de naturales	23 de noviembre	1854
	Decreto de la supresión del tributo indígena	21 de noviembre	1857
	Ley de Régimen Municipal: disposiciones para la contribución subsidiaria	21 de octubre	1863
	Matrimonio de Fernando Daquilema y Martina Lozano	9 de octubre	1871
Inicio de la sublevación	Disturbio ocasionado por indígenas en la parroquia de Yaruquíes.	16 horas	1871
	Asesinato de Rudiciendo Rivera, Carlos Montero y Javier Poma.	18 de diciembre (24 horas)	
	La Gobernación de Chimborazo forma un grupo de 50 hombres de la Guardia Nacional a cargo de Ayudante Mayor José Antonio Laso.	(16 horas) 18 de diciembre	
	El cadáver de Rivera es colgado en Balbanera ante la presencia de aproximadamente 200 indígenas sublevados.	(24 horas)	
	En Yaruquíes se enfrenta la Guardia Nacional de los indígenas sublevados. Fallecen un indígena y cuatro milicianos.		

	<p>La Gobernación de Chimborazo solicita al Gobierno Nacional se envíen soldados y municiones.</p>		
	<p>Los indígenas sublevados llegan a Cajabamba y Sicalpa donde asesinan a los empleados de las carreteras.</p>	19 de diciembre	
	<p>Los indígenas sublevados, reunidos en las alturas de Balbanera, reciben el apoyo de los indígenas de Cajabamba y Sicalpa.</p>	20 de diciembre	
	<p>El Gobierno Nacional envía un piquete de caballería a la provincia de Chimborazo.</p>		
	<p>Por Decreto presidencial se declara Estado de sitio en todo el territorio de la provincia de Chimborazo.</p>		
	<p>Se unen a la sublevación indígenas de Licto.</p>		
	<p>En Chacabamba se enfrentan indígenas y un piquete de caballería. Los milicianos se retiran hacia Guamote esperando refuerzos. Fallecen 11 indígenas y es herido el comandante Orejuela.</p>		1871
	<p>El Gobierno Nacional crea la Comandancia General de la provincia de Chimborazo, a cargo</p>		

Desarrollo	del coronel José María Quirós.	21 de diciembre	
	En Punín se registran nueve mestizos muertos durante la sublevación, tres de ellos asesinados a garrotazos por los indígenas.		
	En Sicalpa se da sepultura al cadáver de Rudiciendo Rivera.		
	En Guano se reúne la caballería de Penipe y San Andrés.	22 de diciembre	
	El Gobierno Nacional envía a la provincia de Chimborazo: dos compañías de Batallón N#3 al mando del Sargento Mayor Joaquín Nichet y un piquete del 2° Régimen de Lanceros, 4000 municiones y 200 fusiles.		
	En Yaruquíes se enfrentan indígenas a un grupo de infantería y caballería. Fallecen cinco indígenas.	24 de diciembre	
	Los indígenas sublevados roban reiteradamente víveres en la parroquia de Punín.		
	El Gobernador de Chimborazo envía víveres para la población y la tropa de Punín.		

	Algunos indígenas sublevados de Cacha y Amulá se presentan en Punín solicitando indulto.	25 de diciembre	
	Arriban a Punín las tropas enviadas por el Gobierno Nacional.	26 de diciembre	
	Los indígenas sublevados ocasionaron el incendio de 14 casas en Punín. Fallecen cuatro milicianos.	27 de diciembre	
	En Punín se presentan nuevos casos de indígenas sublevados solicitando indulto.	28 de diciembre	
	En Punín se capturó a 55 indígenas, 20 hombres y 35 mujeres.		
	Se emite Decreto Presidencial a fin de impedir el abuso a los diezmeros.	30 de diciembre	
	En las alturas de Sicalpa y Punín se observan pequeños grupos de indígenas sublevados.	31 de diciembre	
	En Sicalpa se encontrado herido y arrestado Manuel Vagua, uno de los cabecillas de los indígenas sublevados.		
	Restablecimiento del orden y disolución de las 3 compañías de la Guardia Nacional.	1 de enero	1872

	Peones de una hacienda e Chimborazo capturan a Julián Manzano, uno de los cabecillas de la sublevación.		
	En Cajabamba, militares comandados por Quirós capturan a 69 indígenas, 55 hombres y 14 mujeres.		
Ajusticiamiento de aplicados	Primera reunión del Consejo de Guerra en Riobamba, se enjuicia a 500 indígenas sublevados, 50 considerados generales y capitanes.	5 de enero	
	Ejecución de Julián Manzano y Manuela León en la plaza de San Francisco en Punín.	8 de enero	
	Publicación y circulación del Decreto presidencial dando por terminando al estado de sitio en la Provincia De Chimborazo.	16 de marzo	
	Obispo de Riobamba, ordena se brinden auxilios eclesiásticos a Fernando Daquilema condenado a muerte.	6 de abril	
	Ejecución de Fernando Daquilema en la Plaza de Yaruquíes.	8 de abril	
	El concejo de Guerra dispone conmutar la pena de los indígenas condenados a muerte	9 de abril	

Fuente: (Barrero, 2018)

2.10. VARIABLES

2.10.1. VARIABLE INDEPENDIENTE

Estudio iconológico e iconográfico.

2.10.2. VARIABLE DEPENDIENTE

Representación escultórica de Fernando Daquilema.

2.10.3. OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

Tabla 2. *Operacionalización de variables*

VARIABLE	DEFINICIÓN	CATEGORÍA	INDICADORES	TÉCNICAS E INSTRUMENTOS
<p>Variable independiente</p> <p>Estudio iconológico</p>	<p>El trabajo de Panofsky considera la sistematización del estudio iconológico, pues, a diferencia de los anteriores que solo realizaban investigaciones de este tipo, este iconólogo se preocupa por esclarecer sus pasos metodológicos. Plantea el “significado factico y el expresivo” (pre-iconográfico), como una primera etapa de análisis, donde se estudia la imagen de manera descriptiva; otro significado sería “secundario o convencional” (iconográfico), y señala un estudio sobre historias o alegorías en las imágenes; por ultimo, propone una nueva fase, el “significado intrínseco o contenido”⁴, donde estudia la imagen a</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Arte y estética 	<ul style="list-style-type: none"> • Iconología • Historiografía • Método iconológico 	<p>Técnica: Análisis de contenido iconológico e iconográfico</p> <p>Instrumento:</p> <p>Ficha de análisis</p>

	profundidad y en relación con valores simbólicos (Montero, 2016, p. 19)			
Variable dependiente Representación escultórica de Fernando Daquilema	Desde los años 60, Daquilema empieza a ser reconocido como héroe indígena y su historia es parte de la recuperación de la memoria histórica y reapropiada en diversas expresiones artísticas, como cine, teatro, danza, pintura y otras (Criollo, 2019, s/p).	• Artes plásticas	• Escultura • Representación artística	Técnica: Análisis de documentos Instrumento: Ficha bibliográfica

Elaborado por: Natalia Carpio y Nicolás Carpio.

CAPÍTULO III

3. METODOLOGIA

3.1. Método científico

Se puede definir este método como aquel conjunto de ciclos de carácter ordenado que se deben recorrer para obtener resultados válidos tomando en cuenta la rigurosidad científica y que finalmente nos permitirán llegar a conclusiones sobre el tema de investigación. Tal como lo menciona Iglesias (1981), el método científico se define como una vía que está conectada directamente hacia la objetividad, y en las convicciones metodológicas siempre se trata de afirmar lo concerniente a las leyes del conocimiento humano en general.

Mediante la aplicación de este método se pretende recopilar datos acerca de estudios iconológicos que referencien a la figura de Fernando Daquilema.

3.2. Método Analítico

Se utilizará el método analítico para estudiar y analizar de manera profunda y estructurada posible la información sobre la representación escultórica de Fernando Daquilema.

3.3. Método iconológico

Instaurado por Aby Warburg y continuado por Erwin Panofsky permite el estudio de obras de arte en tres momentos:

- Percepción del contenido primario o temático natural (análisis preiconográfico);

- Percepción del contenido secundario o convencional (análisis iconográfico) y
- Percepción del significado intrínseco o contenido (análisis iconológico).

3.4. Tipo de investigación

Para el presente trabajo, se utilizará la investigación de tipo descriptiva y bibliográfica y finalizando con una demostración de resultados mediante un análisis cualitativo, presentado en fichas de análisis de contenido.

3.4.1. Descriptiva: Encargado de explicar en detalle los resultados de la investigación, al igual que las características primordiales del objeto de estudio.

3.4.2. Bibliográfica: Se utilizará libros y artículos científicos para la creación de una fundamentación teórica.

3.4.3. Cualitativa: Permite la recolección de datos mediante la interacción con la fuente, además nos permite investigar el tema como un todo.

3.5. Diseño de la investigación

3.5.1. Investigación no experimental: Se realizará este tipo de investigación debido a que no se manipulan las variables.

3.6. Población y muestra

Esta investigación es de carácter cualitativa, por lo que no se necesita una muestra que analizar.

3.7. Técnicas e Instrumentos de recolección de datos

3.7.1. Técnicas

3.7.1.1. Análisis iconológico: Mediante la aplicación del método iconológico en la representación escultórica de Fernando Daquilema.

3.7.2. Instrumentos

- Ficha de análisis de contenido iconológico e iconográfico

CAPÍTULO IV

4. RESULTADOS DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

4.1. Representación escultórica de Fernando Daquilema.

La representación escultórica de Fernando Daquilema fue realizada por los estudiantes de la Carrera de Cultura estética y Pedagogía de las artes y humanidades:

- Natalia Carpio.
- Nicolás Carpio.
- Jhonatan Pino.
- Marco Tixi.

El proceso de creación duró aproximadamente 6 meses y fue realizado bajo la tutela de varios docentes de la carrera y también con la colaboración en todas las áreas de los implicados. A continuación, se realiza un desglose de los procedimientos seguidos para llevar a cabo la construcción de la escultura:

- **Impresión de gigantografía:** Se imprimió la foto más representativa que se tiene de Fernando Daquilema, y se amplió para que tenga las proporciones que se necesitaba para la escultura, 35 cms. de alto sin contar con la altura del cabello, por 22,5 cms. de ancho aproximadamente. La intención era rescatar la expresión que tiene Fernando Daquilema en la fotografía, en la que se lo ve asustado, con ira y convicciones claras. La fotografía fue editada para colocar al rostro de frente, porque es necesario para trabajar en escultura, pero al hacerlo se perdía la expresividad, por lo que se decidió mantener la fotografía original como guía.

Gráfico 1. *Fotografía de Fernando Daquilema*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Persona viva:** Se tomó como modelo a una persona viva que tenga las características similares a la fisonomía de Fernando Daquilema. Se encontró a un estudiante de la UNACH que tenía un corte de cabello similar, la nariz y algunos rasgos físicos en los que buscar referencias para realizar la escultura. Se imprimió el rostro de la persona con la imagen de Daquilema en el centro, para tener la mayor cantidad de ángulos posibles de una persona con ese fenotipo.

Gráfico 2. *Persona viva de referencia*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Armado de estructura:** La escultura tiene un alma de varillas de metal, para que soporte el peso de la arcilla y para que después esta sea también el alma que soporte la escultura, Las medidas de la estructura fueron:

Base 90x80 cm

Cuadrado interno 50 cm con varilla de 55 cm

Cabeza 35 cm sin el pelo

No fueron medidas exactas y se retocó algunas partes, pero con la estructura se da un lugar a los hombros y a la cabeza, también se consideran distancias, para que sea lo más simétrico posible.

Gráfico 3. *Alma de representación escultórica*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Modelado en alambre.** Se realizó el modelado con alambre grueso para mantener las formas, se tomó en cuenta el perfil que iba a tener la figura y se le proporcionó una estructura en profundidad. Se soldó las facciones y la estructura de la cabeza a la base principal, después se trabajó el modelado del cuerpo, que no tenía medidas exactas y se tuvo que realizar en base a las medidas de la cabeza.

Gráfico 4. *Escultura con modelado en alambre*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Introducción de esponja de alta densidad:** Para no ocupar mucha arcilla en la parte hueca central de la estructura, se introdujo esponja de alta densidad y con ello optimizar recursos. La esponja se introdujo en la cabeza y tórax.

Gráfico 5. *Introducción de esponja de alta densidad*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Recubrimiento con malla:** La malla da soporte a la arcilla y así no se cae, puesto que es una figura grande, y al colocar arcilla en ciertos lugares, se seca y se cae. La malla se ata con alambre de amarre a la estructura y queda muy solido.

Gráfico 6. *Recubrimiento con malla*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Introducción de arcilla:** El molde se llena de arcilla y se va dando forma, pero de manera muy básica, sin cuidar detalles, simplemente dando proporciones y poniendo material donde se necesita. Una de las tareas principales y más laboriosas de esta etapa fue mantener la arcilla fresca pues se colocaba la arcilla, se humedecía, se tapaba con un trapo húmedo, se cubría con una bolsa plástica y se dejaba reposar mientras se avanzaba en otras partes.

-

Gráfico 7. *Introducción de arcilla en la estructura*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Sacar facciones:** Se dio forma a la boca, ojos, orejas, nariz y pómulos, y con ello se empieza a notar las características del rostro de Fernando Daquilema. Se cortó un molde en cartón de perfil, en base a la fotografía para revisar que las proporciones fueran las correctas. Se utilizó los cánones de medida del cuerpo humano, para ver la distancia de los ojos a la nariz, de un ojo hacia el otro ojo y la boca. Se trabajó con gubias, materiales de plástico, espátulas para moldear y poco a poco fue tomando forma. Se trabajó con estekers de madera pequeñas, con las que se fue delineando párpados y la profundidad de los ojos. El trabajo de creación de las facciones tuvo una duración de tres meses. Para modelar el poncho, se obtuvo un poncho real y se pidió a

una persona que se lo colocase, para ver en dimensiones reales, cómo resultaba la colocación de esta vestimenta y también para emular la textura y los dobleces.

Gráfico 8. *Realización de facciones en escultura*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Molde de silicona:** Se introdujo latas para dividir a la escultura de arcilla y se pasó silicona líquida por toda la escultura. Una vez que esta quedó en su punto, fue retirada y el resultante fue una especie de máscara dividida en dos que poseía todas las facciones de la escultura. Se sacó los moldes con un sistema de seccionamiento, se hicieron dos cuerpos, dividiendo la parte de la espalda, el rostro y pecho.

Gráfico 9. *Molde de silicona*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Elaboración de cama de yeso:** Se elaboró una cama de yeso y dentro se colocó fibra de vidrio líquido para que no se peguen los materiales. Después se colocó el molde de silicona y dentro se colocó el material de piedra negra molida, pues se intentó hacer una imitación del mármol negro.

Gráfico 10. *Elaboración de cama de yeso*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

- **Retoque final:** Una vez que el material estuvo seco, se colocó de pie la escultura, se procedió a unir las dos partes colocando material en los bordes y se corrigen todas las fallas que van quedando.

Gráfico 11. *Retoques finales en escultura*



Fuente: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

4.2. Planteamiento iconológico e iconográfico para la representación escultórica de Fernando Daquilema.

El carácter figurativo de la representación escultórica de Fernando Daquilema necesita de un análisis apropiado para su interpretación, es por ello que se propone realizar el abordaje a partir del modelo de Erwin Panofsky y sus tres niveles de lectura: preiconográfico, iconográfico e iconológico, que quedaron expuestos en el capítulo del marco teórico. A estos niveles de lectura, se ha visto pertinente sumar el abordaje del restaurador Pietro Amato, que propone un complemento al modelo de Panofsky.

El modelo final de análisis quedaría de la siguiente manera:

1. Análisis pre iconográfico.
2. Análisis iconográfico.

3. Análisis iconológico.

Gráfico 12. *Representación escultórica de Fernando Daquilema en aula de la UNACH*



Elaborado por: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

4.2.1. Análisis pre iconográfico

La representación escultórica de Fernando Daquilema es una obra que tiene su punto de interés principal en los ojos, elaborados de acuerdo a los cánones universales de creación de rostros humanos.

Existe un predominio de líneas curvas en el delineado del rostro y en la elaboración del poncho que cubre su torso, aunque en este último se puede observar una mayor dureza en la descripción de las líneas, para generar una sensación de tejido de mayor volumen, lo que calza perfectamente con los materiales utilizados para la creación de los ponchos de Cacha.

Es una imagen simétrica y equilibrada, la dirección que predomina en la obra es la vertical que atraviesa el rostro hasta terminar en el rostro. Genera tensión por lo llamativo de la mirada, que es una mezcla de tristeza y entereza. El cabello es reproducido a la manera en que lo planteaban en los libros de historia, corto y grueso. Para su construcción se utilizó referencias de bustos griegos.

La simulación de movimiento es escasa y el peso visual es equilibrado, con una ligera inclinación hacia el lado derecho pues, aunque el brazo está cortado, se intuye la recreación de un brazo levantado, de todas maneras, el tamaño de la cabeza con el torso generan una sensación de equilibrio dominado por la vertical. La textura visual da la sensación de dureza, el material utilizado genera esta sensación.

Tiene una escala mayor a la natural y una clave de tonalidad negruzca, poco saturada, fuerte y brillante, que en toda la escultura está igualado. No hay distinción entre piel y vestimenta, en la claridad el tono se inclina hacia el gris oscuro. El material utilizado para su creación fue la piedra negra.

La frente tiene arrugas, un par de líneas que denotan edad. Las cejas se encuentran levantadas, en un gesto de miedo, pero también de entereza, los ojos muy abiertos acompañan esta expresión y se convierten en lo más llamativo de la escultura. La nariz gruesa, de grandes orificios nasales, a sus costados líneas de expresión que también dan cuenta de la edad de Fernando Daquilema. La boca es grande, sobre todo el labio superior es predominante y le otorga características peculiares. Orejas planas que casi no se logran distinguir de frente. La barbilla plana y ausencia de vello facial. Tiene el cuello largo, no se distingue manzana de Adán, se logra distinguir el esbozo de la clavícula derecha. La vestimenta que cubre su torso

está comprendida de una camisa y encima un poncho, sin mayores características de color o forma, pues todo se encuentra neutralizado por el uso de la piedra negra.

4.2.2. Análisis iconográfico.

Gráfico 13. *Escultura de Fernando Daquilema para análisis iconográfico*



Elaborado por: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

En el proceso de creación artística siempre se trata de buscar algún nuevo atributo de quien está siendo retratado y los artistas siempre tratan de identificar uno de los tantos que puede haber y sacarlos a la luz con el mayor de los cuidados.

En el nivel iconográfico, se desglosó la representación escultórica de Fernando Daquilema de acuerdo a una estructura numérica que la divide en cuatro partes en los que existen tres códigos importantes que es necesario destacar: la fisonomía, vestimenta y rasgos característicos destacables.

1. Los comuneros de Cacha han llevado por lo general el cabello corto y Fernando Daquilema así lo llevaba, como se puede observar en las fotografías que existen de él, además ha sido representado de esta manera en cortometrajes, murales y esculturas de distinta índole. La representación escultórica se hizo eco de estos datos y se trabajó este atributo tomando como base las esculturas griegas, además se elaboró cabello por cabello, emulando el carácter grueso que distinguía a su cabello y su proceso de construcción fue delicado, pues se lo realizó al final, cuando ya estaban concluidas las facciones y la vestimenta. Por lo demás, esta característica es también objeto de representación de aquella región y aunque no es preponderante como la expresión, suma esta característica a la memoria de la comunidad y de las representaciones existentes.
2. Fernando Daquilema es representado con un rostro triangular que tiene gruesas facciones, sobre todo en este caso, eso se puede ver en el ancho de las cejas y de la nariz que, sumados a los ojos, conforman la actitud del representado. La mirada es de frente y a su actitud se suma su postura, erguida, recta, de representación heroica que coincide con distintas visiones acerca de él, como un líder decidido, sobre todo en el texto de Costales se lo menciona con esa altivez que proporciona el orgullo indio. A esta expresión determinante se suma la actitud nerviosa, que incluso podría demostrar sumisión.

Estos rasgos son extraídos directamente de la fotografía de Leonce Labaure, que se tomó de base y que a su vez resultó ser la base para un retrato al óleo que realizó el artista Enrique Estuardo, oriundo de Cotopaxi, como parte de los retratos solicitados por el gobierno central para dar a conocer a personajes históricos. Ambas imágenes recogen la misma expresión del rostro y hacen énfasis en los ojos. Aunque existe una mezcla de sentimientos, la orientación en la representación escultórica siempre fue destacar la connotación heroica y la altivez de Fernando Daquilema.

3. La boca posee labios gruesos entreabiertos con las comisuras definidas. Se trató de emular esta característica de la fotografía y del óleo, pero también se puso mucho énfasis en reproducir las características del personaje vivo, pues se trataba de darle tridimensionalidad a este atributo, además de que se notó que la pérdida de detalle o la alteración de algún rasgo, cambiaba totalmente el aspecto del rostro en conjunto. La mixtura de toda esta base es la que dio lugar a la boca de Daquilema.
4. La vestimenta representada en la escultura no corresponde con la vestimenta utilizada actualmente por los hombres de Cacha, es decir, el poncho rojo representativo de esta región, sino que nuevamente remite a la fotografía de base y también a los criterios y opiniones recogidos en varios textos y tesis sobre Fernando Daquilema en los cuales exponen que en aquellos tiempos se usaba calzón blanco, una camisa blanca, aunque muchas veces esto no era utilizado, kushma negra o azul y faja o chumbi, finalmente se menciona que casi siempre iban descalzos. Esta vestimenta aun es utilizada por los ancianos que habitan el lugar.

4.2.3. Análisis iconológico

Panofsky señalaba que se debe diferenciar entre símbolos, y sobre todo poner énfasis en los símbolos cassirianos, que atañen al análisis iconológico, pues funcionan para interpretar las imágenes como las concretas manifestaciones de principios que no saltan a la vista desde un inicio, sino que para lograr una comprensión global se debe familiarizar con la obra de arte, así como las condiciones sociales que la hicieron posible, pues menciona que muchas de estas cuestiones actúan de forma inconsciente en la mente del artista y quedan visible en la obra ejecutada. Es así que la representación escultórica de Fernando Daquilema remite a un contexto histórico específico, el de la sublevación de la que Daquilema fue líder, es por ello que se inicia este apartado con un breve esbozo del contexto histórico de Cacha y de Daquilema.

En cuanto a la historia, se menciona que Cacha fue el lugar de descanso de los Puruhaes, lugar de gran vegetación, de llanuras extensas y lleno de verdor. Arrieta (1984) menciona que Cacha fue de suma importancia para la dinastía Duchicela.

La localidad no sólo tiene el nombre de Cacha Duchicela, uno de los gobernantes más importantes de este reino, sino que también la reina Paccha, la madre del inca Atahualpa, nació allí. Cacha fue en primera instancia un espacio para el descanso y esparcimiento de la dinastía; más con el paso del tiempo, cuando los incas avanzaban hacia el norte, el rey Hualcopo construyó allí una fortaleza y un palacio para defender su territorio. (Arroba, 2014, p. 10)

En la colonización se adoptaron una serie de procesos en contra de los indígenas, sistemas de explotación y de cobro de impuestos sin ningún sentido, por lo que prácticamente vivían para pagarlos.

En el siglo XIX, el sistema liberal buscaba ser implantado, que tenía la idea de progreso como su máxima, así que la organización social de los indígenas que habitaban las comunidades andinas, se veían como una dificultad en los objetivos que se planteaban. Los indígenas a través de la resistencia, no quisieron acatar las ordenes de los nuevos regímenes, por lo que poco a poco fueron quedando relegados a las periferias.

Gabriel García Moreno aplicó un proyecto de modernización que era una extensión de las políticas liberales y que instituía la producción hacendaria, por lo que se realizó un reclutamiento masivo de indígenas para instaurarlos en ese nuevo sistema, sumándole los tributos que debían pagar tanto al Estado como a la Iglesia y que normaba una serie de penalidades si no se cumplía.

Fernando Daquilema fue descendiente de la estirpe de los Duchicelas, en 1871 fue elegido como Rey de Cacha y desde ese mismo momento incentivó el levantamiento indígena como esencial para la liberación del pueblo indígena y que finalmente provocó una sublevación en contra del gobierno de Gabriel García Moreno que finalmente fue reprimida y Daquilema apresado, para finalmente ser fusilado el 8 de abril de 1872 en la plaza de Yaruquíes.

En cuanto a la creación de la representación escultórica de Fernando Daquilema, en párrafos anteriores ha quedado expuesto cómo fue creada, pero también es necesario mencionar que fue creada para dejar un trabajo práctico para la Universidad Nacional de Chimborazo, esa fue la motivación inicial, después la iniciativa fue tomar dicha escultura para realizar una investigación que diera cuenta de lo que significa y es justamente el objeto del presente trabajo.

En la asignatura se planteó que se realicen representaciones escultóricas de personajes emblemáticos de la historia del Ecuador y fue así como se entabló la primera aproximación a Fernando Daquilema, lo cual también quedó corroborado por la inclinación personal de los autores de saber mucho más acerca del personaje, para poderlo plasmar en la obra de arte, así que antes de cualquier ejecución práctica, el trabajo fue investigativo, mucho de lo cual está recogido en el presente trabajo.

En cuanto a creaciones artísticas que han tomado la figura de Fernando Daquilema, se puede mencionar los bustos de los hermanos Bernal, como representación heroica, adoptando tal postura. También cabe destacar las fotografías de Leonce Labaure que fueron publicadas en distintos años, en las cuales se puede ver a Fernando Daquilema de cuerpo entero y una de busto y se dieron a conocer por el INPC como parte del Fondo de Fotografía Patrimonial y que pertenecen a la colección del viajero alemán Adolph Stübel.

La fotografía de busto de Fernando Daquilema fue dada a conocer en el año 2005 y ha servido de base para muchos estudios de corte artístico y anatómico. Una cuestión que conviene tener presente es que las fotografías realizadas a indígenas en aquella época no eran de ningún modo de corte artístico, sino que su finalidad era tener una prueba de archivos de un condenado, esta cuestión llama la atención en el retrato, pues se lo ve con una mirada fuera de lo común, que no pierde fuerza, pero que también expresa nerviosismo y nostalgia, algo que no encaja con la memoria que se tenía de él, pues siempre se lo tenía presente como un líder fuerte. En la escultura también se lo quería caracterizar como un líder fuerte, por lo que se creo el brazo estirado, en una acción de poder.

También se ha realizado el mural El último Guaminga en 1987 por los hermanos Bernal y guarda relación con la descripción que hacía Costales de Daquilema.

En el ámbito de las producciones audiovisuales, se tiene el cortometraje Daquilema de 1981, en que se ve al personaje vestido con pantalón y camisa blancos y el poncho rojo característico de Cacha. También por iniciativa de la Secretaría Nacional de Comunicación, en el año 2017 produjo el cortometraje documental Fernando Daquilema: un legado de libertad e igualdad, para ser transmitido en horario estelar de televisión.

Finalmente, cabe destacar el monumento erigido en la comunidad de San Miguel de Quera en agosto del 2013 y que modificó la dinámica social de la comunidad.

En este contexto, la representación escultórica de Fernando Daquilema ha tomado todas estas investigaciones, obras artísticas y fotografías como base fundamental para su creación, siempre destacando la fotografía de busto que fue tomada como base y la que se intentó reproducir en varios de sus rasgos. En última instancia lo que se trataba de conseguir era la emulación de sentimientos de sublevación, de liderazgo y orgullo indígena, pero también trataba de remitirse a los trágicos acontecimientos que acabaron con la vida de Daquilema, en la escultura se observa la mezcla de sentimientos, la altivez y el orgullo, la determinación de un líder, pero también la congoja de quien ve su futuro truncado. Más allá de ser históricamente correctos, en cuanto a vestimenta y demás, que inclusive no vienen al caso, pues no se pueden apreciar en su totalidad al ser un busto, lo que se intentó es reflejar esta mixtura de sentimientos.

4.3. Desglose de materiales utilizados en la representación escultórica de

Fernando Daquilema.

- Tabla de madera de 90 cms de largo por 80 cms de ancho y 3 cms de alto para la base
- Varillas de 8 milímetros
- Varilla lisa
- Sierra o amoladora
- Electrodo 6011
- Máscara de soldar
- Extensión de luz
- Flexómetro
- Compas de varilla fina
- Malla de alambre
- Alambre para amarre
- Periódico
- Aspergeador
- Agua
- Estilete
- Tijeras
- Papel crepe color rojo
- Latas de metal fino
- Guantes
- Mascarillas
- 1 quintal y medio de yeso
- 2 galones de látex (8 litros)
- 20 brochas de 1 pulgada
- 8 brochas de 2 pulgadas
- 80 kilos de arcilla
- Espesador de látex
- 16 kilos de resina
- Cobalto
- 1 saco y medio de tierra negra o roca volcánica molida
- 1 saco de mármol y fibra de vidrio molido mezclado
- Estileno
- Mek para acelerar el secado

4.4. Descripción de materiales utilizados en la representación escultórica de Fernando Daquilema

La representación escultórica de Fernando Daquilema plasmada como icono del liderazgo indígena no fue tarea fácil. Desde un inicio supuso un reto, pues al haber fallecido a tan corta edad y no contar con suficiente información de su vida ni imágenes o retratos, se tuvo que analizar al máximo lo que se tenía a mano, además de hacer una búsqueda exhaustiva de una persona con rasgos similares, que pudiera dar una referencia tridimensional que poder trasponer en la escultura. El siguiente reto fue la experimentación con materiales, que posible gracias al apoyo de docentes de las distintas asignaturas de los últimos semestres de la carrera, quienes aportaron su vasto conocimiento en esta materia, para poder obtener los mejores resultados. A continuación, se detalla un resumen de las principales bondades de los materiales utilizados, sumado a una explicación de cómo fueron utilizados.

4.4.1. Arcilla

Es una roca sedimentaria conformada por silicatos de aluminio hidratados que surgen de la descomposición de rocas, compuestas de feldespatos. Se puede dar en distintas coloraciones, rojo anaranjado o blanca. La arcilla primaria es cuando el yacimiento en donde se encuentra es el mismo lugar en donde tuvo origen. El caolín es la única arcilla primaria de la que se tiene conocimiento. Por su parte, la arcilla secundaria es la que se ha movido después de crearse, por fuerza de la naturaleza o fuerzas químicas, entre ellas se puede contar el barro de superficie o la arcilla refractaria. En cuanto a sus componentes, están las arcillas filitenses y las fibrosas, además de acuerdo a su plasticidad están las arcillas plásticas y las poco plásticas. Una última clasificación las divide entre calcáreas, las arcillitas, etc.

Para la realización del busto de Fernando Daquilema, se trabajó con arcilla realizada a mano por los niños de la escuela de Cacha, dirigidos por el Sr. Luis Guizado, quien facilitó 75 kilos de arcilla recolectada en cantera, en tajo, de color marrón para la elaboración total del moldeado del rostro, arcilla que resultó con las características apropiadas con una contracción del 10%, dentro de la plasticidad y elasticidad para el moldeado con manos, gubias, stekers y cuchillos de diversos tamaños utilizados para el modelado de la figura y que luego se utilizarían para sacar en molde de látex de silicona. Un punto a resaltar es que la arcilla se trajo del lugar de donde fue oriundo Fernando Daquilema.

4.4.2. Yeso

Considerado como producto industrial y material para la construcción se llama sulfato de calcio semihidratado, lleva también el nombre de yeso cocido. La manera en que se encuentra para la venta es molido, en polvo, y para su utilización necesita mezclarse con agua. A esta composición se le pueden añadir otros elementos químicos que a la postre alterarán sus características de adherencia, resistencia, retención de agua y densidad. Existe una forma de yeso que es más fino que no normal y se denomina escayola. Su elaboración parte de un mineral natural llamado yeso (sulfato de calcio dihidrato: $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) mediante su deshidratación. Si la temperatura es aumentada hasta lograr que el agua se desprenda totalmente del yeso, se obtienen diferentes resultados que pueden ser empleados en la construcción como por ejemplo yeso para estuco o yeso hidráulico.

En primera instancia se buscó la construcción del molde de yeso, sin embargo, gracias a la investigación de nuevos métodos por complejidad y beneficios, se optó por la silicona de látex.

Para el molde de yeso se utilizó de 250 a 300 libras de yeso, la mezcla se realizó con medio litro de agua por tres libras de yeso y se dejó secar 48 horas. Se recomienda no batir, pues el resultante es consistencia mucho más dura.

4.4.3. Resina

Es una secreción natural que se produce en muchas plantas y árboles como un recubrimiento de defensa contra insectos. Se la valora mucho pues tiene propiedades químicas que son utilizadas para la producción de adhesivos, barnices y aditivos alimenticios, así como parte componente de perfumes. La resina tiene una composición compleja que contiene terpenos, ácidos resínicos, ácidos grasos, alcoholes y ésteres, y cada componente tiene una variación, dependiendo de la especie de planta o árbol de donde es extraída.

A las resinas de poliéster se les puede agregar estireno como diluyente, que tiene una manifestación similar al vidrio y con ello pasa a tomar una forma líquida y es una manera más adecuada para manipularlo, pues se puede aplicar de modo uniforme. Cuando se le añade catalizador, crea radicales libre que hace que los elementos químicos se enlacen, que hace que en primera instancia se convierta en gel, para finalmente endurecerse. Cuando se aplica sobre la fibra de vidrio, le otorga resistencia y dureza, razón por la cual se escogió este material para la representación escultórica en la fase de preparación del mortero.

Otras características que lo convierten en un material necesario para la escultura es la resistencia a rayos ultravioleta, al agua, son termoestables, por lo que resultan muy maleables. En la presencia de calor se endurecen hasta ser inalterables, incluso si se les vuelve a someter a la misma concentración de calor y cuentan con una alta estabilidad química, eléctrica y mecánica.

La resina poliéster es un material muy noble para el escultor, pues es muy fácil de trabajar, de rápido secado y muy suave. Para la representación escultórica, se diluyó y se metió las cargas de mortero en un galón de resina poliéster, una libra de tierra negra volcánica, mármol triturado con una granulometría aproximada de 2 mm. por partícula, vidrio molido, 0.2 ml de Mek y 0.1 ml. de cobalto, la conjunción de estos dos últimos acelera el proceso de secado de la resina poliéster.

4.4.4. Cobalto

El cobalto tiene un color blanco azulado, es un metal ferromagnético, que se encuentra por lo general junto al níquel y juntos conforman parte de los meteoritos de hierro. Tiene número atómico de 27 y un peso atómico de 58.93. En pequeñas cantidades resulta vital para los mamíferos. Usualmente se compone de un par de formas alotrópicas y también estructuras cristalinas. Se encuentra distribuido de manera extendida en toda la naturaleza, y conforma el 0.001% del total de rocas ígneas de la corteza terrestre. Se puede encontrar en estrellas, en meteoritos, animales y plantas, agua dulce, en muchos minerales de hierro. Los minerales importantes para el comercio son los óxidos, sulfuros y arseniuros. Entre sus propiedades es resistente al desgaste y a la corrosión, incluso a temperaturas elevadas. De manera comercial se utiliza para la preparación de aleaciones para uso a temperaturas elevadas, también para aleaciones magnéticas, sellos de vidrio a metal y para el material vitallium.

4.4.5. Mármol

Es una roca metamórfica que se compacta partiendo de rocas calizas que alcanza un grado de cristalización a grandes temperaturas y también bajo presión. El carbonato cálcico es su

componente principal y sus restantes componentes son los que le otorgan colores particulares y definen ciertos rasgos físicos.

Mediante el proceso de pulido por abrasión, el mármol obtiene un brillo natural y es utilizado sobre todo para la construcción, la decoración y la escultura. Para la mezcla final de la representación escultórica de Fernando Daquilema, se utilizó mármol normal en un buen porcentaje, piedra negra molida y fibra de vidrio que ayudó a dar las características de piedra de mármol antigua y de acabado mate, con las propiedades de piedra rugosa negra de buen acabado.

4.4.6. Andesita basáltica

Es una roca ígnea volcánica muy común en la corteza terrestre, compuesta de minerales félsicos y máficos, entre los que dominan la plagioclasa, biotita, anfíbol o piroxenos. Su proporción de silicatos oscuros, superior al 25%, la clasifica como roca andesítica o de composición intermedia.

Su nombre lo obtiene de los Andes de Latinoamérica, y se la asocia a los volcanes y su actividad, en realidad, es muy encontrarla en regiones rodeadas de volcanes. Sus usos prácticos están en los agregados de las carreteras, fabricación de adoquines y materiales de construcción. Su color puede variar desde el blanco de aspecto sucio hasta el gris y gris oscuro. Se utiliza en orfebrería pues irradia colores y matices diversos, tiene un aspecto de brillo metálico. Se cree que esta piedra cura enfermedades de la vista o afecciones cerebrales.

Es una roca que abunda en los feldspatos de plagioclasas andesina y labradorita. Su textura por lo general es porfídica, pues se pueden ver en su superficie cristales gruesos incrustados. En ciertas ocasiones su textura es afanítica, es decir, que es el producto de

mezcla de varios minerales pequeños, inclusive puede ser vesicular, cuando escapan gases de la lava. Su formación tiene lugar por el enfriamiento vertiginoso de la lava cuando sale al exterior, compuesta por más de 50% de sílice.

Como elemento del arte, es una herramienta muy utilizada para la elaboración escultórica y de tallado. Se escogió este material por la fácil accesibilidad en el medio, pues se la encontró en forma natural, además de su bajo costo. Las características que se buscaba otorgar a la representación escultórica con la utilización de este material es de dureza, fuerza y energía, como representación de la idea de los principios que regían a Fernando Daquilema y el levantamiento que lideró.

4.4.7. Fibra de vidrio

La fibra de vidrio es un material que tiene varios filamentos poliméricos de conformación de dióxido de silicio, finos y de extremo cuidado, por lo que se manipula con guantes, mascarilla y mandil.

Desde que fue inventado en 1938, se utiliza como aislante o como agente de refuerzo para productos poliméricos, pues crea un producto llamado plástico reforzado con fibra de vidrio. Sus propiedades se asemejan a las de fibras de polímeros y de carbono, aunque resulte ser un poco más blanda que esta última, pero tiene un bajo costo.

Para su creación, el vidrio es extruido en filamentos del diámetro necesario para el procesamiento textil. Es útil como aislante térmico pues tiene una alta proporción de superficie con respecto a su peso, además por su permisividad al aire dentro, los bloques de fibra de vidrio logran un gran aislamiento térmico.

Por estas razones, se utilizó como aislante térmico en la representación escultórica, para obtener una barrera resistente para la entrada de calor a la preparación del mortero, lo que consentiría una mejor resistencia del material al medio ambiente y mayor seguridad en el mismo.

4.4.8. Catalizador

Es un material que fue utilizado en la mezcla del látex, es una sustancia que se puede sumar a una reacción para aumentar la velocidad de dicha reacción si que sea consumida en el proceso. Su manera de operar es acelerando la reacción al disminuir la energía de activación o al cambiar el mecanismo de reacción. Es una sustancia capaz de acelerar o incluso de favorecer una reacción química, sin que intervenga directamente en ella. Una vez que esta reacción finaliza, el catalizador permanece inalterado.

Los catalizadores que más se utilizan son los que están constituidos por platino, paladio, vanadio, óxido de cobre y níquel. Y necesitan un soporte que generalmente esta formado por materias inertes. Su uso tiene gran importancia en las pinturas acrílicas y los plásticos, pues acelera el proceso de polimerización, o en silenciadores, pues reducen la contaminación.

El empleo del catalizador en el material de látex para sacar el molde de la figura en arcilla de Fernando Daquilema, permitió su endurecimiento acelerado para poder trabajar mejor, así se aprovechó el trabajo al máximo, pues no se disponía de mucho tiempo para el trabajo.

4.4.9. Mortero

El mortero es una mezcla de sustancias para obtener como resultado un material deseado. Sus componentes principales son árido, ligante y agua. Se escogió la elaboración del mortero

para la representación escultórica por las bondades que se podían obtener de él, estas son modelar, esculpir, texturar o imprimir, con el objetivo de conseguir efectos estéticos.

Se suministra predosificado a la obra.

Sus características son variadas, entre ellas están alta resistencia mecánica, adecuada al uso que vayan destinados, amplio tiempo de manipulación, fácil proyectabilidad, impermeable y transpirable, baja retracción, control de la fisuración, se puede dejar visto, pintarse o cubrirse con revestimientos decorativos o cerámicos.

Las proporciones utilizadas para la mezcla de mortero son:

1 litro de resina poliéster por 0,01% de Meck y 0,02% de Cobalto. En la fórmula se requiere media libra de polvo de roca volcánica (piedra negra) por 1 litro resina y andesita basáltica. En tres libras de arena negra, se recomienda ocupar media libra de polvo de mármol y cuatro onzas de vidrio molido, eso junto a la preparación de la resina poliéster.

Se utilizó diluyente, 20% de la cantidad total de la preparación de la resina poliéster. El Meck y el cobalto son materiales que permitirán la protección de inadecuada manipulación, presencia de microorganismos en el medio, presencia de agua en el material, condiciones del ambiente, variación térmica, contaminación atmosférica, agresividad del medio, presión y tensión en el interior del poro, que podrían provocar futuras fisuras. Para endurecer el mortero, se recomienda aplicar fibra de vidrio y por cada extracto, una capa de fibra de vidrio y tres o cuatro galones de resina poliéster.

Para la preparación del material final de la escultura de Fernando Daquilema se utilizó:

- ½ libra de piedra negra molida.

- 50 g de mármol de 0.01 molido.
- 10 gramos de vidrio molido.
- 1 ½ metros de lana de vidrio.
- 1 litro de resina.

Se utilizó una capa de yeso mas o menos gruesa sobre la escultura para obtener una cama de yeso como soporte para recibir la preparación sin deformación del molde de látex de silicona de la productora FASARC y que lleva por nombre ARTESIL 1.

Se utilizó 1 y medio metro de fibra de vidrio de 120 mm de espesor que es un estándar mediano, dándonos como resultado una escultura de 85 cm con una base de 37 cm de ancho y de ancho 47 cm en la parte de los hombros.

4.4.10. Artesil RTV Elastómero de silicona

Artesil RTV es un elastómero de silicona de dos componentes que, mezclados a temperatura ambiente, retícula obteniendo un producto final flexible, elástico y de excelentes propiedades mecánicas.

Artesil RTV se utiliza en la elaboración de moldes para la reproducción de modelos de cera, cerámica, madera, metal, piedra, yeso, etc. En materiales como resinas, piedra artificial, alabastro, yeso, etc.

Tabla 3. *Características físicas del Artesil RTV*

	BASE	CATALIZADOR
ASPECTO	Pasta fluida	Líquido
COLOR	Blanco	Transparente/azul
VISCOSIDAD A 25 GRADOS, mPa.s	20-30.000	---
DENSIDAD A 25 GRADOS, g/cm³	1,20	0,95

Elaborado por: Natalia Carpio y Nicolás Carpio.

Para conseguir una buena utilización del ARTESIL deben observarse los siguientes puntos:

- Preparación: La superficie del original debe estar limpia y libre de residuos. Si es preciso, y en particular si el substrato es poroso, conviene utilizar un agente de desmoldeo adecuado como la vaselina.
- Mezcla de la base y del catalizador: Agítese enérgicamente la Base ARTESIL 1 antes de usarla. Vierta en un recipiente limpio 100 partes en peso de ARTESIL y 4 partes en peso del catalizador (vea precauciones), y mezcle ambos componentes hasta que el catalizador esté completamente disperso en la base. Puede mezclar manualmente o

con ayuda de un mezclador mecánico, pero no mezcle durante un periodo de tiempo prolongado ni exponga la mezcla a una temperatura superior a 350C. Es preferible mezclar siempre pequeñas cantidades para asegurar una buena mezcla de la base y catalizador.

Se recomienda eliminar el aire atrapado colocando la mezcla en una cámara de vacío y dejando que se expanda completamente, y acto seguido colapse. Mantenga la mezcla durante 1 a 2 minutos más en la cámara de vacío y luego proceda a examinarla; si no aparecen burbujas de aire puede utilizarla. Al desairar la mezcla en vacío se producirá un aumento de volumen de 3 a 5 veces, por lo que conviene utilizar un recipiente suficientemente grande.

EL ARTESIL y su catalizador en sus envases de origen, debidamente cerrados y almacenados a temperatura inferior a 25oC se conservan durante seis meses. Después de cada empelo se recomienda cerrar herméticamente los envases, por cuanto los productos son sensibles a la humedad.

La base ARTESIL se presenta en envases de 1, 5, 25 y 200 Kg. El catalizador se presenta en sus dosis correspondientes.

Este material se utiliza para la elaboración de máscaras en la ciudad de Cuenca, en la empresa FASARC que brindó un conocimiento amplio sobre las bondades del material y permitió obtener un molde para futuras reproducciones, además, mantenía dureza, resistencia y elasticidad suficiente para poder aguantar el peso de la preparación del material final.

CAPITULO V

5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. CONCLUSIONES

- Las investigaciones que se han realizado sobre Fernando Daquilema son de toda índole, pero se enfocan sobre todo en la sublevación protagonizada por él, en este sentido cabe resaltar que existen obras de carácter histórico trabajadas a manera de ensayo, aquí se encuentran Juan Félix Proaño, Alfredo Costales y Enrique Garcés. Un segundo grupo de autores enfocados en el carácter indigenista y de reivindicación compuesto por Kinto Lucas o Ileana Almeida. Finalmente, un tercer grupo de carácter académico está compuesto por Leoncio López Ocón y Hernán Ibarra. De una u otra manera, estos autores han sido abordados en la presente investigación, como una sumativa de interpretaciones y estudios sobre la figura de Fernando Daquilema.
- Se ha realizado una investigación de las características y rasgos iconológicos de las obras de arte, que han partido de las definiciones de Martín González, para después centrarse directamente en las teorías y metodologías que Erwin Panofsky ha realizado en diferentes estudios, es así que se concluye que la iconografía e iconología componen un solo estudio pormenorizado de las obras de arte, que exploran tanto lo figurativo como los ámbitos contextuales.

Se empleó la iconología como método de análisis para el estudio del contexto y la representación escultórica de Fernando Daquilema. A los 3 niveles de análisis de Panofsky que son pre iconográfico, iconográfico e iconológico, se le sumó una lectura material y un detalle pormenorizado de la elaboración de la escultura. Esto dio lugar a

una investigación en que se describió en totalidad la escultura en su forma, para después abordarla desde sus partes componentes y finalmente explorar el contexto, tanto del personaje como de la ejecución de la obra.

- Se determinó que las características de los materiales utilizados fueron claves en el establecimiento de la escultura con sus rasgos finales. Para ello contribuyó la utilización de Espesador de látex, 16 kilos de resina, Cobalto, 1 saco y medio de tierra negra o roca volcánica molida, 1 saco de mármol y fibra de vidrio molido mezclado, Estileno y Mek para acelerar el secado. También fue de suma importancia la utilización de Arsetil RTV Elastómero de silicona, pues fue un material poco conocido y utilizado que permitió emular las características de la escultura y también tener un material con el cual se podrá replicar la figura cuantas veces se requiera.

5.2. RECOMENDACIONES

- Se recomienda tomar en cuenta el método iconológico como una parte fundamental en la exploración de las obras de arte, por lo cual debería ser tomado en cuenta para asignaturas en la carrera de Cultura Estética y Pedagogía de las Artes y Humanidades.
- El presente estudio deja abiertas algunas líneas de investigación que se podrían retomar a futuro, sobre todo se podría aplicar el mismo método iconológico para explorar otras obras de Fernando Daquilema, obras de distinta índole, como audiovisuales, esculturales o pinturas. Otra de las líneas que se podría adoptar es el método comparativo como un nivel de exploración que permitiría sacar resultados del paralelo entre obras.
- Se recomienda el uso de Arsetil RTV Elastómero de silicona para futuras representaciones escultóricas, pues resultó de suma importancia en el modelado, se puede obtener el molde que podría servir para próximas réplicas de la misma escultura, además se pudo comprobar que el material acogió todos los detalles y mantuvo una elasticidad y plasticidad 10, óptima para trabajar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agesta, M. (1989). *La historiografía del arte: Principales corrientes y claves de lectura*. Recuperado de <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/historiadelartheylacultura/Corrientes%20historiograficas%20-%20apunte.pdf>
- Arrieta, M. (1984). *Cacha: Raíz de la Nacionalidad Ecuatoriana, una experiencia de Trabajo Popular desde la Acción Pastoral*. Quito, Ecuador.
- Asamblea Nacional del Ecuador. (2010). “Resolución Declárase Héroe y Heroína Nacionales a Fernando Daquilema y Manuela León, por su valor y lucha en defensa de la justicia y libertad, como símbolos de la identidad y la rebeldía de los pueblos del Ecuador”. Registro Oficial, No. 322, 17 de noviembre de 2010.
- Bañuelos, T. (2016). *La escultura, el medio, su entorno y su fin*. Tesis. Madrid.
- Barrero, A. (2018). *La erección del monumento a Fernando Daquilema: imaginarios culturales, historia y representaciones visuales*. En A. Barrero, *La erección del monumento a Fernando Daquilema: imaginarios culturales, historia y representaciones visuales*. Quito: Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Bastidas, A. (2007). *Propuesta de Plan de Desarrollo Turístico y Líneas de Intervención para la parroquia Cacha, cantón Riobamba* (tesis de pregrado). Universidad Tecnológica Equinoccial. Quito.
- Berger, P. (2005). *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Beristáin, E. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Costales, A. (1957). *Fernando Daquilema*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Costales A. (1963). *Fernando Daquilema, Último Guaminga*. Quito, (2a ed.).
- Costales, A. (1964). *Historia social del Ecuador*; Quito, Vol. III, págs. 627 y SS. y Samuel Ackerman, "Jhe trabajo subsidiario": Compulsory labor and taxation in nineteenth-century Ecuador: Michigan. London, 1978.
- Costales, A. (1984). *Daquilema el último guaminga*, Cedime, Estados Unidos.
- Costales, A. (2006). *Fernando Daquilema: el gran señor*. Ecuador. Presidencia de la República, Secretaría de Pueblos, Movimientos Sociales y Participación Ciudadana.
- Falconí, G. (1966). Coronación y tragedia de Fernando Daquilema, el Capac-apu de Cacha. *En Revista del Núcleo del Chimborazo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Vol. XII, no 12, págs. 18-29.
- Ferrari, E. L. (1992). *Introducción a Panofsky (Iconología e historia del arte)*. En E. Panofsky. Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza Editorial, (pp. IX-XL).
- Ferrater, J. (1979). *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freire, C. (1994). *Chimborazo, provincia de contrastes*. Riobamba: Freire.
- Gila, M. (2011). *Análisis iconológico de la obra Figura colgando de Juan Muñoz, basado en el método Panofsky*. Sevilla, España.
- González, J. M. (1989). Iconografía e iconología como método de la historia del arte. *Revista virtual de la fundación universitaria española*. Disponible en: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0303>. (consulta 01-06- 2014).
- Gordillo Mera, S., Guerrero Analuisa, A., Sarango Camacho, F., Ordoñez Gordillo, J., & Charchabal Pérez, D. (2019). La cultura estética pedagógica y las estrategias didácticas en desempeño docente (Original). *Revista Científica Olimpia*, 16(54), 73-6. Recuperado a partir de <https://revistas.udg.co.cu/index.php/olimpia/article/view/708>

- Greimas, A. (2002). *Semiótica figurativa y semiótica plástica*. En D. Navarro, Imagen 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico. La Habana: Criterios, (pp. 73-97).
- Hauser, A, (1988). *Historia social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Técnos, Tomo 2.
- Hegel, F. (1984) *De los Bello y sus Formas*, (Estética), México. 6ª. Ed. Austral, Espasa-Calpe.
- Longan, S. (2011). Sobre la definición del arte y otras disquisiciones *Revista Comunicación*, vol. 20, núm. 1, enero-junio, 2011, pp. 75-79. Instituto Tecnológico de Costa Rica Cartago, Costa Rica.
- López Ocón, L. (1986). Etnogénesis y rebeldía andina. La sublevación de Fernando Daquilema en la provincia de Chimborazo en 1871. *Boletín Americanista*, No. 36. Barcelona. Pp. 113-33.
- Lucas, K. (2000). *La rebelión de los indios*. Quito: Abya Ayala.
- Montero, D. (2016). La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte. Universidad de Costa Rica - Sede de Occidente. *Revista Pensamiento Actual* – Vol. 16 - No. 26.
- Oliveras, Elena (2004). “*Los conceptos principales*” en *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Panofsky, Erwin. (1992). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- Panofsky, E. (2004), *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza. (1ª ed. 1955).
- Panofsky, Erwin. (2013). *Idea*. Madrid: Cátedra.

- Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial Gad-Cacha (2015). Consejo Parroquial de Cacha – Ecuador. Gobierno Autónomo Descentralizado De La Parroquia Cacha.
- Ramírez, J. A. *El método iconológico y el paranoicocrítico*. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF340.pdf> (consulta 20-04-2015).
- Read, H. (1955) *Imagen e idea, La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sabina, M; Gordillo-Mera; Guerrero, A; Sarango-Camacho, F; Ordoñez-Gordillo. (2018). La cultura estética pedagógica y las estrategias didácticas en desempeño docente. *Revista científico-educacional de la provincia Granma*. Vol.14 No. 3. Universidad Nacional de Loja, Ecuador.
- Sager, P. (1986). *Nuevas Formas de Realismo*. Madrid: Alianza.
- Sánchez Vázquez, A. (1982) Prolegómenos a una Teoría de la Educación Estética en *Educación, No 41*, México, Consejo Nacional Técnico de Educación, Secretaria de Educación Pública.
- Tamayo de Serrano, Clara (2002). La estética, el arte y el lenguaje visual. *Palabra Clave*, (7), undefined-undefined. [fecha de Consulta 21 de Noviembre de 2019].
ISSN: 0122-8285. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=649/64900705>
- Warburg, Aby. (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.
- Yvars, J. (2004). *La formación de la historiografía*. En V. Bozal, Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madrid: A. Machado libros, (pp. 134-149).

ANEXOS

Anexo 1. GUÍA DE PREGUNTAS PARA ENTREVISTAS

Entrevistado: Ing. José Carpio

Profesión: Artista plástico

Guía de preguntas.

1. ¿Cuál podría ser un concepto contemporáneo de Artes Plásticas?
2. Estas nuevas concepciones de las artes plásticas, ¿cree que actúan en detrimento de una concepción purista de la pintura o la escultura?
3. ¿Qué nos podría decir de la formación en Artes Plásticas?
4. ¿Cuál debería ser el agente de cambio para que las artes tengan un lugar en los pensum académicos?
5. ¿Cuál es su criterio sobre la creación escultórica de Fernando Daquilema?

Entrevistado: Dr. Luis Tuaza Phd.

Profesión: Profesor investigador

Guía de preguntas.

1. ¿Qué significa la figura de Fernando Daquilema en el imaginario social de Chimborazo?
2. ¿En el imaginario social del Ecuador cómo se vea la figura de Fernando Daquilema?
3. ¿Usted cree que es factible que se realice esta investigación iconológica e iconográfica?
4. ¿Cuál fue la labor significativa que realizó Fernando Daquilema a favor de su pueblo?
5. ¿La sublevación indígena qué significa en la historia ecuatoriana?
6. ¿Cuál fue la inclinación política de Fernando Daquilema o cómo se la podría interpretar en la actualidad?

Anexo 2. ENTREVISTA A DR. LUIS TUAZA

ENTREVISTADO: Dr. Luis Tuaza Phd.

PROFESION: Profesor investigador.

¿Qué significa la figura de Fernando Daquilema en el imaginario social de Chimborazo?

Hay un intento por salvar la figura de Fernando Daquilema, porque pasó mucho tiempo en el olvido, claro, murió como hereje para la iglesia y como subversivo para el estado y quien ha sido en el proceso histórico hereje y subversivo corre el riesgo de ser olvidado, pero en los años 40 surge en América latina y en el Ecuador los famosos proyectos indigenistas, y el indigenismo lo que intenta es exaltar el mundo indígena, dicho de otra manera el indigenismo es un pensamiento favorable al mundo indígena, en términos políticos existe una preocupación con los líderes de esa nación, y desde donde construimos el Estado Nación.

Claro el indigenismo no exalta a la figura indígena de carne y hueso sino al indígena líder, fuerte. En esa época surge la figura del Atahualpa y entre ellos aparecen la necesidad de hablar de Fernando Daquilema

Si precisamente hay una representación artística en el texto de Bernal Ibarra que tiene un capítulo de como en el arte, en la coreografía es representado Fernando Daquilema. Muchos establecimientos nativos llevan el nombre de Fernando Daquilema como la Cooperativa de Ahorro y Crédito, en el ámbito político, tanto el Estado como el movimiento indígena no han reivindicado lo suficiente la figura de Fernando Daquilema.

¿En el imaginario social del Ecuador cómo se vea la figura de Fernando Daquilema?

En el Ecuador sí existe la preocupación, pero hay una preocupación fuerte, se exalta su figura histórica, yo creo que el Ecuador está en deuda porque todavía no exaltamos su figura de lucha, su aporte a lo que la construcción del Estado nación que se va a desatar.

<p>¿Usted cree que es factible que nosotros realicemos esta investigación iconológica e iconográfica?</p>	<p>Si justamente para sacar del olvido a este personaje, para demostrar que a través del arte se puede revivir la historia. Por supuesto el arte tiene un lenguaje emancipatorio, no es la representación simplemente de la imagen, es ante todo el arte que exalta más allá de la belleza exalta ánimo, el ideal emancipatorio que tienen los seres humanos, a través del arte podemos cuestionar el orden establecido, un arte subversivo, el arte de la calle y hoy más que nunca, toca apostar por un arte que desafía a un lenguaje afín al sistema, a un lenguaje que no sirva al sistema capitalista, un sistema inhumano, a través del arte tenemos mucho trabajo que hacer y el mundo indígena sigue también, no sólo apostar por una emancipación de carácter político, yo creo que la lucha hoy por hoy atraviesa el elemento simbólico y en lo simbólico claro, está el arte.</p>
<p>¿Cuál fue la labor significativa que realizó Fernando Daquilema a favor de su pueblo?</p>	<p>Hay una relación, primero en la toma de conciencia somos seres humanos, necesitamos de la libertad, el Estado impone cargas laborales y además el pago de los diezmos, porque claro la acción colectiva necesita diezmos. El levantamiento de Daquilema se desata precisamente cuando Rudecindo Rivera, el cobrador de impuestos va de Yaruquíes a Puná a exigir el pago de los diezmos.</p> <p>¿Había dos tipos de diezmos que pagaban los indígenas en aquel tiempo, uno para el estado y otro para la Iglesia, pero a cambio de qué?, a cambio de nada, de ningún beneficio, porque el Estado no protegía, tampoco la iglesia prestaba los servicios que necesitaba. A la Iglesia y al Estado estaban unidos los grandes terratenientes, en aquel tiempo era precisamente la Iglesia y ocho familias importantes de apellidos León, Gallegos, Dávalos, Chiriboga etc., todas estas familias dueñas de la provincia.</p> <p>Chimborazo era un latifundio dividido por estas ocho familias, estoy pensando en el cantón Guamote, el caso de la hacienda Totorillas de la familia Vélez Merino. Nicolás Vélez Guerrero era casado con María Raquel Merino y tenían 24,000 hectáreas, prácticamente todo el cantón Guamote era de ellos, su propiedad empezaba en el parque Nacional Sangay y terminaba en el subtrópico de Pallatanga, los indígenas no eran nadie en ese tiempo, es así hasta que en la época de 1960 en el periódico sale que el señor Benalcázar vende su</p>

	<p>propiedad con 280 hectáreas, 40 indios y 70 vacas. Imaginemos cual sería la realidad social de exclusión, esclavitud en la que vivían en los años 1870, el papel de Fernando Daquilema es hacer tomar conciencia y rebelarse ante las autoridades republicanas de ese tiempo, autoridades que provenían del régimen colonial.</p>
<p>¿La sublevación indígena qué significa en la historia ecuatoriana?</p>	<p>Durante la colonia hasta nuestros días, solamente la movilización, llámese indígena o llámese sindical, han hecho que los derechos sean reconocidos por la constitución. En ninguna parte del mundo los derechos que hoy existen, aún la misma Carta Magna de las Naciones Unidas, es consecuencia de una toma de conciencia y actitud pasiva de los seres humanos, es consecuencia de una larga lucha social, entonces la manera de poder cuestionar a las autoridades ya sea en la colonia como en la República, el único mecanismo de poder presionar han sido precisamente los levantamientos, algunos trágicos, no son fáciles, el del 90, 94, 2000, fueron movilizaciones que no repercutieron con mayor sacrificio humano, pero acabamos de vivir una fuerte movilización en este mes de octubre con un saldo de 11 muertos, varios heridos, muchos que están en la cárcel.</p> <p>El levantamiento de Daquilema, del cual fue víctima, condenado por las autoridades a la horca, una horca pública, porque así tenían que morir los subversivos, muchos compañeros indígenas perdieron sus casas.</p> <p>A raíz del levantamiento de Daquilema y de otros grupos, más tarde en la historia social política y económica del Ecuador va a venir el periodo liberal con don Eloy Alfaro y ahí se desata otro tipo de prácticas políticas que los ecuatorianos no tenían.</p>

<p>¿Cuál fue la inclinación política de Fernando Daquilema o cómo se la podría interpretar en la actualidad?</p>	<p>Fernando no tenía ninguna inclinación de izquierda o de derecha, igual en este país un actor político sabe con exactitud qué es la izquierda o la derecha y que estas juegan al momento coyuntural de la praxis política.</p> <p>Aquellos que estuvieron en un solo toque en el tiempo de Abdalá Bucaram, se unieron con Jamil Mahuad, con Lucio Gutiérrez, han atravesado la revolución ciudadana y hoy se declaran morenistas. Más tarde se declararán de Nebot o de Laso, no hay una definición ideológica clara.</p> <p>A Fernando Daquilema, no le interesaba la derecha ni la izquierda, lo que le interesaba era el sufrimiento de su pueblo y el sueño de hacer una patria distinta, no vivir en una opresión, no pagar diezmos sino, ser poblaciones autónomas y de hecho, si analizamos profundamente la historia de los pueblos indígenas, la misma situación de opresión que han vivido, ha hecho posible que desarrollen una serie de estrategias que han garantizado su supervivencia, hay un estudio al respecto que se llama estrategias de resistencia indígena en el contexto de la administración privada de la población.</p>
---	--

Elaborado por: Natalia Carpio y Nicolás Carpio

Anexo 3. FOTOGRAFÍAS







