

**ESCUELA NACIONAL DE ARTE  
CARLOS BACA FLOR DE AREQUIPA  
CARRERA PROFESIONAL DE ARTES VISUALES  
CON MENCIÓN EN PINTURA**



**LO SIMBÓLICO EN LA OBRA LA PATRIA  
DE TEODORO NÚÑEZ URETA**

**Tesis presentada por el bachiller:  
AÑAMURO CHAMBI, Juan Carlos**

**Para optar el Título Profesional de:  
Licenciado en Artes Visuales  
con mención en Pintura**

**Asesora: Mg. Ana Barreda Coaquira**

**AREQUIPA – PERÚ**

**2023**



ESCUELA NACIONAL DE ARTE  
CARLOS BACA FLOR  
AREQUIPA

## DECLARACION JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

El suscrito **JUAN CARLOS AÑAMURO CHAMBI**, identificado con **D.N.I. N° 41760045**, con Código de estudiante **N° 2019211050**, en condición de egresado de la Carrera Profesional de Artes Visuales con Mención en Pintura hago constar lo siguiente:

El tema, contenido y datos utilizados en la tesis de pregrado titulada: **“LO SIMBÓLICO EN LA OBRA LA PATRIA DE TEODORO NÚÑEZ URETA”**; es producto de mi esfuerzo y aportes basados en nuestra formación académica y cumple con los criterios de autenticidad, originalidad y se respeta la autoría de las fuentes utilizadas, según las normas establecidas por la Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa, teniendo como asesora a la docente **Mg. Ana Barreda Coaquira**.

Declaro que soy autor en toda su extensión del presente Trabajo de Investigación, no incurriendo en plagio o copia de ninguna naturaleza, como: tesis, libros, artículos científicos, memorias o similares, tanto de formatos físicos o digitales publicados ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares del ámbito nacional e internacional.

Dejo constancia que las citas y fuentes de información pertenecientes a otro autor ha sido debidamente citada y referenciada en la investigación; asimismo, ratifico que somos plenamente conscientes del contenido integral de la investigación y asumimos la responsabilidad ante la falta de ética o integridad académica según la normatividad de los Derechos de Autor y lo dispuesto en el Reglamento de la Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa.

Arequipa, 20 de diciembre de 2023.

---

Editor: **JUAN CARLOS AÑAMURO CHAMBI**  
DNI: **41760045**

---

Asesora: **Mg. ANA BARREDA COAQUIRA**  
DNI: **29566642**

A mis padres Toribia y Francisco

*“El artista no es un personaje aislado, su obra recibe la influencia de la vida entera del pueblo a que pertenece. Detrás de toda obra de arte hay un pueblo que vive”.*

**Teodoro Núñez Ureta**

## ÍNDICE

Dedicatoria.....	i
Epígrafe.....	ii
Índice general.....	iii
Lista de tablas.....	v
Lista de figuras.....	vi
Resumen.....	vii
Abstract.....	viii
Introducción.....	ix
CAPÍTULO I.....	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	1
1.1 Situación problemática .....	1
1.2 Problema de investigación.....	3
1.2.1 Problema general .....	3
1.2.2 Problemas específicos .....	3
1.3 Objetivos de la investigación .....	3
1.3.1 Objetivo general .....	3
1.3.2 Objetivos específicos.....	4
1.4 Relevancia .....	4
CAPÍTULO II .....	5
MARCO TEÓRICO.....	5
3.1 Antecedentes .....	5
3.1.1 Antecedentes nacionales.....	5
3.1.2 Antecedentes locales .....	7
3.2 Bases teóricas .....	12
3.2.1 Estudios previos .....	12
3.2.2 Simbolización .....	15
3.2.3 Símbolo .....	18
3.2.4 Método iconográfico e iconológico.....	21
3.2.5 Reseña biográfica .....	30

3.2.6	El muralismo .....	33
3.2.1	Mural la Patria .....	35
3.3	Definición de términos básicos .....	36
3.4	Hipótesis .....	39
CAPÍTULO III .....		40
METODOLOGÍA .....		40
4.1	Nivel de la investigación .....	40
4.2	Diseño de la investigación.....	40
4.2.1	Diseño.....	40
4.2.2	Alcance .....	41
4.2.3	Enfoque .....	41
4.2.4	Método.....	41
4.3	Técnica e instrumento .....	41
4.4	Escenario de estudio .....	42
4.5	Estrategias de producción de datos .....	43
4.6	Análisis de datos.....	43
4.7	Criterios de rigor científico .....	44
4.8	Aspectos éticos .....	44
CAPÍTULO IV .....		45
PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS .....		45
5.1	Resultados .....	45
5.1.1	Personajes de la obra .....	45
5.1.2	Descripción pre-iconográfica y análisis iconográfico .....	48
5.1.3	Interpretación iconológica .....	56
5.2	Triangulación metodológica.....	74
5.3	Discusión .....	75
CONCLUSIONES		
RECOMENDACIONES		
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		
ANEXOS		

## Lista de tablas

Tabla 1. Método iconográfico e iconológico .....	22
Tabla 2. Lista de personajes del mural la Patria.....	46
Tabla 3. Triangulación metodológica .....	74

## Lista de figuras

Figura 1. Autorretrato de Teodoro Núñez Ureta.....	30
Figura 2. Nueva democracia de Siqueiros.....	33
Figura 3. La Anunciación de Fra Angélico.....	34
Figura 4. Estado actual del mural La Patria.....	35
Figura 5. Mural La Patria.....	42
Figura 6. Distribución espacial.....	48
Figura 7. Posición.....	49
Figura 8. Dimensión.....	49
Figura 9. Orientación.....	49
Figura 10. Esquema compositivo.....	50
Figura 11. La Patria.....	57
Figura 12. El Incanato.....	58
Figura 13. Ciudadela Inca.....	59
Figura 14. Manco Inca.....	60
Figura 15. La Invasión.....	61
Figura 16. La Colonia.....	63
Figura 17. Túpac Amaru II.....	66
Figura 18. Próceres de la Independencia.....	67
Figura 19. Ejército libertador.....	68
Figura 20. Héroes de la Guerra del Pacífico.....	69
Figura 21. Trabajadores arequipeños.....	70
Figura 22. El hijo de la Patria.....	71



## Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo principal determinar el componente simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta. En lo referente a la metodología, se ha utilizado el enfoque cualitativo aplicando la técnica de la observación y como instrumentos de recolección de datos se utilizó una ficha técnica y otra de observación. El método adoptado es el análisis iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky. Los hallazgos revelan que los principales símbolos son: la nación, el porvenir, la resistencia, la libertad y el trabajo. La relación que existe entre ellos a nivel formal está determinada por las figuras principales que sirven como ejes compositivos. En cuanto al contenido, la idea común que prevalece es el heroísmo. En referencia al significado, la nación peruana significa el vínculo territorial y cultural; el porvenir, el futuro y la esperanza de un mejor país; la resistencia, la respuesta ante la dominación; la libertad, el más alto valor por el que debemos luchar; el trabajo, la razón de nuestra existencia. Finalmente, se concluye que la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta constituye una síntesis de la historia del Perú, representa simbólicamente el heroísmo en su sentido prístino, es decir, como un acto de abnegación en beneficio de una causa noble. Además, destaca el gran valor de los trabajadores manuales e intelectuales en la construcción de un país; también representa la esperanza en un porvenir mejor encarnada en la figura del adolescente el cual sostiene una lampa que simboliza el trabajo.

**Palabras Clave:** simbólico, Teodoro Núñez Ureta, mural, iconografía, iconología

## Abstract

The main objective of this research work is to determine the symbolic component in the work *La Patria* by Teodoro Núñez Ureta. Regarding the methodology, the qualitative approach has been used by applying the observation technique and a technical sheet and another observation sheet were used as data collection instruments. The method adopted is the iconographic and iconological analysis proposed by Erwin Panofsky. The findings reveal that the main symbols are: the nation, the future, resistance, freedom and work. The relationship that exists between them at a formal level is determined by the main figures that serve as compositional axes. As for the content, the common idea that prevails is heroism. In reference to the meaning, the Peruvian nation means the territorial and cultural link; the future, the future and the hope of a better country; resistance, the response to domination; freedom, the highest value for which we must fight; work, the reason for our existence. Finally, it is concluded that the work *La Patria* by Teodoro Núñez Ureta constitutes a synthesis of the history of Peru, symbolically representing heroism in its pristine sense, that is, as an act of self-sacrifice for the benefit of a noble cause. Furthermore, it highlights the great value of manual and intellectual workers in the construction of a country; It also represents hope for a better future embodied in the figure of the teenager who holds a lamp that symbolizes work.

**Keywords:** symbolic, Teodoro Núñez Ureta, mural, iconography, iconology

## Introducción

La Patria es un mural pintado por Teodoro Núñez Ureta en 1953, el cual se encuentra ubicado en el comedor de cadetes del Colegio Militar Francisco Bolognesi de la ciudad de Arequipa. Esta obra fue realizada por encargo del gobierno militar del presidente peruano Manuel Odría en 1953 a fin de que se representara en ella a los héroes nacionales. Una vez concluida, la obra fue censurada por el gobierno y se ordenó su destrucción. Sin embargo, las autoridades del colegio simulaban su destrucción superponiendo una capa de cal y arena, la cual la ocultó durante varios años, posteriormente la obra fue restaurada durante el primer gobierno del presidente Fernando Belaúnde Terry.

Teodoro Núñez Ureta fue un artista multifacético que desarrolló su talento creativo en diferentes campos del arte y en todos ellos expresó su visión de la realidad peruana con sentido humanista. Fue conocido sobre todo por su faceta de muralista, razón por la cual en esta ocasión nos acercaremos al componente simbólico de este mural que fue censurado y a su vez nos permite acercarnos a su pensamiento estético, pues, paralelamente a su labor pictórica, también desarrolló una gran labor en el campo literario y filosófico. En ese contexto, el presente estudio pretende suplir justamente ese vacío que existe en los estudios del arte peruano. El objetivo principal que se plantea el presente estudio es establecer el componente simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta.

Los problemas investigados hasta el momento básicamente giran en torno a la obra mural, pero sin ahondar en lo concerniente al contenido de ella, en segundo término, la biografía del artista; en tercer lugar, a su obra acuarelística y en cuarto lugar a su obra literaria. Consideramos que en todos ellos aún falta mucho por investigar. Los problemas que aún no se han estudiado son los referidos al estilo artístico, la propuesta artística, la formación artística, el lenguaje artístico y el proceso creativo del artista. Considerando que su producción artística ha sido poco estudiada, creemos que ha sido acertado y conveniente realizar el presente trabajo de investigación pues los hallazgos obtenidos contribuirán al conocimiento de la obra de este artista en el escenario artístico local, nacional y mundial.

## **CAPÍTULO I**

### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

#### **1.1 Situación problemática**

En términos generales, la obra de Teodoro Núñez Ureta ha sido poco estudiada. La faceta más conocida del artista es la de muralista, arte en la cual destacó sin parangón. Sin embargo, su obra abarca diversas técnicas y géneros pictóricos en los cuales evidencia un gran dominio técnico y una propuesta artística muy sólida. Paralelamente a su labor pictórica, desarrolló una gran labor literaria que comprende el ensayo, la crónica, el cuento, la crítica de arte, la poesía, entre otros. Esta faceta es poco conocida y escasamente estudiada hasta el momento habida cuenta de su gran valor literario y filosófico.

En ese contexto, el presente trabajo de investigación pretende suplir justamente ese vacío que existe en los estudios del arte peruano. El objetivo principal que se plantea el presente estudio es establecer el componente simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta.

Respecto a los estudios previos en torno a la obra de Teodoro Núñez Ureta podemos mencionar a los siguientes: Zevallos (2013) con la obra: *Los acuarelistas arequipeños (1840-1940)*. En ella, el autor analiza parcialmente la producción acquarelística del artista, enmarcada en la primera mitad del siglo XX y ejecutada

principalmente en la ciudad de Arequipa. Posteriormente, el mismo autor en el año 2012 realiza otro estudio titulado: *Teodoro en todo su valor*, en el cual establece el valor artístico de su obra y su aporte a la plástica arequipeña y nacional.

También es de resaltar la gran labor de Lucy Núñez Rebaza, hija del autor, quien en el 2003 hizo un gran trabajo de recopilación de los escritos de Teodoro Núñez Ureta y que se plasmó en la obra: *Gente de mi tierra. Teodoro Núñez Ureta, el escritor*. Es una obra muy importante que rescata muchos escritos desconocidos del autor y en el que también están insertas algunas semblanzas hechas por diversas personalidades de la cultura peruana.

Otro de los estudios importantes referidos a la obra de este artista es el de Luis Enrique Tord quien en 1989 publicó el libro: *Teodoro Núñez Ureta: Pintura mural*. En este trabajo de investigación, referido exclusivamente a la obra mural de Teodoro Núñez Ureta, el autor analiza de manera pormenorizada los valores formales, así como el significado y el valor artístico de la obra mural del mencionado artista.

Como se observa, los problemas investigados hasta el momento básicamente giran en torno a la obra mural; en segundo término, la biografía del artista; en tercer lugar, a su obra acuarelística y en quinto lugar a la recopilación de su obra literaria. Consideramos que en ambos campos artísticos aún falta mucho por investigar. Los problemas que aún no se han estudiado son los referidos al estilo artístico, la propuesta artística, la formación artística del autor, el lenguaje artístico, el proceso creativo y la relación entre Arte y Literatura en la obra del artista.

En suma, la presente investigación se enfocó en estudiar el componente simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta. Considerando que su producción artística ha sido poco estudiada creemos que ha sido conveniente realizar el presente trabajo de investigación pues los hallazgos obtenidos contribuirán al conocimiento de la obra de este artista y a partir de ellos podrían surgir nuevos temas de investigación, lo cual permitiría conocer y comprender mejor el significado y la trascendencia de este artista en el contexto del arte peruano y latinoamericano.

En lo que se refiere al valor teórico se espera que los hallazgos obtenidos puedan servir para revisar, desarrollar o fundamentar teorías de distinta índole

habida cuenta de que se tiene acceso a la biblioteca personal del artista, lo cual nos permitió contrastar y conocer el acervo bibliográfico con el que seguramente se formó, tanto en el ámbito literario, así como el pictórico y también se cuenta con parte de los archivos personales custodiados por sus herederos, muchos de los cuales aún se desconocen y que nos dieron mayores luces sobre el tema en cuestión. El campo de estudio en el que está inserto este trabajo de investigación es el de la iconografía, pues consideramos la imagen visual como un sistema de significación, en razón de que posee una organización interna autónoma.

El análisis del componente simbólico consistió en develar las dinámicas internas de ese sistema de la forma más clara posible. Respecto a la utilidad del método de análisis iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky, consideramos que es muy útil para analizar todo tipo de motivos artísticos y más aún los símbolos contenidos en las obras para así conocer sus estructuras y las dinámicas internas de las mismas, así como la hipertextualidad. En definitiva, se ha considerado que la utilización de este método es pertinente para el presente estudio en razón de que incide más en el aspecto del contenido, sin dejar de lado el aspecto formal que también es importante e insoslayable.

## **1.2 Problema de investigación**

### **1.2.1 Problema general**

- ¿Qué simboliza la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta?

### **1.2.2 Problemas específicos**

- ¿Cuáles son los símbolos contenidos en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta?
- ¿Cómo se relacionan los símbolos contenidos en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta?
- ¿Cuál es el significado de los símbolos contenidos en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta?

## **1.3 Objetivos de la investigación**

### **1.3.1 Objetivo general**

- Determinar lo simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta

### 1.3.2 *Objetivos específicos*

- Identificar los símbolos contenidos en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta
- Establecer la relación entre los símbolos contenidos en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta
- Explicar el significado de los símbolos contenidos en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta

### 1.4 **Relevancia**

La presente investigación se enfocará en estudiar el componente simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta. Considerando que su producción artística ha sido poco estudiada creemos que es conveniente realizar el presente proyecto de investigación pues los hallazgos obtenidos contribuirán al conocimiento de la obra de este artista y a partir de ellos podrían surgir nuevos temas de investigación, lo cual permitiría conocer y comprender cabalmente el significado y la trascendencia de este artista en el contexto del arte peruano y latinoamericano.

En lo que se refiere al valor teórico se espera que los hallazgos obtenidos puedan servir para revisar, desarrollar o fundamentar teorías de distinta índole habida cuenta de que se tiene acceso a la biblioteca personal del artista lo cual nos permitió contrastar y conocer el acervo bibliográfico con el que seguramente se formó tanto en el ámbito literario, así como el pictórico. Respecto a la utilidad del método de análisis iconográfico, se considera que puede ayudar a otros investigadores a analizar obras de distinta índole con el fin de conocer las dinámicas internas de las mismas, así como la hipertextualidad.

Asimismo, el presente trabajo de investigación reunió las características, condiciones técnicas y los recursos necesarios que aseguraron el cumplimiento de sus objetivos. Los grandes avances en el campo iconografía e iconología, hicieron posible analizar con gran detalle las propiedades y los significados de los signos visuales, lo cual posibilita obtener mejores resultados y por ende conclusiones más certeras. De otro lado, el acceso al mural fue una gran ventaja pues facilitó el análisis de la obra. En consecuencia, no hubo limitaciones de ningún tipo que nos impidieran llevar a cabo esta investigación.

## CAPÍTULO II

### MARCO TEÓRICO

#### 2.1 Antecedentes

##### 2.1.1 *Antecedentes nacionales*

Tal vez, el estudio más importante referido a la obra de Teodoro Núñez Ureta es el de Tord (1989), quien publicó la obra intitulada: *Teodoro Núñez Ureta: Pintura mural*. En este trabajo de investigación el autor se propuso estudiar exclusivamente la obra mural de este artista. Además de esbozar su biografía, el autor analiza de manera lúcida los valores formales y de contenido de cada uno de los murales repartidos entre las ciudades de Arequipa, Lima y Tarma. En dicha obra, también se incluyen algunos discursos que ayudan a esclarecer el pensamiento estético de este importante artista. Además de ello, los análisis de las obras están refrendados por estudios, bocetos y dibujos de algunas obras, principalmente estudios de color, de ritmo y esquemas compositivos, los cuales nos dan luces del proceso creativo del gran pintor. Finalmente, el autor concluye en que la obra mural de Teodoro Núñez Ureta manifiesta una clara posición ideológica, la cual era en cierta manera contraria al arte abstracto porque intuía que este tipo de arte no iba a llegar a las masas. Núñez Ureta creía que el arte cumple una función social. En ese entender, su propuesta transformadora animó su vida y su obra.



Se considera que este trabajo de investigación es uno de los más importantes aportes referidos a la obra pictórica del artista. En este libro el autor se ocupa de analizar de manera pormenorizada la producción mural de Teodoro Núñez Ureta. Para ello se valió de múltiples referencias y estudios que utilizó el artista para desarrollar cada uno de los murales desperdigados en todo el Perú, principalmente en las ciudades de Arequipa y Lima. Otro aspecto importante de este libro es el hecho de que se publicó un año después de la muerte del artista, lo cual constituye un hecho relevante ya que el autor tuvo acceso a material de primera mano como bocetos, dibujos y estudios, los cuales convierten a este trabajo como uno de los pioneros y más completos. Sin duda es una referencia ineludible para todo aquel interesado en la obra del artista.

Otro de los antecedentes tomados en cuenta es el de Núñez (2003), quien hizo un gran trabajo de recopilación de los escritos de Teodoro Núñez Ureta, el cual se plasmó en la obra *Gente de mi tierra. Teodoro Núñez Ureta, el escritor*. Es una obra que rescata muchos escritos desconocidos del autor y en el que también están incluidas algunas semblanzas hechas por diversas personalidades de la cultura peruana que tuvieron amistad con el artista. El objetivo principal de la autora fue el de reunir los escritos de Teodoro Núñez Ureta en un solo texto con el fin de que se conozcan las ideas y el pensamiento del artista. Los hallazgos encontrados revelan que, paralelamente a la pintura, Teodoro Núñez Ureta cultivó algunos géneros literarios como el ensayo, la poesía, la crónica costumbrista, la sátira social, la crítica cultural, alentada por su vital inquietud política, entre otros. En otras palabras, la obra busca rescatar esa diversidad del talento creativo del artista, entendiendo que sus aportes en otros campos de la creación merecen gozar de la atención que ha acaparado desde siempre su pintura.

Este libro constituye uno de los principales aportes para conocer la obra escrita de Núñez Ureta. En él se incluyen muchos escritos que se creían perdidos o que se encontraban desperdigados en diferentes lugares. El hecho de compilar este conjunto de documentos es sin duda una labor muy loable que proporciona a los interesados en estudiar la obra de este importante artista un material de gran valor. A ello se suma el hecho de reunir en sus páginas muchos testimonios de amigos e intelectuales de la época los cuales tuvieron a bien conocer personalmente al artista

y cada cual ofrece su visión particular acerca de la vida y obra del pintor. Se confirma así la importancia y trascendencia de nuestro artista dentro del escenario artístico local y nacional. De igual manera, son muy valiosas las múltiples referencias bibliográficas las cuales son muy útiles para todo investigador. Para la presente investigación nos ha sido muy útil para conocer el pensamiento estético del artista y así poder comprender mejor los ejes temáticos y estilísticos que caracterizan su obra.

Asimismo, tenemos a Cazorla (2013) quien en su tesis: *Pintura mural y apreciación de los estudiantes de quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Sor Ana de los Ángeles del Callao*, se propuso describir el proceso de apreciación artística que demuestran los estudiantes frente a la obra: La educación en el Perú de Teodoro Núñez Ureta. El nivel de investigación es de tipo descriptivo y utilizó una muestra de sesenta estudiantes. El instrumento utilizado para recolectar los datos fueron las fichas técnicas, las cuales se aplicaron luego de una sesión de aprendizaje referida a la apreciación artística de pinturas murales. Los hallazgos encontrados por la autora revelan que el aprendizaje de los alumnos es significativo ya que después de la sesión de aprendizaje, lograron interesarse por el tema de la apreciación artística y por la obra misma. En relación a la capacidad de identificación y reconocimiento del título y el nombre del autor de la obra, como parte de la información histórica, se concluye en que es favorable. Respecto a la capacidad de relacionar el título y la intención del artista, también se concluye en que es considerable. En referencia a la valoración del contenido, así como la identificación del contexto de la obra, la autora llega a la conclusión de que es muy considerable. En cuanto al enjuiciamiento del contenido de la obra por parte de los estudiantes se concluye en que es satisfactorio. Finalmente, la autora concluye en que existe una gran predisposición por parte de los alumnos hacia este tipo de aprendizajes.

### **2.1.2 Antecedentes locales**

En relación a los antecedentes locales se ha considerado el de Catacora (2001) quien en su artículo titulado: Apreciaciones en torno a la acuarela arequipeña, el cual está incluido en el libro *Cincuenta años de pintura arequipeña*, publicado por la Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa con

ocasión de la celebración de sus Bodas de Oro (1951 – 2001), analiza parcialmente el significado y la trascendencia de la obra de Teodoro Núñez Ureta dentro del escenario artístico peruano y a su juicio es el más importante muralista peruano, cuyo pleno dominio de la acuarela y la figura humana, lo llevaron a desarrollar con naturalidad su trabajo mural al fresco. En referencia a la utilización de la técnica de la acuarela, el autor cita a Núñez Ureta quien sostiene que “la acuarela es más honesta y ha sido siempre una voz amiga, especialmente por la luz; pues deja ver el color que hay detrás”. Además del paisaje como tema, también representó escenas, costumbres y la vida de la sociedad y la época que le tocó vivir a la cual pintó con profunda agudeza artística y psicológica. Respecto a los juicios vertidos en este artículo se puede considerar que las aseveraciones hechas por Catacora son muy acertadas pues la mayoría de estudiosos de la obra de Núñez Ureta coincide en que fue uno de los más grandes muralistas peruanos. Así lo demuestran las innumerables obras que pintó, las cuales constituyen magníficos testimonios de su visión del mundo y la época que le tocó vivir. En relación a su gran dominio de la técnica de la acuarela también es algo digno de resaltar puesto que su ejecución requiere mucha destreza y seguridad. Sabemos que, en sus inicios como pintor, la acuarela fue una de las primeras técnicas artísticas que aprendió junto a su hermano Alejandro Núñez Ureta, el cual también fue un acuarelista destacado dentro de la plástica arequipeña. Ambos cultivaron la pintura al aire libre, la cual, a diferencia de la pintura hecha en un taller, tiene características distintas como la frescura, la rapidez de la ejecución, entre otras virtudes.

Otro de los estudios que aborda de manera parcial la obra de Teodoro Núñez Ureta es el de Córdoba (2008) quien en su libro: *Influencia de la globalización en la pintura arequipeña*, se propone estudiar este fenómeno bajo la óptica de un artista que ha decidido reflexionar sobre este hecho particular y su impacto en las artes plásticas de Arequipa. El autor concluye en que entre ambas hay un juego de interinfluencias que surgen como una respuesta, de allí la idea del autor de hablarnos de los antecedentes y precisar de qué manera este fenómeno afecta tanto al artista como a la obra misma cuando entra al circuito del mercado del arte. Asimismo, nos presenta las múltiples posibilidades de la pintura en un mundo globalizado. Es ahí donde el libro nos da la visión personal del autor, de su modo

de ver las cosas y confrontar las ideas generales sobre el problema y dar su aporte al debate y conducirlo en forma analítica y crítica. Respecto al aporte de la obra de Teodoro Núñez Ureta, el autor señala que es indudable la influencia que tuvo este artista en la plástica local lo cual se debe no sólo a sus innegables dotes de artista, su papel como docente en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, sino principalmente a la repercusión que tuvo su obra a nivel nacional abordando principalmente temas sociales y cuya influencia aún sigue vigente en los pintores arequipeños.

Este trabajo de investigación constituye un gran aporte al conocimiento de la pintura arequipeña y su inserción en el contexto global. A través de un recorrido general nos brinda interesantes datos referentes a este fenómeno y su relación con la producción artística. De otro lado, la influencia de Núñez Ureta en el panorama de la plástica local es sin duda muy relevante, toda vez que es uno de los referentes artísticos de los pintores arequipeños, cuya influencia fue muy notoria no solo en la época que le tocó vivir sino por sobre todo por la semilla sembrada en cada uno de los pintores arequipeños cuyo legado continúa hasta hoy.

Uno de estudios más acuciosos es el de Zevallos (2010) quien a través de su obra: *Trazos y risas. Los caricaturistas arequipeños*, analiza la faceta de caricaturista de Teodoro Núñez Ureta a lo largo de su trayectoria artística. En lo referente a la metodología, el autor se vale del análisis formal, aplicando la técnica de análisis de contenido sobre un conjunto de obras extraídas principalmente del libro: *La vida de la gente*, publicado en el año 1981 por el Banco de la Nación del Perú. El enfoque aplicado es el cualitativo pues el autor analiza las características formales y de contenido de las obras mencionadas. Los hallazgos obtenidos denotan el enorme sentido del humor y crítico de Teodoro Núñez Ureta. A través de la línea y el color el artista capta la esencia de los personajes, su alma y su mirada, el aspecto psicológico que todo caricaturista busca plasmar. En opinión del autor, el artista posee una gran agudeza humorística que representa el pensamiento del pintor. Es decir, la caricatura como la acentuación de los rasgos físicos para lograr la plenitud de la expresión humana y no solo como la simple deformación en sí, grotesca o cómica.

Este libro constituye uno de los aportes más significativos en la bibliografía de la plástica arequipeña ya que existen pocos estudios referentes al arte arequipeño pues la mayoría de ellos está conformada por artículos diseminados en periódicos o revistas de alcance limitado. Otro de los aspectos destacables de esta obra es que se centra en el análisis de las caricaturas de Teodoro Núñez Ureta, eso en cierta manera acota el tema de investigación y hace que los interesados en estudiar la obra de este artista conozcan esta faceta no muy difundida y aprecien el gran legado humorístico de este artista. Como refiere Zeballos (2010) la agudeza psicológica con que Núñez Ureta trata a cada uno de los personajes es sin duda un hecho muy notable ya que muchas veces los artistas descuidan este aspecto, preocupándose más por la técnica que por el contenido de sus obras. Las líneas que utiliza el artista son muy expresivas y dan carácter a sus obras. Para el presente estudio ha sido de gran utilidad conocer este aspecto de la obra del artista en razón de que, tanto en las caricaturas como en sus murales, Núñez Ureta despliega todo su imaginario creativo imprimiendo en cada uno de sus personajes gran expresividad y dominio técnico.

Respecto a los últimos estudios en torno a la obra de Teodoro Núñez Ureta podemos mencionar nuevamente a Zeballos (2013) quien en su obra: *Los acuarelistas arequipeños (1840 – 1940)*, analiza parcialmente la producción acuarelista del artista, enmarcada en la primera mitad del siglo XX y producida principalmente en la ciudad de Arequipa. El método del cual se vale para este análisis es el formalista. Las obras estudiadas pertenecen a la Pinacoteca del Banco Continental sede Arequipa, Museo de Arte Contemporáneo y Museo Histórico Municipal de la misma ciudad. Se ha utilizado el enfoque cualitativo, toda vez que se explica los elementos distintivos de su arte, para lo cual se presume que se aplicó la técnica de análisis de contenido. Los hallazgos encontrados revelan que Teodoro Núñez Ureta posee una línea y un color definidos a tal punto que es fácil reconocer su obra, la cual se caracteriza por los trazos vigorosos y que sugieren mucho movimiento. Además de ello sus dibujos poseen una gran fuerza expresiva y una curiosa transparencia en el manejo del color, el cual proviene seguramente de su gran dominio de la técnica de la acuarela.

Otra de las conclusiones a las que arriba el autor es que, desde el punto de vista temático, las acuarelas de Núñez Ureta representan la belleza de la campiña arequipeña, la fina atmósfera de su cielo y el verdor de la campiña unida al trabajo de su gente. En lo referente al aspecto formal, su propuesta artística se destaca por tener grandes contrastes de luz, dotando a sus trabajos de grandes espacios lumínicos inundados repentinamente por la presencia de grandes zonas oscuras, que dotan a su pintura de una personalidad muy particular. La producción artística de Núñez Ureta es muy diversa, tanto desde el punto de vista temático como técnico. A lo largo de su trayectoria artística el artista realizó múltiples exposiciones tanto en el ámbito local, nacional e internacional. Muchas de sus obras se encuentran diseminadas en colecciones privadas y algunas están custodiadas por instituciones públicas y privadas.

Finalmente, tenemos a Gonzáles (2023) con la tesis: *Una aproximación a la influencia del muralismo mexicano en el mural de Teodoro Núñez Ureta “La construcción del Perú” (1954)*, el objetivo principal de este trabajo de investigación es determinar la influencia del muralismo mexicano en la obra antes citada. En cuanto a los objetivos específicos, en primer lugar, se propone identificar los aspectos técnicos de la obra y, en segundo lugar, analizar los aspectos temáticos de la misma. En lo referente a la metodología de la investigación, la autora utiliza el enfoque cualitativo, el nivel descriptivo, el diseño no experimental y en cuanto a la técnica, se vale de la observación documental y como instrumento utiliza una ficha técnica y otra de observación. Los hallazgos encontrados demuestran que entre el muralismo mexicano y la obra de Núñez Ureta existe una relativa coincidencia a nivel técnico y temático. En referencia al primer aspecto, la autora identifica el uso del método de composición poli angular en el mural estudiado, el cual fue desarrollado por el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. En lo concerniente al aspecto temático, la autora señala que existe gran similitud entre ambos, ya sea en el ideario o la posición ideológica. Tras un minucioso análisis, la autora concluye en que, desde el punto de vista técnico, la obra de Teodoro Núñez Ureta tiene clara influencia del muralismo mexicano, principalmente del pintor David Alfaro Siqueiros. Desde el punto de vista temático, existe una gran similitud entre ambas propuestas, sobre todo por su carácter político, ideológico y social.

## 2.2 Bases teóricas

### 2.2.1 *Estudios previos*

Como se ha sostenido anteriormente, la obra de Teodoro Núñez Ureta ha sido poco estudiada y valorada por la crítica oficial. A día de hoy, existen escasos trabajos referidos a la vida y obra de este artista. La mayor parte de los estudios lo constituyen artículos periodísticos, reseñas, comentarios, ensayos y algunos libros que abordan de manera parcial la obra de este artista. Se ha tratado de reunir aquí los principales aportes al conocimiento de la vida y obra de Teodoro Núñez Ureta, la cual es vasta y muy diversa. Se ha considerado incluir aquí los primeros estudios que abordan la obra de este artista, si bien buena parte de ellos nos ofrecen visiones panorámicas de la plástica peruana, también es importante señalar que las opiniones vertidas en estos trabajos son bastante acuciosas y muy bien fundadas.

Uno de los primeros estudios en los que se hace referencia a la obra de Teodoro Núñez Ureta es el de Ríos (1946) quien analiza parcialmente el arte pictórico de este artista arequipeño. Esta obra presenta un panorama general de la pintura contemporánea peruana e incluye algunas reseñas críticas de los principales exponentes de la plástica nacional. Según la clasificación propuesta por el autor, Núñez Ureta se encuentra comprendido entre los artistas indigenistas independientes, los cuales se caracterizan por ser pintores que han buscado inspiración en los paisajes y asuntos nacionales y además por poseer un conocimiento técnico superior al de los indigenistas encabezados por el pintor José Sabogal.

Respecto a la obra pictórica de Núñez Ureta, el autor considera que es el acuarelista más exitoso del Perú. En relación al aspecto formal, menciona que posee una paleta clara y musical, una técnica fluida y agradable y una visión equilibrada y luminosa que corrige apenas la realidad objetiva con una fantasía sutil y transparente. También observa que los paisajes urbanos y campestres que el artista plasma en sus obras son interpretados con sobriedad e inteligencia, sin caer nunca en el pintoresquismo fácil, pero sin ahondar tampoco en los problemas de la pintura. Asimismo, destaca su incursión en la crítica costumbrista a través de la caricatura, sin embargo, observa que pierde algo de fuerza por un exceso de minuciosidad en el dibujo lo cual a nuestro parecer es algo discutible.

Respecto a la etiqueta de Núñez Ureta como “indigenista independiente”, consideramos que, a la luz del tiempo y el análisis de su obra, es una afirmación errónea, en razón de que, si bien pintó motivos indígenas, temáticamente su visión artística fue muy amplia y no se limitó a un solo tema. En cuanto a la excelencia técnica de su propuesta plástica, coincidimos con tal autor, sobre todo teniendo en cuenta que no tuvo una formación profesional académica, sin embargo, tenía un talento innato el cual supo identificar y encausar en bien del arte.

Otro de los estudios tempranos que se ocupan de la obra de Teodoro Núñez Ureta es el de Villacorta (1950) quien en su obra: *Pintores Peruanos de la República*, analiza la obra pictórica de nuestro artista y se refiere a él como uno de los más distinguidos pintores nacionales, el cual se mantiene fiel a las exigencias estéticas clásicas. Según su análisis, la propuesta pictórica de Núñez Ureta se caracteriza principalmente por la excelencia en el dibujo, el cual sustenta sus figuras y logra a través de las líneas escorzos bien logrados. Considera, además, que las figuras que representa son muy expresivas por el interés que pone el artista en revelar en cada una de ellas, es decir el tipo humano, en relación con su ambiente, con su espíritu y con su vida. En relación al uso del color por parte de Núñez Ureta, dicho autor señala que es muy limpio, transparente y de corte acuarelado, lo cual lo convierte en uno de los más distinguidos acuarelistas y muralistas del país. Finalmente, concluye en que Teodoro Núñez Ureta representa en sus obras no solo el aspecto físico sino también el psicológico y humano de sus personajes lo cual es un gran mérito en el campo del arte.

Respecto a la primera aseveración, referida a que Teodoro Núñez Ureta se mantuvo fiel a las exigencias estéticas clásicas, consideramos que es una afirmación que carece de sustento, puesto que el arte clásico se caracteriza fundamentalmente por su carácter decorativo y si uno observa la obra de Núñez Ureta, notará claramente que su propuesta tiene más bien un carácter discursivo. En lo concerniente al aspecto formal, utiliza líneas muy sueltas, que sugieren movimiento, lo cual difiere con la línea controlada de los pintores clásicos. En referencia a la excelencia de su dibujo, coincidimos en que es una de las características más notorias en su obra. Ahora bien, sobre el uso del color,



compartimos la opinión de que es un pintor muy limpio y transparente, tal vez ello se debe al gran dominio que tuvo de la técnica de la acuarela.

Otro estudio importante que aborda la obra de Teodoro Núñez Ureta es el de Bacacorzo (1966) quien en su ensayo intitulado: *Vinatea Reynoso y otros hitos para un gran arte nacional*, propone una clasificación de los pintores arequipeños de esa época. También analiza la importancia de Jorge Vinatea Reinoso en el panorama de la plástica nacional y establece algunos nexos entre el arte mexicano y el peruano y también entre el indigenismo y el arte de Vinatea. En opinión de Bacacorzo, la pintura arequipeña marcha imperturbable por los causes del realismo, pero también identifica algunos exponentes de otras corrientes artísticas que estaban en boga en ese entonces. En relación a la obra de Núñez Ureta, dicho autor sostiene que estaría dentro de los pintores neorrealistas o pintores revolucionarios impulsados por una doctrina revolucionaria estético - política considerándolo como el mejor muralista nacional. Asimismo, señala que es uno de los enriquecedores del realismo en forma y contenido y también destaca su faceta de escritor, conferenciante, crítico y político.

Este estudio constituye uno de los primeros acercamientos desde la crítica de arte a la obra de Teodoro Núñez Ureta. Además, propone una clasificación y una visión crítica de la pintura arequipeña. En ese contexto, Núñez Ureta sería un pintor revolucionario por su temática y por la propuesta estética. Junto a él estaría también el pintor Carlos Pozo De la Riva, quien también desarrolló una propuesta bajo los cánones del realismo social y la doctrina marxista del arte. Otro aspecto importante que menciona este autor es el hecho de que además de sus dotes en el campo de la pintura, Teodoro Núñez Ureta fue también un gran animador cultural y un gran escritor, el cual publicaba periódicamente en diferentes diarios de la ciudad de Arequipa e incluso llegó a publicar en vida algunos libros relacionados a la pintura contemporánea peruana y al arte en general. Basta recordar la separata dedicada al pintor Siqueiros y los dos tomos dedicados a la pintura peruana.

Otro trabajo que hemos tomado en consideración es el libro: *La voz del hombre. Antología poética de Teodoro Núñez Ureta* (1998), publicado por la Editorial de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Se trata de una antología póstuma de los poemas de Núñez Ureta. En dicha publicación, Mario

Polar, amigo cercano del artista, sostiene que nuestro gran pintor es por sobre todo un hombre que ha tenido siempre el suficiente valor para mantener solo su sueño y su esperanza. Menciona además que nuestro artista jamás ha salido de Arequipa, porque pinta Arequipa sin moverse de Lima, no lo necesita y eso lo comprenden todos los arequipeños en mayor o menor medida ya que se lleva a la ciudad en el revés de los párpados y basta cerrarlos para viajar imaginariamente hacia ella. En otro pasaje, menciona que Núñez Ureta “pinta sus acuarelas mientras los demás simplemente sueñan”. Esta obra es muy útil ya que nos permite conocer el imaginario del artista. Al leer cada uno de sus poemas, observamos a un artista profundamente comprometido con su arte y el papel que desempeña este en la sociedad. Tiene un gran dominio de la palabra y en cada verso expresa todo su mundo interior a través de metáforas.

Otro de los aspectos interesantes de la obra poética de Núñez Ureta es que nos muestra a un artista íntegro, sincero; preocupado por el devenir del país y empeñado en contribuir desde su misión como artista a construir una patria donde prevalezca la justicia social y que las inequidades desaparezcan. Son temas constantes en su poética. También se puede observar el gran cariño que le profesaba a cada uno de sus seres queridos, así como a los lugares que lo marcaron durante su vida. En suma, *La voz del hombre. Antología poética de Teodoro Núñez Ureta*, es una obra medular que nos ayuda a entender no solo al artista sino por sobre todo al hombre y así poder comprender mejor los cauces por los que transitó en la escena artística nacional, dejándonos un gran legado artístico para nuestro país.

### **2.2.2 Simbolización**

Los símbolos son representaciones de cosas, ya sean materiales o inmateriales y desde siempre los seres humanos buscan expresar diferentes estados de ánimo y emociones a través de símbolos. Por lo tanto, la simbolización es aquella capacidad de las personas para representar mentalmente su entorno mediante imágenes de diverso tipo. Respecto a este proceso, Costa (1971) opina que:

Todo cuanto el hombre percibe son primariamente sensaciones, de un mundo sin significados, que él traduce de acuerdo con su espíritu y su sistema psíquico, y las transformaciones en objetos significativos, intelectuales y emotivos. Estos objetos son utilizados por el hombre para

resolver sus problemas físicos y psíquicos; los primeros dan lugar a la creación de instrumentos funcionales (cobijo, alimentos, vestidos) con los que atiende a sus necesidades elementales de protección y subsistencia; los segundos producen también sus instrumentos específicos, mágicos o trascendentes (objetos de exorcismo y propiciación), con los que intenta conciliar un equilibrio entre las necesidades de su espíritu y las circunstancias del mundo exterior: estos objetos son los símbolos. (p. 39)

Esta breve exposición puede relacionarse con las dos preguntas a las que Geidion (como se citó en Costa, 1971) se remonta cuando se propone considerar la continuidad de la experiencia humana: “¿cuál es la diferencia fundamental entre el comportamiento del hombre y el del animal ante el mundo exterior?”, “Los instrumentos que se encuentran a disposición del hombre y del animal, ¿son o no diferentes?”. La respuesta inmediata la encuentra en la tesis del filósofo Ernest Cassirer (como se citó en Costa, 1971) “lo que distingue al hombre del animal es su concepción simbólica del mundo”. De esta dimensión nueva —específicamente humana— de la realidad ha nacido el arte, el lenguaje, el mito y la ciencia. “Lo que distingue al hombre del animal es simplemente el hecho de que el hombre vive no solamente en un universo físico, sino igualmente en un universo simbólico”.

Cuando el hombre, en su soledad ante la inmensidad del cosmos, se pregunta por el destino de su vida —y esta situación no corresponde exclusivamente a un pasado poetizado—, transmuta el cielo y los astros en símbolos, en los que él buscará sus respuestas y a los que invocará su influencia protectora. En relación a este punto, Costa (1971) refiere que:

El símbolo aparece en el hombre con el deseo de expresarse; de dar a lo imperceptible una forma perceptible. La simbolización se produce entre el hombre y el estímulo dentro de este contexto misterioso, cuando el objeto simbolizante posee una cualidad inaprensible y secreta, y el hombre se siente ante él en condiciones de inferioridad o de limitación. La simbolización facilita, espontáneamente, una respuesta ante las fuerzas hostiles de la naturaleza, los poderes telúricos, frente a los misterios del cosmos y de la vida y la muerte. La simbolización es un recurso del

inconsciente, natural y espontáneo, por tanto, dispuesto a compensar el hecho de que el hombre es incapaz de comprenderlo todo. (p. 39-41)

Por tanto, la simbolización es un fenómeno colectivo que une lo individual a lo colectivo, lo particular a lo general. La gran dimensión del símbolo aparece cuando encarna conflictos individuales, que son comunes a toda la humanidad, y se muestra inteligible por sí mismo, a todos los espíritus, ejerciendo una profunda transformación en el psiquismo. La simbolización es una actividad psíquica tan vital y espontánea como las mismas funciones fisiológicas, cuando los órganos y funciones deficientes son compensados por otros órganos y funciones que resultan automáticamente dinamizados y producen un desdoblamiento neutralizador: la pérdida de la visión o a extirpación de un órgano o miembro, sensibiliza y desarrolla otros sentidos y órganos o potencializa otros miembros en una reacción compensatoria. Las limitaciones humanas, constatadas en un medio conflictual, producen la simbolización, en una reacción espontánea del inconsciente y la imaginación.

Al respecto, Félix Deutsch (como se citó en Costa, 1971) considera la necesidad de simbolización “proveniente de una pérdida de integridad psíquica – cuando el yo resulta lesionado por pérdidas reales o imaginarias—ocurrida en el niño; pérdida que crea la necesidad de una restauración del yo por medio de la imaginación y de la simbolización. Con todo ello queda claro, pues, que el poder psicológico del símbolo radica tanto en la magia de sus formas como en las necesidades del espíritu humano. Esta ambivalencia explica por qué, en época y lugares distintos, aparecen unos mismos símbolos encarnando significaciones diferentes (la esvástica o la serpiente, por ejemplo), o bien por qué las nociones de “plenitud masculina dirigente” (esvástica) o “las fuerzas subterráneas ocultas” (serpiente) se expresan, independientemente de tiempo y lugar, por el lenguaje simbólico.

También los colores poseen una energía simbólica universal al ser asociados a los símbolos. A la “fuerza instintiva” corresponde el rojo. A la “placidez espiritual”, el amarillo, etc. La problemática entre hombre y mundo fustiga la necesidad de una resolución; la realidad, aun oculta o desconocida, continúa más allá de los límites de la percepción, de la razón y de la lógica; en este punto el

símbolo adquiere su poder totalizante porque da respuesta a otra necesidad psicológica: la sintetización (pues un símbolo, con ser una entidad enormemente compleja, es siempre una síntesis). En el símbolo el hombre encuentra, también, esa especie de atracción idólatra que le conduce hasta la misma raíz de la sintetización.

### **2.2.3 Símbolo**

#### **2.3.1.1 Definición**

Por lo expuesto, al tratar de la simbolización, Costa (1971) deduce que “el símbolo es un hecho esencialmente psicológico que conecta el hombre con lo desconocido. El símbolo se refiere a lo existencial: la fecundación, la vida y la muerte (a diferencia del mito, que refiere lo circunstancial: guerras, epopeyas, cosmogonías, etc.)”. (p. 85). Un símbolo es algo a lo que se llega por común acuerdo y que es aceptado por quienes participan en el acuerdo como válido para cierto propósito. Al respecto, Goethe (1963) afirmó que “en el símbolo, lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como viva y momentánea revelación de lo inescrutable”. (p. 354). Por tanto, se considera que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio.

En relación a la definición del símbolo, Costa (1971) sostiene que:

En su aspecto significante, el símbolo resulta tan extraordinariamente intrincado que no puede ser reducido a una definición, ni permite ser examinado según las medidas racionales de la lógica, por cuanto él pertenece al universo de la imaginación y del inconsciente, y proviene de épocas remotas, en circunstancias inciertas, en que la psique se hallaba en una fase incipiente y precaria, pero que los esquemas psíquicos evolucionados conservan, sin embargo. Con el tiempo los símbolos han acumulado innumerables significaciones —muchas de las cuales nunca llegaremos a penetrar— correspondientes a otros innumerables impulsos psíquicos, y que han sido impregnados a la vez de distintas combinaciones de significados en un mismo símbolo; igualmente muchos símbolos han mudado sus significaciones con el tiempo; admitiendo todavía otras que el hombre les pueda conferir. En el análisis comparado de los símbolos vemos como ellos extienden sus raíces hacia otros símbolos, imbricándose entre sí

y extendiéndose nuevamente en combinaciones cuyo número y cualidades se pierden en lo ilimitado. (p. 85)

En su aspecto formal, el símbolo no posee condiciones específicas, como ocurre básicamente en el signo, puesto que el símbolo funda su eficacia en lo psíquico, pudiendo mostrarse bajo figuras abstractas, puramente geométricas, o reproduciendo formas de animales fabulosos, seres híbridos, figuras humanas, formas fálicas, composiciones de objetos y figuras antagónicas, etc. En consonancia con lo referido Costa (1971) afirma que:

El rasgo esencial en la estructura visual de los símbolos es su extraña energía, la fuerza misteriosa que irradian: unos en su estática, alucinante simplicidad; otros en sus complejas formas y alusiones a realidades fantásticas y a combinaciones indescifrables de objetos y seres reales. (p. 85)

Los grandes símbolos primitivos son encarnados por objetos que se hallan en la naturaleza (el sol, en las religiones monoteístas; el animal sagrado, en las religiones zoomórficas; las piedras, en los monumentos megalíticos; el agua, los astros, los árboles) y no tienen, para nosotros, una vinculación lógica con aquello que representan. Estos símbolos, y también sus interpretaciones gráficas creadas por los hombres, corresponden a los llamados símbolos naturales, arquetípicos o universales.

### **2.3.2.1 Tipología**

Respecto a la tipología de los símbolos Fromm (1978) establece tres tipos:

- a) El convencional, se constituye por la simple aceptación de una conexión constante.
- b) El accidental, se debe a asociaciones por contacto casual.
- c) El universal, se define por la existencia de la relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa. (p. 72)

Como se observa, la esencia del símbolo consiste en poder exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa. Por su parte Costa (1971) propone otra clasificación:

Otra clase de símbolos son los llamados símbolos artificiales o sociales, y proceden de la vida en común; ellos imponen igualmente su acción sobre la

psique movilizando una acción por reflejo, parecido a la reacción provocada por las señales significativas, porque éstos son también relacionados convencionalmente, pero presentan muchos contactos con el inconsciente. (p. 86)

En esta clase de símbolos se incluye el lenguaje oral, las palabras y sus significados. La vida colectiva ha creado objetos que han sido institucionalizados, como imágenes y objetos mágicos y sagrados, artículos de uso, ceremonias sociales, etc. Simbolizante y simbolizado son relacionados convencionalmente, con arreglo a un código que se comunica del objeto al sujeto. Así como los símbolos naturales ejercen una fuerte atracción espontánea, los símbolos artificiales proyectan su atracción, previamente provocada, pues los símbolos artificiales no movilizan por sí mismos, sino por el ritual de sublimación a que son sometidos. Ello produce frecuentemente la inversión de valores y el error común de la noción de identidad, ya que el símbolo identificado ocupa el lugar de la idea que representa y a menudo se confunden idea y símbolo: objetos sacrosantos, coronas, banderas, etc. Estos símbolos, en los que se adivina un claro componente mítico, corresponden a la llamada “segunda naturaleza” creada por el hombre.

Finalmente existen los símbolos individuales o también llamados accidentales. Estos se forman con las vivencias y experiencias y se adquieren de manera accidental, de forma subjetiva. Estas vivencias simbólicas comunican a los objetos su esencia afectiva, que les otorga el particular sentido simbólico. Son elaborados inconscientemente y se hallan cargados de poderes emotivos intensos. En el concepto freudiano, las imágenes oníricas eran símbolos generalizados que traducían estados y conflictos psíquicos individuales; más tarde, Jung demostró que estas imágenes no podían ser interpretadas bajo cánones o patrones comunes, sino dentro de cada circunstancia individual. Las manifestaciones y actitudes del sujeto, que revelan síntomas de estados psíquicos intensos, se hallan inscritos en el concepto de símbolos individuales o accidentales y se proyectan hacia el exterior del sujeto: los sueños, la escritura, actitudes de aprensión o de terror, de predisposición, etc.

González (1912) sostiene que los símbolos son a la pintura lo que las metáforas son a la poesía:

Quitada la religión con sus símbolos, el arte se reduciría a copiar objetos con más o menos perfección, a sacar retratos, o tal vez a inventar caricaturas, lo que constituyó en todas las épocas la decadencia. Por esto vemos que las obras maestras de todos los tiempos participan de lo uno y de lo otro, y esta combinación produce lo más original y lo más perfecto de ellas. El símbolo es, por lo tanto, a las bellas artes lo que los tropos respecto del lenguaje. (p. 328)

Tenemos, pues, que el fundamento del símbolo es la alianza de las ideas del ser divino, con los objetos exteriores de la naturaleza, y que cada religión, por lo mismo que adora distintas divinidades y profesa distintas creencias, tiene también símbolos distintos, sin aplicación en otra religión, que no coincide con las demás en sus dogmas fundamentales. Más adelante, el mismo autor afirma que basta decir que “el arte, en su principal aplicación, que es la expresión de la belleza espiritual por medio de formas bellas, no puede existir sin los símbolos, y que éstos deben acomodarse al objeto verdadero en donde tienen su fundamento” (González, 1912, p. 335).

En los primeros tiempos, para recordar los acontecimientos ocurridos, los hombres se valieron de la narración oral, transmitida de generación en generación; estos hechos estaban, por tanto, sujetos a inexactitudes y errores, resultando unas veces alterados, otras modificados parcialmente y otras falseadas por completo. De ahí surgió la necesidad de perpetuarlos por medio de signos escritos, pintados o grabados, siendo varios los pueblos primitivos que idearon la escritura y el arte en general para así de esta manera perpetuar el pensamiento a través de los tiempos. En ese sentido, es necesario comprender las diferentes categorías del fenómeno estudiado, así como el contexto histórico en el que se desarrolla una obra.

#### ***2.2.4 Método iconográfico e iconológico***

Consideramos que el método de análisis iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky es una de las herramientas más útiles para determinar el significado, así como la configuración de los diferentes símbolos presentes en una obra pictórica. Si bien este método tiene algunas limitaciones, sobre todo en lo referido al análisis formal, como metodología es pertinente para el presente caso ya que incide sobre todo en el contenido de las obras. Este modelo se funda



principalmente en las perspectivas estructuralistas y los aportes en el campo de la lingüística. Lo sensible está relacionado a la morfología; lo inteligible a la sintaxis y el contenido a la semántica.

La iconología es una de los métodos más utilizados por los historiadores del arte para analizar obras de arte. Fue planteada inicialmente por Aby Warburg (1866 - 1929), que dio nombre a una escuela, la cual fue continuada, entre otros por Erwin Panofsky (1892 - 1968) y Rudolf Wittkower (1901 - 1971). Esta escuela propugna básicamente una cultura de las imágenes con significados complejos, donde forma y contenido resultan inseparables. El método puede aplicarse a cualquier época y a todo tipo de género artístico, incluidas las formas abstractas y, por supuesto, a toda la cultura visual contemporánea. En el presente caso los aportes de Panofsky constituyen un referente ineludible dirigido sobre todo a descubrir simbolismos ocultos tras el aparente naturalismo o simple figuración plástica de un tema. En concreto, la pintura, ha constituido el campo principal de la iconología.

**Tabla 1**

*Método iconográfico e iconológico*

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN
Asunto <i>primario o natural</i> : a) fáctico y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i>	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con objetos y acontecimientos)
Asunto <i>secundario o convencional</i> , que constituye el universo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico</i>	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con temas y conceptos)
<i>Significación intrínseca o contenido</i> , que constituye el universo de los <i>valores simbólicos</i>	<i>Interpretación iconológica</i>	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana)

**Nota.** Extraído de *El significado en las artes visuales*, (p. 60), por Erwin Panofsky, 1985, Alianza Forma.

### 2.4.1.1 Representación

La imagen constituye el principal componente de la visualidad como medio para generar significados. La visualidad entendida como un constructo social opera desde convenciones de interpretación, es por ello que es necesario entender la noción de imagen para comprender la visualidad. En opinión de Costa (1971) el concepto “imagen” es incompleto si no se entiende como “imagen mental”. Dice:

La imagen es la impresión, ya sea de conjunto o relativa a cada detalle que compone un campo visual, y la conclusión que de ella obtenemos, aunque ésta sea inconsciente. Una imagen es pues una síntesis de lo que vemos y de su figura particular, pero, sobre todo, de aquello que evoca en nuestro espíritu o en nuestra mente. (p. 78)

Por su parte, Moles (1991) al definir la imagen como elemento constitutivo de toda representación sostiene que:

La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través de la duración y que constituye uno de los componentes principales de los medios masivos de comunicación (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión). (p. 24)

Al respecto, Costa (1971) postula que “pasamos a la percepción global de un campo visual dado o de determinados sectores de este campo visual, formando un conjunto de señales elementales y que aparecen simultáneamente creando una figura o impresión totalizante. (p. 79). Más adelante, el mismo autor señala que:

En el conjunto de sus partes, la imagen visual comporta siempre -por su misma simultaneidad con que es percibida- determinadas relaciones o coordinaciones; estas relaciones pueden aparecer casualmente combinadas en la naturaleza o por el hombre, y significativa o intencionalmente coordinadas para emitir una expresión o crear una sensación; aunque no existe intrínsecamente relación alguna entre partes que componen ciertas imágenes, el todo percibido las presenta como una unidad significativa. (p. 79)

En tal sentido, la imagen visual se manifiesta en la sensación y ella define la figura global de conjuntos relacionados, y apenas atraviesan el nivel racional,

puesto que la imagen actúa sobre todo en el nivel afectivo estimulando situaciones, estados de ánimo de predisposición o de indiferencia, rechazo, etc. La imagen es la figura característica de los conjuntos visuales asociados a determinados acontecimientos y actúa por la reacción, reflejo en la identidad de los objetos desde su aspecto externo o aparente. El cúmulo de estas sensaciones identificadas e interpretadas -en cuyo proceso interviene decisivamente la repetición, la asociación de ideas y la conclusión- configuran la imagen mental, que es el recuerdo visual de estas imágenes y los efectos a ellas asociados, en una deducción automática.

Por lo expuesto, la imagen mental se distingue de la imaginación y de los sueños, por cuanto la primera es especialmente condicionada, la segunda es espontánea o volitiva, y las imágenes de los sueños son productos del inconsciente. Todos los objetos y sensaciones visuales se manifiestan e identifican por su imagen, igualmente los signos y símbolos, con sus figuras características.

Al analizar las dimensiones de la imagen, Moles (1991), señala que las características principales de la imagen son las siguientes:

1. El grado de iconicidad: similitud entre una imagen o un signo y lo que representa
2. El grado de complejidad: “cantidad de información” de un conjunto combinatorio de elementos de probabilidad dada.
3. El grado de normalización: corresponde a la idea de respetar una “convención más o menos internacional” relativa a los signos empleados.
4. La pregnancia: es la “fuerza perceptiva de la forma” y está ligada con: su contraste con el fondo, la nitidez de sus contornos, la relativa sencillez de esta forma, los factores de simetría y de redundancia, la clara jerarquización de sus partes.
5. La carga connotativa: distancia de un punto representativo del concepto en el inicio en el espacio semántico de los factores de connotación.
6. El grado de polisemia: pluralidad de significados de una expresión lingüística.
7. La pertinencia hacia el texto: pertenencia o correspondencia a algo.
8. El valor estético o fascinación: una imagen debe ser bella o muy fea si quiere capturar la atención del individuo y de cualquier forma esto no estropea nada.

(p. 150-153)

Respecto a las dimensiones perceptivas de las imágenes, en otro apartado Moles (1991) sostiene que una imagen se caracteriza básicamente por lo siguiente: Por su grado de figuración que corresponde a la idea de representación a través de la imagen de objetos y seres conocidos intuitivamente a través de nuestra vista como pertenecientes al mundo exterior. Esta noción está ligada a una suerte de verosimilitud y sabemos que corresponde a la tesis platónica que supone la existencia de una especie de envoltura ficticia que se desprende desde los objetos hasta nuestros ojos, que penetra nuestro cerebro y constituye el icono. (p. 34-35)

Según el mismo autor, una segunda característica que contiene un aspecto numérico o cuantitativo será la complejidad de la imagen. Intuitivamente podemos decir que hay imágenes complejas e imágenes simples.

Las primeras son, a menudo, imágenes que comportan muchos elementos, aunque esto no es una regla absoluta ya que podemos encontrar imágenes complejas sin que forzosamente contengan un gran número de elementos o de objetos representados y ligados a través de una red de situaciones sutiles y difícilmente descifrables. (p. 36)

En referencia a estos dos aspectos, los pintores de la antigüedad se regían por la analogía entre las palabras y las imágenes, puesto que, al igual que las letras son formas y símbolos de las palabras habladas, así las pinturas existen como representación y símbolos de la escritura.

#### **2.4.2.1 Composición**

La composición es uno de los aspectos de las obras de arte a la que más atención han dedicado los artistas y teóricos del arte. Al respecto, López (1898) refiere que: ´

A través de los tiempos los artistas han creado sus obras maravillosas no por la simple intuición, sino por el uso consciente y profundamente razonado de la composición artística. Es por este medio que los grandes maestros realizaron los más perfectos sistemas de ordenación. Así pues, la composición es la depositaria de los geniales arreglos lineales, figurativos, valorativos y espaciales y la que nos permite por el análisis sencillo refinar nuestra sensibilidad y nuestra percepción. (p. 15)

Sin lugar a dudas la composición es un aspecto del arte que ha sido ampliamente estudiado por los estetas y teóricos del arte, debido a su trascendental importancia en el campo de la creación y de la apreciación artística. Existen muchas definiciones en relación a este concepto, es por ello que trataremos de incluir solo las que nos pareció más relevantes: Así, por ejemplo, Parramón et al (2001) menciona que “el arte de la composición implica combinar las formas, organizar la variedad de elementos que puede contener el modelo dentro de un orden y unidad” (p. 30). Esta concepción nos remite a la norma de Platón, (como se citó en Parramón et al, 2001), quien sentencia: “Encontrar y representar la variedad dentro de la unidad”. A partir de la variedad de formas, su disposición, su situación y su tamaño, hay que organizar los elementos del cuadro de manera que dicha variedad presente una unidad de conjunto que despierte el interés del espectador. Del mismo modo, López (1898) señala que la composición “consiste, pues, en el estudio que el pintor hace antes de empezar la obra sobre el sitio y manera como ha de colocar las figuras dando a cada una la importancia que le corresponde” (p. 29).

Por su parte Whistler (como se citó en Parramón et al, 2001), asevera que “el artista debe escoger y agrupar con ciencia, los elementos naturales, de manera que el resultado sea hermoso, lo mismo que el músico agrupa sus notas y forma sus acordes hasta convertir el caos en una gloriosa armonía.” (p. 76).

Bajo el mismo tenor, López (1898) indica que:

La expresión del asunto, conseguida por el movimiento general de las líneas, por la nota dominante de color, por estos mismos elementos referidos a cada figura y por las actitudes y gestos de estas; la agrupación de figuras, natural y respondiendo al mayor interés del asunto, y las masas generales de luz y sombra, tan expresivas como las demás partes que acabamos de hablar, se resumen y sintetizan en la unidad que llamamos *Composición*” (pp. 18-19).

Definitivamente el conocimiento de las reglas compositivas que establecen la homogeneidad orgánica de una obra, no anula la espontaneidad ni la creación. Por el contrario, facilita esas facultades, modificando y perfeccionando la vaga concepción imaginativa y acortando el largo camino del conocimiento.

El acto de pintar, grabar, fotografiar o esculpir está basado en un estímulo emotivo que debe ser seguido por un pensamiento constructivo. Las ideas

fundamentales del arte se contienen en su elemento estético, la composición. Al respecto, Rafael Mengs (como se citó en S´agaró, 1978), sostiene que:

Por composición se entiende el arte de aunar, de la manera más conveniente, todos los objetos elegidos con la ayuda de la invención. Estas dos cosas no deben ir nunca separadas, puesto que las mejores ideas y la intención más ingeniosa, poco harán, si la composición no es buena. La belleza de ésta depende, sobre todo, de la verdad, de las oposiciones, del contraste y de la disposición de todas las partes que entran en una obra. Con todo esto, la invención debe regir convenientemente las partes de la composición, siguiendo cada una su propia distinción. (p. 7)

El espacio visual es la superficie plana bidimensional enmarcada fijamente por límites geométricos precisos y en la cual se pueden realizar ordenamientos formales con la posibilidad de relación entre figura y fondo. Establecido el espacio visual se presenta el fenómeno de la forma. En referencia a este punto, Loomis (1962) sostiene que “la composición significa la presentación y expresión de la forma misma, ...o puede ser la particular disposición de los objetos en una pintura” (p. 71). Más adelante añade que “una composición se crea con el establecimiento de los distintos elementos, con los planos o valores, con la línea y el movimiento, con el modo tonal y los colores” (p. 83).

Como se ve existe una íntima relación entre los elementos esenciales del campo visual: marco, figuras y espacio o fondo. Además, hay que considerar que la forma del marco determina la forma del espacio visual y que éste por su parte también impone a sus figuras requisitos de tamaño y ubicación en el ámbito. En definitiva, una obra de arte no se improvisa, sino que se estudia desde su origen al determinar sus límites y orientación.

#### **2.4.3.1 Contexto**

En los últimos años predomina en el terreno del arte una escuela que atribuye considerable importancia a la condición social y natural en que se encuentra el artista. Al respecto, Nodelman (1969) en su ensayo sobre el análisis estructural en arte y antropología sostiene que tanto la escuela alemana de la *Strukturforschung* como la Antropología Estructural postulan un punto de vista integrador y holístico al sostener que “la realidad del objeto consiste en la

estructuración total de todas sus relaciones con el medio” (p. 51). Otras circunstancias que influyen según la mencionada escuela en la producción de la obra de arte es la raza y el momento en que el artista ejecuta su producción artística.

Respecto a este punto, Taine (1975), que es el jefe de la escuela a que nos venimos refiriendo, ha examinado el punto con tal extensión que nos limitaremos a seguirlo.

Tomaremos, para mayor claridad, un caso muy sencillo, simplificado expresamente, el de un estado de ánimo en que la tristeza predomina. Este estado no es arbitrario, pues se le ha visto más de una vez en la historia de los hombres, y bastaría para reproducirlo cinco o seis siglos de decadencia, de despoblación, de invasiones extranjeras, de hambres, de pestes y de miserias. Esto se vio en Asia durante el siglo VI antes de Jesucristo y en Europa desde el siglo I al X de nuestra era. Entonces sucede que los hombres pierden el ánimo y consideran la vida como una desdicha. (p. 89)

Consideremos, continúa Taine, los efectos de un estado de espíritu semejante sobre los artistas que vivan en la mencionada época. Admitiremos que en ella exista poco más o menos la misma proporción de gentes melancólicas, alegres, y que ocupen el término medio entre esos dos estados que en las demás épocas. Hay que observar ante todo que las desdichas de que el público sufre, también las padece el artista.

En otra parte, Taine (1975) sostiene que debemos reconocer que “el punto de partida de este método consiste en que una obra de arte no se halla aislada, y en buscar el conjunto de que nace y que la explica” (p. 11). Más adelante, alcanza a fijar esta regla: “para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es necesario representarse con precisión el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo a que pertenecen. Allí se halla la explicación última; allí reside la causa primitiva que determina lo demás” (p. 15).

Este método que empieza a introducirse en todas las ciencias morales consiste en considerar las obras humanas, y en especial las obras de arte, como hechos y productos de los que es necesario marcar los caracteres y hallar las causas; nada más. Este carácter es lo que los filósofos llaman esencia, de las cosas, y a

consecuencia de esto dicen que el arte tiene por objeto expresar la esencia de las cosas. En referencia a este punto, Taine (1975) sostiene que:

Lo preciso de una obra de arte es reproducir el carácter esencial, o al menos un carácter importante del objeto, tan dominador y tan claro como se pueda, y para esto el artista elimina los rasgos que lo esconden, escoge los que lo manifiestan, corrige aquellos en que está anulado. (p. 37)

En consecuencia, la obra de arte tiene por fin manifestar algún carácter esencial o saliente, y por añadidura alguna idea importante más clara y más completamente de lo que lo hacen los objetos reales. Llega a este fin usando una reunión de partes ligadas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de imitación, escultura, pintura y poesía, estas reuniones corresponden a objetos reales.

Por su parte, Kaschnitz (1933) concibe a la obra de arte como una especie de símbolo total del cosmos:

Si consideramos las obras de arte plástica como imágenes humanas del mundo y de las realidades divinas y humanas que existen en él, entonces la estructura es el modo de actuar de aquella energía que en el arte representa simbólicamente a esas fuerzas cósmicas o divinas que se reflejan en nuestras concepciones o en nuestra imaginación. (p. 8)

Así todas las artes se entienden en la definición presentada en la arquitectura y la música como en la escultura, la pintura y la poesía, la obra tiene por objeto expresar algún carácter esencial y emplea como medio un conjunto de partes enlazadas, cuyas relaciones combina y cambia el artista. Nodelman (1969) refiere que “cada obra de arte cumple el doble papel no sólo de “expresar”, o sea, más exactamente, de sintetizar – una concepción total del mundo un estado de conciencia global, sino también de transformar activamente la conciencia del observador, de imponerle su estructura y de constituir, como parte de un conjunto de otras obras, un “lenguaje” de la forma artística que condicione, en función de sus presupuestos y posibilidades, la percepción de cada individuo” (p. 63).

En relación a este hecho, Taine (1975) concluye en que el arte tiene esto de especial que es, a la vez superior y popular “manifiesta lo que hay de más elevado, y lo manifiesta a todos” (p. 45).



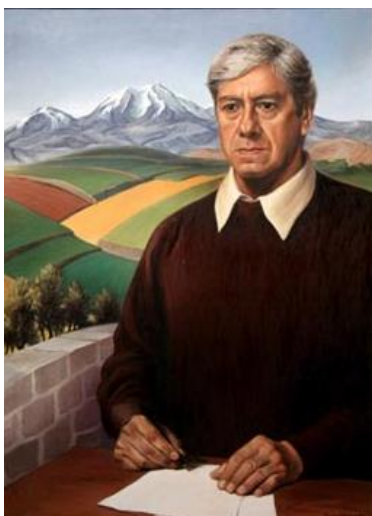
### 2.2.5 *Reseña biográfica*

Teodoro Núñez Ureta es uno de los más destacados pintores de arequipeños. Fue catedrático en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Fundó el Instituto de Extensión Cultural en la misma casa de estudios. Respecto a esta etapa de su vida, Soto (2005) refiere que cuando enseñó en la Universidad Nacional de San Agustín “sus alumnos lo recordaban como un maestro ameno el cual dictaba sus clases en tono coloquial, con gran despliegue de conocimientos artísticos y literarios” (p. 243). Con el paso de los años su obra ha sobrepasado los confines nacionales, para convertirse en una figura continental. Pero, además de pintor, es también un magnífico prosista y hombre de ideas, las cuales plasmó no solo en obras de arte sino también en escritos, algunos editados y otros compilados por su hija Lucy Núñez Rebaza.

Existe un gran consenso respecto a la obra de este artista y es el hecho de considerarlo como uno de los más grandes muralistas peruanos. Su carrera artística comenzó a muy temprana edad haciendo caricaturas en las que se revela su gran talento creativo. De allí pasó a pintar paisajes en acuarela y posteriormente pasó a la pintura mural donde se evidencia un gran dominio técnico y conceptual. Si bien no tuvo una formación académica propiamente dicha, sus grandes dotes de pintor y hombre de letras le otorgaron gran solidez a su obra plástica y literaria.

#### **Figura 1**

*Autorretrato de Teodoro Núñez Ureta*



**Nota.** Extraído de *La voz del hombre. Antología poética de Teodoro Núñez Ureta*, 1998, Editorial UNSA.

La síntesis de su vida son sus mismas obras ya sean pinturas, poemas, cuentos, caricaturas, etc. En todas ellas se puede percibir al gran artista que fue. Hombre dotado de un talento natural y lúcido observador de su tiempo. Supo plasmar la belleza de su pueblo, pero también supo captar la vida de su gente, sus tragedias, sus esperanzas, sus vivencias. Una idea recurrente en su pensamiento es que el artista no es un personaje que vive aislado de su entorno, sino que su obra está supeditada a la influencia de la vida entera del pueblo a que pertenece. El sostenía que detrás de toda obra de arte hay un pueblo que se manifiesta, ya sea a través de palabras, colores, sonidos, etc. En ese entender, los artistas son una especie de antenas que captan la sensibilidad de su pueblo y a su vez lo retransmiten.

### 2.5.1.1 Cronología

- 1912 Nace el 1 de abril en la ciudad de Arequipa. Sus padres fueron Pedro Núñez Ponce y Julia Ureta Groslinger. Fue el primero de cinco hermanos: Ana, Alejandro, Carmela y Elcida.
- 1916 Realiza sus estudios de educación primaria en el colegio San Francisco de Asís y los secundarios en el Seminario de San Jerónimo y el Colegio Nacional de la Independencia Americana.
- 1931 Ingres a la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa donde estudia Ciencias y Letras.
- 1932 Se casa con Lucila Rebaza Benavente con quien tiene cinco hijos: Teodoro, Beatriz, Álvaro, Lucy y Alonso.
- 1932 Es deportado a Chile por su participación en las protestas estudiantiles en contra del régimen dictatorial de Luis Miguel Sánchez Cerro, entonces presidente del Perú.
- 1933 Retorna al Perú y opta el Grado Académico de Bachiller en Ciencias Naturales con la tesis titulada “La Herencia”.
- 1935 Opta el grado académico de Bachiller en Filosofía y Letras con la tesis titulada: “Mi compañero Juárez” y posteriormente el grado de doctor con la tesis: “Lo Grotesco y lo Cómico en el Arte”.
- 1936 Se incorpora a la docencia en la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa donde regenta las cátedras de Historia del Arte y Estética.

- 1936 Colabora con el diario El Sur con el pseudónimo: Zontarín y también fue colaborador de los diarios El Pueblo y Noticias.
- 1943 Gana el Premio Nacional de Periodismo con el artículo costumbrista “La Abuela” o “El patio, la abuela y la enredadera”.
- 1943 Gana una beca otorgada por la Fundación Guggenheim y viaja a los Estados Unidos para estudiar las corrientes del Arte Contemporáneo.
- 1946 Crea el Instituto de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- 1950 Participa activamente en la gesta “La revolución del 50”
- 1950 Se traslada a la ciudad de Lima junto a su familia
- 1954 Gana el Premio Nacional de Cultura Ignacio Merino
- 1972 Viaja a Europa para conocer la vida cultural, visita museos, galerías, talleres, escuelas de arte, etc.
- 1973 Asume la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú
- 1977 Ingresa al Patronato del Museo de Arte de Lima como miembro asociado.
- 1978-1980 Asume la presidencia de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA)
- 1980 Viaja a Bulgaria invitado por la UNESCO donde es condecorado por el Círculo de Escritores y Artistas Plásticos de Sofía.
- 198... Es declarado Hijo Predilecto otorgándosele el Texao de oro y la Medalla de oro de la ciudad de Arequipa.
- 1982 El Estado peruano le concede la Orden al mérito por los servicios distinguidos en el grado de Gran Cruz
- 1985 La Municipalidad de Lima le concede la Medalla Cívica
- 1988 El Congreso de la República le otorga la medalla en Grado de Comendador.
- 1988 El Ministerio de Educación del Perú le otorga las Palmas magisteriales en el Grado de Amauta.
- 1988 Muere en la ciudad de Lima a causa de cáncer pulmonar.

### 2.2.6 *El muralismo*

La pintura mural es un arte desarrollado por el hombre que data desde tiempos inmemoriales. Hoy en día constituye un elemento que está integrado a la arquitectura y no puede ser concebida ni comprendida aislándola de su entorno. A esto se suman las limitaciones impuestas por las condiciones climatológicas a que ha de estar sometida la obra, el carácter de esta y el estilo del artista. En nuestra actualidad se impone otras restricciones que desvirtúan los fines y el carácter de la obra mural; por un lado, los requerimientos naturales de los constructores cuya concepción a veces suele ser distinta del artista y por otro lado, la rapidez de la construcción moderna y su economía espacial, la exigencia de que, en razón a la vida corta de la edificación, no sean realizadas las pinturas directamente sobre el muro y la imposición de que el trabajo se ultime en un plazo mínimo y perentorio.

#### **Figura 2**

*Nueva democracia de Siqueiros*



**Nota.** Extraído de *Así se pinta un mural*, (p. 102), por José M. Parramón, 1972, Instituto Parramón, Ediciones.

Por tanto, es esencial que la pintura mural sea concebida en función al lugar y al público objetivo al que va dirigido. En opinión de Parramón (1969) además de estas premisas, el artista debe tener en cuenta los siguientes factores:

- a) El lugar donde se ubicará el mural
- b) La arquitectura circundante
- c) El tamaño del mural (p. 23).

### 2.6.1.1 Pintura al fresco

Se llama pintura al fresco porque los pigmentos son aplicados sobre una capa de cal húmeda. Este arte era resuelto en la época áurea de la pintura italiana por dos métodos diferentes: uno de ellos consistía en trabajar el muro al fresco y ultimarlos con retoques en seco al temple, que, con el tiempo, se hacían cada vez más visibles y perjudiciales; en el otro, no se recurría a estos retoques y determinaba, una vez seco, una superficie casi vítrea.

Respecto a esta técnica, Laurie (1944) sostiene que:

La técnica del fresco se basa en cambios químicos. Los colores de tierra, molidos y mezclados con agua pura, se aplican sobre una argamasa reciente, de cal y arena, mientras la cal está aún en forma de hidróxido de calcio. Pueden pintarse frescos tanto en interiores como en exteriores, resistirán siempre que estén en un lugar razonablemente resguardado y no expuesto a humos o vapores. Los procedimientos para pintar al fresco son sencillos pero laboriosos y consumen mucho tiempo. (p. 87)

#### Figura 3

*La Anunciación de Fra Angélico*



**Nota.** Extraído de *Guía completa de pintura y dibujo*, (p. 102), por Colin Hayes, 1986, Hermann Blume.

La técnica del fresco requiere una buena suma de conocimientos y experiencias técnicas pues no basta con dominar un procedimiento de la pintura para abordar este otro y cuyos principios más elementales son la sencillez y una improvisación rápida de la ejecución, además es preciso conocer el material, sus dificultades y resultados.



### 2.2.1 *Mural la Patria*

Las fuentes consultadas coinciden en señalar que el mural fue encargado por el gobierno militar del general Manuel Odría en 1953 y en él debía representar la acción heroica de nuestros héroes nacionales, sin embargo, una vez culminada, la obra fue censurada por el mismo gobierno que la encargó. Al respecto, Soto (2005) refiere que “el contenido crítico de la obra no fue del agrado del Ministro de Educación, general Juan Mendoza Rodríguez, el cual ordenó que la obra se destruyera” (p. 245). A pesar de esta orden el mural fue conservado y restaurado posteriormente en el primer gobierno del presidente peruano Fernando Belaunde Terry.

#### **Figura 4**

*Estado actual del mural La Patria*



#### **Descripción**

Como se observa en la imagen, actualmente el mural se encuentra muy deteriorado pues presenta una serie de fisuras en la parte superior del mural. A consecuencia de ello la capa de pintura se ha desprendido impidiendo visualizar claramente a los personajes principales de la obra como son: la figura de Manco Inca, parte del torso de la Madre Patria y su hijo, así como el rostro de Túpac Amaru.

### **2.3 Definición de términos básicos**

A continuación, presentamos la terminología básica utilizada en la presente investigación. Se ha visto por conveniente utilizar las definiciones hechas por autoridades en la materia y en algunos casos se ha optado por utilizar las definiciones incluidas en el diccionario de términos artísticos de Cabanne. Las definiciones incluidas están en relación al contexto temporal y espacial de la investigación, así como de las variables que son objeto de estudio. Es importante definir algunos conceptos a fin de comprender mejor las teorías que se exponen.

#### **Alegoría**

La alegoría puede ser definida como una imagen descriptiva, realista, limitada a una sola de sus posibilidades comunicativas. Está compuesta por un conjunto de figuras y atributos ya conocidos, cada uno de ellos representativo de una idea o cometido determinados. (Costa, 1971, p. 99).

#### **Analogía**

Es una relación de dos hechos o dos proposiciones entre los que hay similitud y, por lo menos, un elemento igual. (Cirlot, 2018, pp. 23-24).

#### **Arquetipo**

El término "arquetipo" es con frecuencia entendido mal, como si significara ciertos motivos o imágenes mitológicos determinados. Pero estos no son más que representaciones conscientes; sería absurdo suponer que tales representaciones variables fueran hereditarias. El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico. (Jung, 1995, p. 67).

#### **Arte**

Actividad mediante la cual, valiéndose de la materia, la imagen, el sonido y la palabra el hombre que tiene el don o talento y ocasionalmente el genio, expresa lo material o inmaterial y crea reproduciendo la realidad o modificándola parcialmente o inventándola totalmente plasmando sus imaginaciones y fantasías y manifestando sus simbolismos. (Denegri, 2012, p. 34).

#### **Atributo**

Accesorios típicos que acompañan a un personaje y que le caracterizan. Los atributos se emplean en arte religioso, mítico o conmemorativo de numerosos

países. Los dioses, los genios, los santos, las artes, las ciencias, las virtudes y los vicios, así como los soberanos, tienen sus atributos. (Cabanne, 1979, p. 86).

### **Discurso**

Serie de palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o lo que se siente. Un discurso es una forma de comunicación en la que un emisor construye un mensaje y lo transmite a un receptor utilizando un código (que usualmente es el lenguaje) a través de un canal, que puede ser oral o escrito.

### **Estilo**

Estilo, como la palabra alemana “*Stiel*”, tallo de una flor, derivan del latín “*stilus*”, o sea de la palabra que significa el punzón con que escribían los antiguos. Estilo significa no sólo el instrumento, sino también, en sentido figurado, la cosa creada por el instrumento: la escritura”. (Waetzoldt, 1964, p. 151).

### **Estructura**

Conexión y relación recíproca, estables, sujetas a ley, entre las partes y elementos de un todo, de un sistema. (Rosental-Iudin, 1973, p. 158).

### **Ícono**

Del griego ikón, imagen. Originalmente eran pinturas del Cristo sobre tabla, o un incidente de su vida o de la de un santo. (Myers, 1969. p. 213).

### **Iconología**

La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica. (Panofsky, 1985, p. 51).

### **Iconografía**

Es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. (Panofsky, 1985, p. 45).

### **Ilustración**

Comprendamos que la función primaria de la ilustración es realizar la interpretación gráfica de una idea. [...] El principio, pues, de toda ilustración, es en realidad un proceso mental, realizado por alguien, un autor, un argumentista, o el mismo artista. Se transmite al artista una imagen mental, o bien él mismo la suscita en su propia



imaginación. Con su conocimiento de la forma, la luz, el color y la perspectiva, él es el único entre todos que puede realizar la interpretación gráfica, por más que la idea aparezca muy clara en la mente de los demás. (Loomis, 1980, p. 178).

### **Imaginario**

Es aquel repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un determinado autor, una escuela o una tradición. La definición se vincula con *imāgino* e *imagineus*, que significa representar, formar, dar imágenes o ideas, y lo perteneciente a la imagen, lo que ésta representa.

### **Lenguaje Visual**

Es el código específico de la comunicación visual; es un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista. (Acaso, 2006. p. 25).

### **Metáfora**

La metáfora lingüística sugiere similitudes entre cosas de áreas diferentes para aclarar, reforzar y arrojar nueva luz sobre un mensaje por comparación. Las metáforas de imagen se crean del mismo modo mediante una imagen comparativa. La metáfora tiene dos partes: el elemento real (la imagen original) y el elemento imagen (la imagen de la metáfora empleada para comparar). (Bergström, 2009, p. 130).

### **Realismo social**

Método artístico cuya esencia estriba en el reflejo fiel, históricamente concreto, de la realidad tomada en su desarrollo revolucionario. (Rosental-Iudín, 1973, p. 393).

### **Representación**

Todo hecho de conocimiento sensible o intelectual, considerado como acto en que se hace un objeto presente al espíritu o a la imaginación. (Jolivet, 1954, p. 157).

### **Signo**

Un signo es una cosa que, además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí misma al pensamiento alguna otra cosa.

### **Significación**

Se la podría definir como un principio unificador, que está subyacente y a la vez explica el acontecimiento visible y su sentido inteligible; y que incluso determina la forma en que cristaliza el acontecimiento visible. (Panofsky, 1985, p. 47).

### **Símbolo**

Es un objeto dividido, fraccionado en dos. Soslaya los objetos complejos, difíciles de representar o de sugerir en forma oral o gráfica: se convierte en un esquema, en una simplificación formal o estructural de lo que reemplaza, o en cualquier otro objeto debidamente designado por una convención. (Joly, 1980. p. 53).

### **Simbólico**

Lo simbólico designa el orden de fenómenos de que trata el psicoanálisis en tanto que están estructurados como lenguaje.

### **Simbólica**

Designaremos con el nombre de simbólica, por un lado, al conjunto de las relaciones y de las interpretaciones correspondientes al símbolo, la simbólica del fuego, por ejemplo; por otro lado, al conjunto de los símbolos característicos de una tradición, la simbólica de la cábala o la de los mayas, del arte románico, etc.; en fin, el arte de interpretar los símbolos, por el análisis psicológico, por la etnología comparada, por todos los procesos y técnicas de comprensión (sueño) que constituyen una verdadera hermenéutica del símbolo. (Chevalier, 1986, p. 21).

### **Simbolismo**

Es una ciencia especulativa fundada sobre la esencia del símbolo y sobre sus consecuencias normativas. (Chevalier, 1986, p. 21).

## **2.4 Hipótesis**

Dado que la presente investigación tiene un enfoque cualitativo, puesto que no parte de supuestos verificables o hipótesis ni tampoco de variables sujetas a medición cuantitativa, ya que analiza información de carácter subjetiva que no es posible detectar a través de los sentidos sino más bien del intelecto, hemos considerado pertinente prescindir de la inclusión de una hipótesis por las razones antes mencionadas y porque además en el presente caso no se hacen suposiciones previas sino que se indagan desde lo subjetivo la interpretación acerca de un fenómeno específico cual es determinar el simbolismo en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta y por lo tanto no hay mediciones posibles pero sí interpretaciones de carácter subjetivo sustentados y refrendados por un método válido y muy difundido dentro de los estudios artísticos como es el método de análisis iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky.

## **CAPÍTULO III METODOLOGÍA**

### **3.1 Nivel de la investigación**

**Aplicada:** Tamayo (2000) sostiene que “La investigación aplicada es aquella que se encarga de estudiar los casos, solucionar problemas y cuyos resultados tienen una utilidad inmediata, esta a su vez comprende: la investigación histórica, descriptiva y experimental” (p. 31).

La investigación dirige su atención a estudiar un fenómeno específico: el componente simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta. Para tal fin, se analiza de manera detallada sus componentes. Trabaja sobre la realidad de los hechos y los procesos que se dan, describe de qué modo o por qué causa se produce tal fenómeno.

### **3.2 Diseño de la investigación**

#### **3.2.1 *Diseño***

**No experimental:** Canales (2005) sostiene que “La investigación no experimental es un proceso metodológico en la cual el investigador no ejerce ningún control sobre el objeto de estudio” (p. 85). La investigación no contempla la manipulación de las categorías pues el fenómeno es analizado de manera

objetiva. Por su dimensión temporal es longitudinal o diacrónico ya que estudia un periodo específico con el fin de realizar inferencias.

### 3.2.2 Alcance

**Descriptivo:** Sampieri (2015) asevera que “los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis. Miden o evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar de manera independiente, para así describir lo que se investiga” (p. 59).

El presente estudio tiene como propósito describir y explicar el componente simbólico en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta. En ese sentido, la utilidad de los hallazgos estriba en el hecho de que nos permite conocer lo expresado mediante símbolos en la obra antes mencionada.

### 3.2.3 Enfoque

**Cualitativo:** Mata (2018) afirma que “la investigación cualitativa asume una realidad subjetiva, dinámica y compuesta por multiplicidad de contextos. Asimismo, privilegia el análisis profundo y reflexivo de los significados” (p.56).

La presente investigación es cualitativa ya que tiene por finalidad describir las cualidades de los símbolos contenidos en la obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta. Se centra en la comprensión del fenómeno, para lo cual, se analizan los tres niveles de relación: morfológico, sintáctico y semántico.

### 3.2.4 Método

**Inductivo, analítico, explicativo:** Arias (2022) señala que el método analítico “es un modelo de estudio científico basado en la experimentación directa y la lógica empírica” (p. 78).

Utilizamos los tres métodos en razón de que partimos de lo específico a lo general mediante la descomposición de los elementos constitutivos de las imágenes y finalmente se explica el porqué de la realidad problemática señalando cada una de sus características.

## 3.3 Técnica e instrumento

Técnica: Observación

Instrumentos: Ficha de análisis técnico y fichas de observación (ver anexos)

### 3.4 Escenario de estudio

#### Ficha técnica

#### Figura 5

#### *Mural La Patria*



**Nota.** Extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

**Autor** : Teodoro Núñez Ureta  
**Título** : La Patria  
**Medidas** : 310 x 800 cm.  
**Técnica** : fresco  
**Fecha** : 1953

**Ubicación** : Colegio Militar Francisco Bolognesi de Arequipa  
**Corriente artística** : Realismo socialista  
**Género artístico** : Pintura de historia  
**Contexto** : Ochenio de Manuel Odría, revolución del 50.  
**Función** : Representación de los héroes de la patria

### 3.5 Estrategias de producción de datos

En primer lugar, se ha revisado toda la literatura existente referida al tema en cuestión, principalmente libros, tesis, artículos y notas periodísticas. Seguidamente, se ha procedido a solicitar autorización a las autoridades del colegio a fin de poder visualizar *in situ* el mural y poder determinar el estado actual de la obra. Después, se ha realizado la operacionalización de variables a fin de definir de manera clara el objeto de investigación, así como los aspectos a evaluarse. Posteriormente, se ha elaborado la ficha técnica y de observación que permite recabar información formal y conceptual de la obra.

### 3.6 Análisis de datos

Los datos obtenidos han sido analizados tomando en cuenta el método de análisis iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky en su obra: *El significado en las artes visuales*, publicado el año 1985 en el que establece tres niveles de significación: primaria (que constituyen el universo de los motivos artísticos), secundaria (que constituye el universo de las imágenes) e intrínseca (que constituye el universo de los valores simbólicos). Este método puede aplicarse a cualquier época y a todo tipo de géneros y soportes artísticos. Hoy en día constituye un referente ineludible en el campo de los estudios artísticos. La comprensión de los fenómenos artísticos en su totalidad y la respuesta a todas las interrogantes que se presentan sólo pueden alcanzarse desde una lectura integral de sus significaciones y funciones.

El primer intento de análisis fue el de proceder a su descripción, atendiendo fundamentalmente al tema. Sin embargo, las tendencias artísticas de carácter renovador de nuestro siglo han puesto de manifiesto que el tema no es el elemento básico de una obra, sino uno de sus componentes. Es por esta razón que en el presente estudio se ha considerado como parte de una estructura cuya significación sólo es posible alcanzar desde el análisis de conjunto. Por otra parte, el significado de la obra de arte no se establece actualmente por la temática de la imagen, sino por la estructura que conjuga los diferentes elementos de las imágenes. En relación con el problema de la descripción, no han faltado intentos de buscar la significación de la obra en la expresión de una idea. Ambos elementos son los componentes de un fenómeno que expresa una idea a través de una imagen.

### **3.7 Criterios de rigor científico**

El principal criterio de rigor tomado en consideración es la fiabilidad del método empleado, que en el presente caso corresponde al método iconográfico e iconológico propuesto por Erwin Panofsky, el cual se basa en el análisis de las obras de arte en tres niveles: el nivel pre-iconográfico, que supone la descripción de lo representado en la obra en términos puramente formales; el nivel iconográfico, que implica la plena identificación de cada uno de los personajes así como del tema de la obra y el nivel iconológico, que supone ahondar en el significado conceptual o ideológico con el fin de comprender la obra en el contexto en el que fue concebida. Consideramos que la elección de este método es pertinente para la presente investigación no solo por su fiabilidad sino también por su eficacia ya que nos permite ahondar en la significación de los símbolos contenidos en la obra. Otro de los criterios utilizados es la objetividad, se ha procurado minimizar en la medida de lo posible los sesgos y tendencias del investigador a fin de que los datos obtenidos sean fiables, para lo cual se ha realizado una exhaustiva descripción pre-iconográfica, que a su vez permite hacer un mejor análisis iconográfico y por ende una acertada interpretación iconológica. Finalmente, se ha considerado la transparencia, es decir la aplicabilidad de los resultados, consideramos que los datos obtenidos podrían servir para futuras investigaciones referidas al tema en cuestión.

### **3.8 Aspectos éticos**

En lo referente a los aspectos éticos, en primer lugar, se ha tomado en consideración los lineamientos del Reglamento de Grados y Títulos de la Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa, el cual establece una serie de parámetros que deben ser tomados en cuenta en el desarrollo de una tesis. En segundo lugar, se ha respetado escrupulosamente la estructura de tesis propuesta por la institución. En tercer lugar, en lo referente al aspecto formal se ha utilizado las Normas APA 6ta edición, tal como lo establece el reglamento vigente. Asimismo, se ha procurado ser lo más objetivo posible al momento de hacer el análisis y la interpretación iconológica de la obra. De igual modo, se ha tomado muy en cuenta las observaciones hechas por la asesora de la presente tesis. Finalmente, se ha considerado los postulados de la ética profesional, la cual nos guía siempre en este arduo camino del arte.

## CAPÍTULO IV

### PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

#### 4.1 Resultados

##### *4.1.1 Personajes de la obra*

La obra en cuestión contiene muchos personajes, es por ello que se optó por hacer un listado general de todos ellos, esto nos permitió tener un mejor panorama de la obra y hacer un mejor análisis para así poder comprender de manera cabal el significado de la misma. Para tal fin, se ha tomado como referencia los tres niveles planteados por Panofsky en su obra: *El significado en las artes visuales*, en el que expone de manera detallada los criterios de análisis y los diferentes niveles de significación. Este sistema nos ha permitido hacer una correcta descripción de los personajes, un mejor análisis e interpretación de la obra. A saber, son:

1. Descripción pre – iconográfica (*lo que se ve*)  
Descripción de lo representado
2. Análisis iconográfico (*lo que representa*)  
Identificación de los elementos figurativos
3. Interpretación iconológica (*lo que simboliza*)  
Conocer el significado y el contexto cultural de la obra



**Tabla 2***Lista de personajes del mural La Patria*

N°	Descripción pre-iconográfica	Análisis iconográfico	Interpretación iconológica
1	Mujer con torso desnudo	La patria	La nación peruana
2	Mujer con ceramios	Alfarera	Alfarería inca
3	Bloque de piedra labrada	Deidad inca	Religión inca
4	Mujer con tejido	Tejedora	Textilería inca
5	Hombre labrando la piedra	Cantero	Cantería
6	Tallos de maíz	Sembrío prehispánico	Agricultura prehispánica
7	Hombre cargado en anda	Atahualpa	Gobernante inca
8	Hombre desafiante	Manco Inca	La resistencia
9	Casas de piedra	Ciudadela inca	Arquitectura inca
10	Recua de llamas	Ganadería inca	
11	Montañas con nieve	Los Andes	Deidades andinas
12	Soldados de infantería	Ejército inca	Defensa de la patria
13	Soldados de caballería	Ejército español	La invasión
14	Soldado furibundo	Diego de Almagro	Invasión española
15	Soldado con sable	Francisco Pizarro	Codicia
16	Sacerdote con biblia	Hernando de Luque	Evangelización
17	Hombre frente a sacerdote	Indio convertido	Conversión religiosa
18	Hombre con mano en rostro	Indio lamentándose	Dolor, sufrimiento
19	Llamas de fuego	Incendio	Destrucción
20	Hombre que yace en el suelo	Indio asesinado	Derrota
21	Hombre de piel negra	Esclavo	Esclavitud
22	Hombre escribiendo	Escritor, intelectual	Inteligencia
23	Perfil de anciana		
24	Hombre con libro	Garcilaso de la Vega	Mestizaje

25	Hombres luchando	Pizarristas y Almagristas	Ambición, codicia
26	Barcos de madera	Carabelas	Invasión española
27	Hombre con pincel	Pintor, artista	Arte colonial
28	Hombre con crucifijo	Imaginero	Arte religioso
29	Carruaje		
30	Hombre con peluca	Virrey Amat	Lujuria
31	Mujer con vestido	Micaela Villegas	Sensualidad
32	Hombre con mano levantada	Túpac Amaru II	Rebeldía-libertad
33	Tropa de soldados	Ejército libertador	Liberación
34	Hombre fusilado	Mariano Melgar	Patriotismo, emancipación
35	Hombre leyendo	José Antonio Zela	
36	Iglesias		Catolicismo
37	Soldados luchando	Realistas y libertadores	Emancipación
38	Hombre blandiendo su espada	José de San Martín	
39	Militar de perfil	Simón Bolívar	
40	Militar banda presidencial	Ramón Castilla	
41	Militar con saco azul	Miguel Grau	
42	Militar con saco rojo	Francisco Bolognesi	
43	Sembrío de cebada	Agricultura	
44	Hombres con rifle	Montoneros	
45	Hombre con guitarra	Músico arequipeño	Música arequipeña
46	Hombre con cincel y combo	Tallador de sillar	Construcción
47	Hombre con lampa	Agricultor arequipeño	Trabajo
49	Callejón con paredes de sillar	El tiempo	Pasado-presente
50	Adolescente	El hijo de la patria	El porvenir, la esperanza

**Nota.** Elaboración propia

#### 4.1.2 Descripción pre-iconográfica y análisis iconográfico

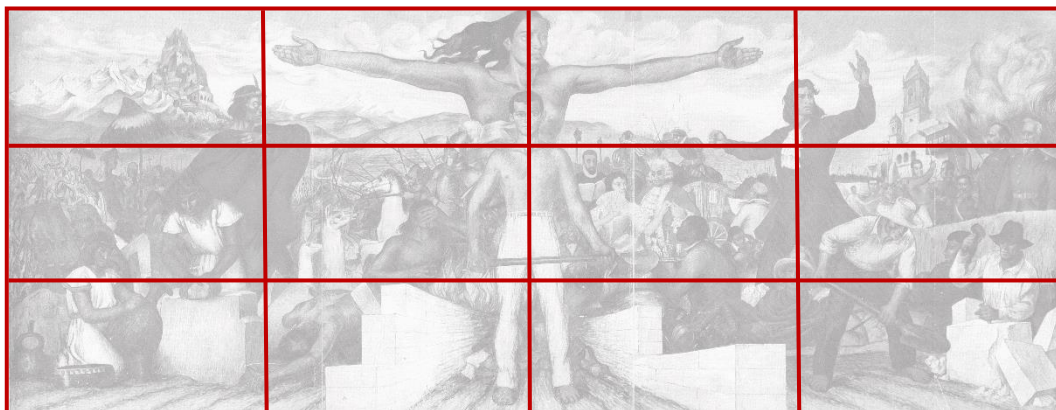
La Patria es un mural pintado al fresco por el artista arequipeño Teodoro Núñez Ureta en 1953. Se encuentra ubicado en la parte central del muro testero del comedor de cadetes del Colegio Militar Francisco Bolognesi de la ciudad de Arequipa y mide 3.10 m. de alto por 8.00 m. de ancho. Esta obra tiene una forma rectangular apaisada, es decir, es más ancho que alto y en ella se representa a una serie de personajes que forman parte de nuestra historia nacional.

Desde el punto de vista compositivo la obra está estructurada a partir de un eje central, constituido por la figura de una mujer con los brazos extendidos y un adolescente que sostiene una lampa. Asimismo, existen dos ejes laterales, el izquierdo; constituido por la figura de un hombre que se muestra en actitud desafiante y el derecho; conformado por la figura de un hombre cuyos brazos están levantados. Estos ejes dividen la obra en cuatro partes bien definidas, las cuales, además de servir como hitos temporales, por su jerarquía; nos dan algunas claves para entender la obra. Con respecto a la relación figura-fondo, se observa claramente que la figura la conforman todos los personajes representados en ella, mientras que el fondo está constituido por la representación del territorio peruano cuya geografía se caracteriza por sus tres regiones: costa, sierra y selva. Otro detalle importante que merece destacarse es el hecho de que el suelo en el que se ubican los personajes no es llano ni árido sino más bien agrícola.

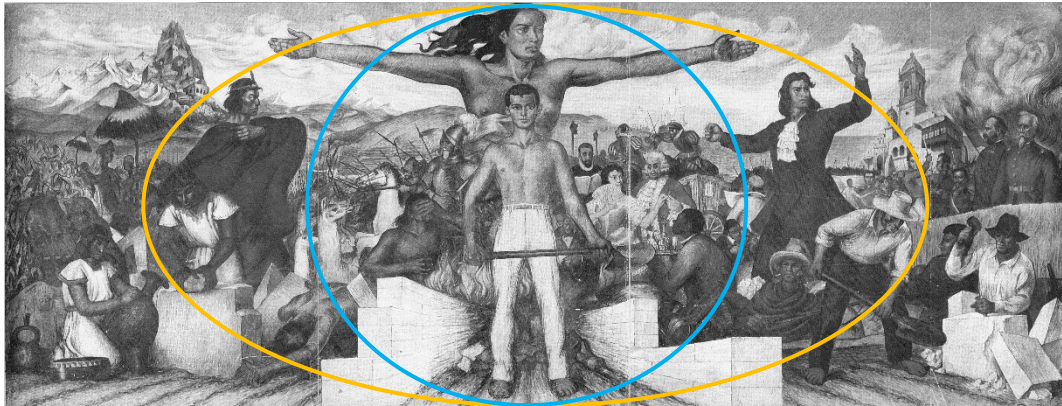
#### Análisis compositivo

##### Figura 6

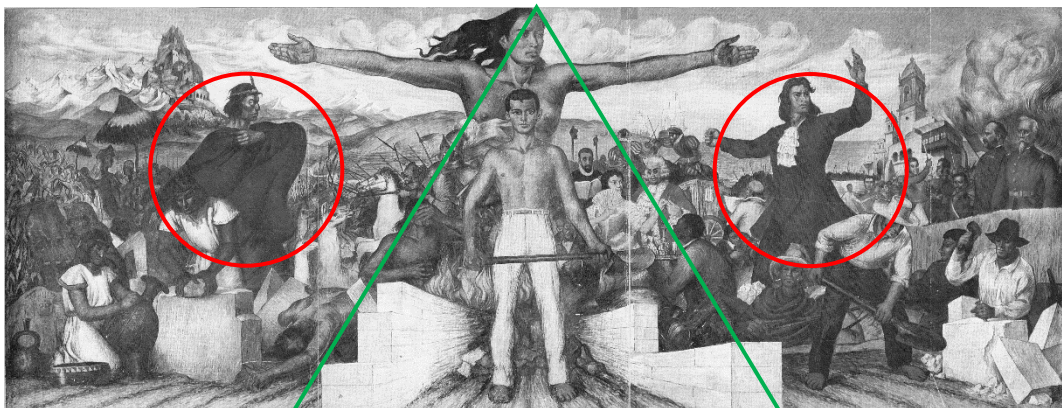
##### *Distribución espacial*



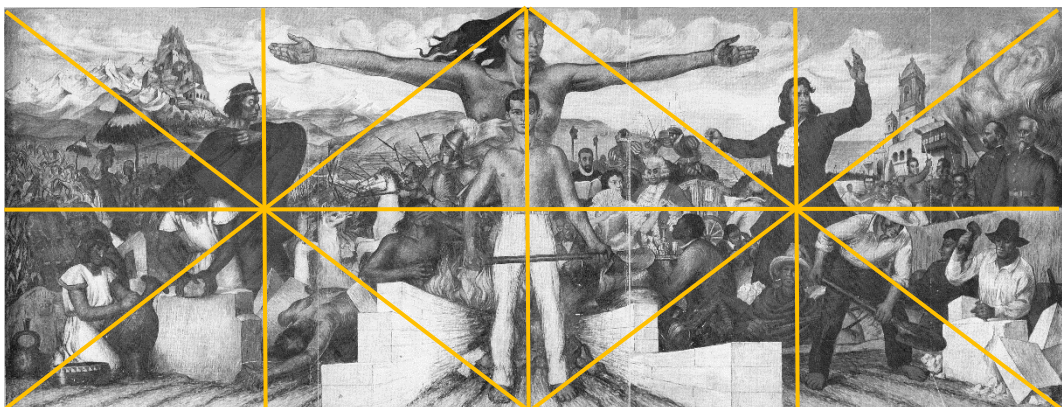
**Nota.** Elaboración propia

**Figura 7***Posición*

Nota. Elaboración propia

**Figura 8***Dimensión*

Nota. Elaboración propia

**Figura 9***Orientación*



**Figura 10***Esquema compositivo***Nota.** Elaboración propia

La composición se basa en una equilibrada distribución de masas y un ritmo bien definido. Las figuras están ubicadas según los ejes verticales y las figuras principales se encuentran inscritas dentro de una gran elipse. Asimismo, se pueden distinguir claramente tres planos espaciales que sitúan temporalmente a los personajes y a su vez sirven para agruparlos y así poder tener una idea más clara de lo que el autor quiere expresar en la obra. Otro de los recursos artísticos que utiliza el pintor es la perspectiva lineal, atmosférica y jerárquica, las cuales nos dan algunas claves de interpretación de la obra que a continuación detallaremos.

Una de las figuras que domina la escena y que se encuentra ubicada en la parte central del mural es la de una mujer adulta de rasgos mestizos la cual tienen los brazos extendidos hacia los costados. Tiene, además, el torso descubierto y presenta una larga cabellera negra y la mirada fija hacia el horizonte. Este personaje representa a la Patria, en cuyo regazo, representado simbólicamente por su geografía, acoge a sus hijos y sirve de telón de fondo para representar a una serie de personajes unidos por su relación histórica, política y cultural.

En la esquina inferior del lado izquierdo aparece la figura de una mujer joven, la cual está arrodillada. Con una de sus manos pinta una vasija de arcilla de gran tamaño y con la otra la sostiene. Viste un traje enterizo de color claro con algunos motivos geométricos en la parte del cuello y las mangas y además tiene una faja delgada amarrada a la cintura. Tiene el cabello largo, el cual está amarrado por una cinta gruesa de color rojo y alrededor de ella aparecen un vaso, un cesto y un objeto de cerámica de forma globular. Esta mujer representa a una alfarera del antiguo Perú, la cual fue una actividad artística en la que se alcanzó gran desarrollo y que hoy el mundo admira. Detrás de esta mujer, se observa un bloque de piedra de regular tamaño en la que aparece labrada la figura de un rostro. Se distinguen claramente sus ojos, su nariz y su boca y su cabeza está cubierta por un penacho. Esta figura representa a una deidad del antiguo Perú y seguramente tuvo gran importancia ya que aparece representada en diferentes manifestaciones artísticas. Al costado de este personaje se observa la figura de otra mujer la cual está sentada y se encuentra tejiendo. Tiene la cabeza cubierta por un paño tejido con motivos geométricos y su cuerpo está cubierto por un manto de color verde oscuro. El tejido está dispuesto en forma diagonal y es sostenido por un palo de madera. Esta mujer representa a una tejedora del antiguo Perú, actividad en la cual alcanzaron grandes logros. Al costado de ambas mujeres se encuentra un hombre joven el cual se encuentra agachado agarrando una piedra que a su vez se encuentra sobre un gran bloque de piedra. Viste un traje enterizo de color claro con motivos geométricos en las mangas y en el cuello y al igual que la mujer arrodillada también tiene el pelo y la cintura amarrados con una cinta. Este personaje representa a un cantero del antiguo Perú, arte en el cual alcanzaron gran maestría. A un costado de este personaje aparece un muro de piedra el cual tiene una ventana trapezoidal que nos

remite a la arquitectura incaica. A un costado se observa un sembrío de maíz, sus tallos son altos, sus hojas verdes y en las puntas aparecen algunas espigas, lo cual indica que son maduros. A su lado se distingue la figura de un hombre de grandes orejas quien sostiene una vara y está sentado sobre una anda cargada por súbditos. Viste una capa de color rojizo, tiene el cabello amarrado por una cinta y en la cabeza posee un tocado. Este personaje representa a Atahualpa quien fuera soberano inca antes de la invasión española. A su costado se observa a un hombre con casco sosteniendo una especie de sombrilla y a su alrededor se observa otras personas que portan lanzas y cascos militares. Todos ellos representan al séquito del inca.

En la parte superior del lado izquierdo del mural se divisa una ciudadela de piedra en la cual destacan algunas casas con ventanas trapezoidales y también se distinguen largas escaleras, las cuales están dispuestas según la geografía del lugar. Todo este conjunto representa a la arquitectura inca, la cual alcanzó gran desarrollo. A un costado de esta ciudadela de piedra aparecen nevados, circundados por cerros y montes empinados los cuales eran considerados como deidades según su religión. En el eje lateral izquierdo se ubica la figura de un hombre de contextura gruesa el cual se encuentra parado y de perfil y se muestra en actitud desafiante. Viste una gran capa de color marrón y en su cabeza porta un penacho amarrado por una cinta. Tiene la mirada fija hacia su frente y el codo levantado a la altura de su hombro. Una de sus manos coge uno de los lados de su capa y la otra la tiene empuñada hacia atrás. Este personaje representa a Manco Inca quien lideró la resistencia tras la invasión española.

Delante del hombre con capa se distingue una recua de llamas de distintos colores y tamaños, algunos de los cuales tienen las patas levantadas en actitud de pelea. Detrás de estos animales se aprecia una gran cantidad de soldados, quienes portan lanzas y escudos con figuras geométricas, los cuales se enfrentan a otros soldados montados a caballo. Este conjunto de personajes representa al ejército inca que opuso feroz resistencia tras la invasión española. Frente a estos aparecen otros, provistos de grandes lanzas y espadas y montados sobre caballos. Además, portan cascos y chalecos metálicos y en lo alto flamea un gran estandarte de color morado. Este conjunto de personajes representa al ejército español. En esta soldadesca

destaca la figura de uno en particular, se trata de un hombre de barba blanca y el ceño fruncido que empuña su espada en actitud desafiante. Porta un casco adornado por unas plumas blancas, guantes y un chaleco metálico. Este personaje representa a Francisco Pizarro, uno de los tres caudillos de la conquista. A un costado de este personaje aparece la figura de otro soldado montado sobre su caballo y en actitud combativa, este personaje representa a Diego de Almagro, quien también fuera otro de los caudillos españoles. Detrás de la figura del adolescente y un tanto desapercibido aparece un hombre parcialmente calvo que se encuentra de espaldas leyendo un libro frente a un hombre. Este personaje representa a Hernando de Luque, quien también fuera otro de los socios de la conquista. Frente a este personaje se observa la figura de un hombre de rasgos andinos el cual tiene los ojos cerrados y parece oír lo que le dice su interlocutor. Este personaje representa al indio converso a la religión católica.

Delante del hombre barbado aparece la figura de un hombre con el torso desnudo, el cual presenta unos cortes en el cuello. Una mano cubre su rostro como lamentándose y con la otra se agarra el vientre. Este personaje representa al indio lamentándose por lo acaecido. Al costado de él aparece un hombre tirado en el piso, boca abajo. Una de sus manos desgarrar el piso y su cuerpo yace entre bloques de piedra diseminados en el suelo. Este personaje representa al indio asesinado, tras el enfrentamiento entre los dos bandos. Al final del callejón de sillares aparecen grandes llamaradas de fuego las cuales alcanzan a quemar al hombre con la mano en el rostro. Esto hecho representa la destrucción de la sociedad incaica.

Detrás de este personaje aparece la figura de un hombre adulto el cual está sentado escribiendo sobre una hoja. Porta lentes circulares, viste un terno de color oscuro y una corbata tipo moño. El representa a un escritor o un intelectual. Detrás de este personaje aparece el perfil de una anciana de nariz puntiaguda y su cabeza está cubierta por un sombrero. Esta mujer tal vez represente a nuestras abuelas. Detrás del hombre con lentes, aparece la figura de un hombre mayor el cual tiene una peluca blanca, camisa con grandes pliegues y un sacón de color rojo. Dicho personaje mira y coge de la mano a una mujer joven. Este personaje representa al Virrey Amat. Delante de este señor se halla una mujer joven la cual viste un gran vestido de color amarillo. En una mano porta un abanico y con la otra toma la mano



del hombre que está a su lado. Esta mujer representa a Micaela Villegas más conocida como la *Perricholi*. Detrás de ambos personajes aparece la figura de un carruaje de color celeste y marcos de color dorado. Delante de ambos personajes aparece la figura de un hombre joven de piel negra en actitud de sumisión, el cual sostiene una bandeja metálica en la cual aparecen dos vasos, una botella y un pequeño jarrón. Viste un saco de color morado. Este personaje representa a un esclavo. Detrás de estos dos personajes se ubica la figura de un hombre barbado que sostiene un libro abierto. Es probable que este personaje represente a Garcilaso de la Vega, autor de los Comentarios reales de los Incas. Viste un traje de color oscuro y una camisa blanca con el cuello pronunciado. Detrás del carruaje aparecen dos hombres montados sobre sus caballos los cuales luchan con sus espadas.

Ambos personajes portan gorros y trajes a la usanza española. Estos personajes representan a Pizarristas y Almagristas, bandos opositores de invasores. Detrás del hombre con las manos levantadas aparece de espaldas la figura de un hombre el cual pinta con su pincel sobre el lienzo y con la otra sostiene la paleta de colores. Tiene la cabeza cubierta por un gorro de color claro y viste una casaca de color claro. Detrás de este personaje aparece la figura de un hombre quien con una mano sostiene un crucifijo y con la otra pinta este objeto. Viste una chompa oscura y una camisa blanca y es de rasgo mestizo.

En el eje lateral derecho del mural aparece imponente la figura de un hombre adulto de rasgos andinos y de contextura gruesa el cual viste un saco largo de color marrón, camisa con pliegues y un pantalón negro. Su mano izquierda la tiene levantada con el dedo índice hacia arriba y su mano derecha la tiene empuñada. Este personaje representa a Túpac Amaru II quien lideró la rebelión de 1780 contra el yugo español.

Detrás del este personaje aparece la figura de un hombre el cual es fusilado por un pelotón de soldados. Viste una camisa blanca y tiene los brazos abiertos. Este representa a Mariano Melgar, precursor de la independencia. Detrás de este personaje aparece la figura de un hombre adulto el cual sostiene un libro y aparentemente en actitud de estar leyéndolo. Viste un saco de color azul de cuello alto, probablemente sea Francisco Antonio de Zela. Delante de él aparece la figura de un hombre adulto quien está montado sobre un caballo marrón blandiendo un

sable. Es de tez clara, tiene la patilla pronunciada y viste un traje militar que consta de un saco de color azul, donde destaca unas charreteras doradas, y pantalón blanco. Este personaje representa a José de San Martín. A un costado de este personaje aparece de espaldas la figura de otro personaje que también tiene la patilla pronunciada y también viste un traje militar de similares características que el anterior, él representa a Simón Bolívar. A su lado aparece un hombre adulto de bigote y frente amplia que parece estar sentado. Viste un traje militar y una banda de color rojo y blanco. Este personaje representa al mariscal Ramón Castilla. A su costado, aparece gallarda, la figura de un hombre de perfil, tiene la frente amplia y abundante barba. Viste un saco de color azul oscuro y sus galones en el hombro. Este personaje representa a Miguel Grau Seminario conocido como el Caballero de los Mares. Al lado de él aparece mirando al frente un hombre mayor de cabellos encanecidos. Presenta, además, bigote y barba. Viste un saco de color rojizo y la mirada resuelta. Este personaje es Francisco Bolognesi, héroe de la guerra con Chile en 1879. Detrás de la figura de Túpac Amaru II aparece una gran columna de soldados que avanzan, los cuales portan lanzas. Se presenta parcialmente despejado con algunas nubes que sugieren movimiento. Detrás de estos dos personajes aparece una densa humareda oscura que se eleva hacia el cielo y en la parte baja flamea una bandera bicolor. En las orillas del mar aparecen dos barcos los cuales se ubican una detrás del otro. Ambas son de madera, tienen grandes astas y velas. Aparece la fachada de una iglesia con una torre y más adelante una gran torre y delante de ella una gran casona republicana la cual presenta grandes arcos y balcones de madera en una de sus esquinas.

En la parte inferior derecha aparecen las figuras de dos hombres los cuales portan rifles. Visten ponchos y sombreros de anchas alas, ambos personajes representan a los montoneros arequipeños que jugaron un rol importante en la revolución del 50 en Arequipa. En un primer plano aparece la figura de un agricultor con los pies descalzos, el cual sostiene en sus manos una pala. Viste camisa clara y un pantalón de color marrón y su cabeza está cubierta por un sombrero faldón, él representa al agricultor arequipeño. A su costado aparece la figura de un hombre el cual se encuentra sentado. Con una mano agarra un cincel y con la otra el combo, con las cuales parte los bloques de sillar. Viste una camisa

blanca y un sombrero de color oscuro, representa a un cantero de sillar. Detrás de este personaje aparece el perfil de un hombre que toca la guitarra. Viste un saco de color oscuro, representa a un músico arequipeño. Detrás de todo este conjunto aparece un campo de cebada que presenta las espigas cargadas y listos para la cosecha. Además, sirve de recurso para separar un conjunto de otro y a la vez nos remite a uno de los granos que importaron los españoles y que hoy forman parte de nuestra alimentación.

Finalmente, en la parte central del mural se observa la figura de un adolescente el cual tiene el torso desnudo y los pies descalzos. Viste un pantalón de color claro y en las manos porta una pala metálica con mango de madera. Es de complexión delgada y de rasgos mestizos. Este personaje representa al hijo de la patria, el cual se encuentra parado en medio de dos paredes de sillares a medio construir y tras él aparecen montículos de piedras diseminadas en el piso. Creemos que estas paredes representan al tiempo, a través de ella emergen los hijos de la patria.

#### ***4.1.3 Interpretación iconológica***

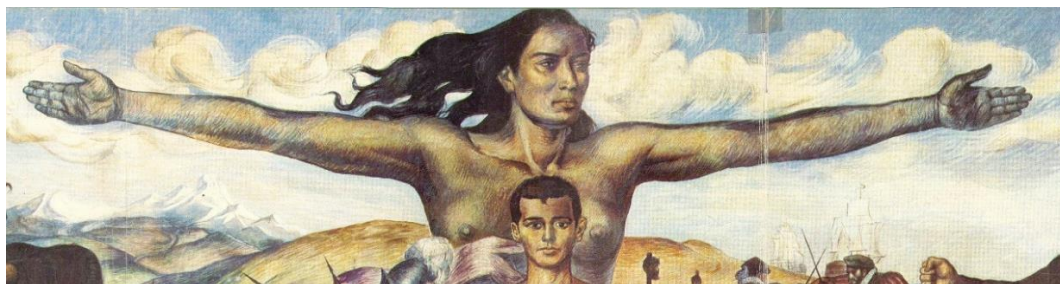
La Patria es un gran mural en el que el pintor arequipeño Teodoro Núñez Ureta representó de manera sintética el pasado, presente y futuro de nuestro país. Asimismo, nos propone una visión crítica acerca del heroísmo y el papel de los héroes nacionales en el curso de nuestra historia. A nuestro juicio ese es el tema central de la obra, el cual trataremos de explicar a continuación.

Uno de los personajes principales de la obra es la patria, representada por una mujer de rasgos mestizos, la cual tiene una cabellera larga, el torso desnudo como símbolo de fertilidad, los brazos extendidos en señal de acogimiento y la mirada fija hacia el horizonte, que simboliza el porvenir. Ella se erige en lo alto y acoge bajo sus dominios el vasto territorio peruano conformado por sus tres regiones geográficas: costa, sierra y selva. En la presente obra el artista emplea esta figura como símbolo de la nación peruana. El hecho de representarla con rasgos mestizos denota la idea muy arraigada hasta nuestros días de que nuestro país está conformado mayoritariamente por mestizos. También podría denotar la identificación del autor con esta clase social. Según lo observado, todos los personajes incluidos en la presente obra tienen una relación histórica, política y

cultural con la Patria. Desde el punto de vista espacial la obra se divide en cinco partes: incanato, conquista, colonia, independencia y el presente. Cada uno de los cuales está dividido por un personaje que sirve de eje y a la vez agrupa a un determinado número de figuras.

### **Figura 11**

#### *La Patria*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

#### ***Incanato***

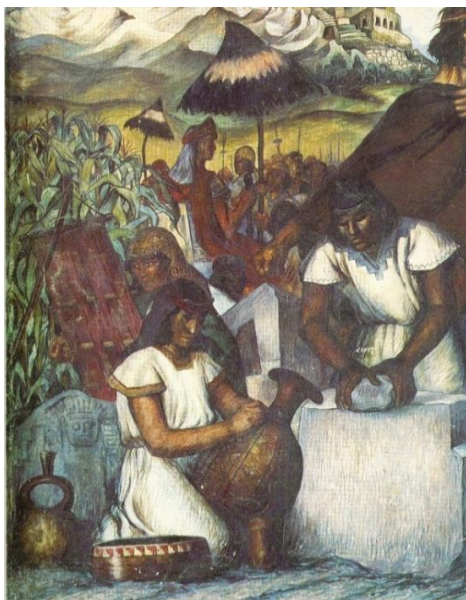
En la parte lateral izquierda el artista representa al inca Atahualpa, el cual es llevado en andas acompañado de su séquito. Fue el último soberano inca, aunque no alcanzó a coronarse como tal. Tras la llegada de los españoles fue tomado preso por medio de un ardid luego del cual ofreció pagar un enorme rescate a cambio de su liberación. Una vez recibido el rescate Pizarro ordenó su ejecución y fue condenado a la hoguera. Este conjunto de personajes simboliza la época del incanato, el cual es el periodo de la historia peruana en la que los incas dominaron un vasto territorio que abarca la parte occidental de lo que hoy es América del Sur.

En otro plano más cercano aparecen las figuras de una tejedora, una alfarera y un cantero los cuales también pertenecen a este periodo histórico. Este conjunto simboliza a los creadores que forjaron el arte incaico, es decir; la textilería, la alfarería y la cantería; manifestaciones en las cuales los antiguos peruanos alcanzaron gran desarrollo. La cerámica incaica se caracteriza principalmente por la diversidad de sus formas, su fina decoración y por la utilización de los colores: amarillo, negro, blanco, rojo y anaranjado. En el mural se aprecia varios ceramios de uso cotidiano como son las vasijas, que servían para almacenar chicha, los vasos, conocidos como *queros*, cestos y botellas con asas, propias de las culturas asentadas

en el norte de lo que hoy es el Perú. La mujer con tejido representa a una tejedora. El tejido es otra de las manifestaciones culturales que alcanzó gran desarrollo en la época precolombina. Las culturas Nazca, Paracas y Huari son las que más destacaron en este ámbito, las cuales nos legaron magníficas piezas que hoy el mundo admira. Estas prendas se caracterizan principalmente por la utilización de la fibra de camélidos sudamericanos, en especial la alpaca y la vicuña, por el uso de tintes naturales y por la representación de motivos geométricos y figuras antropomorfas.

### **Figura 12**

#### *El Incanato*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

El hombre labrando la piedra representa a un cantero. Otro de los materiales más usados en el antiguo Perú fue la piedra, la cual utilizaron no solo para construir viviendas y edificios públicos sino también para elaborar diversos objetos de uso cotidiano y ornamental. En el mural, el artista representa a un hombre, el cual justamente labra una piedra que servirá de base para construir algún edificio. Al parecer fue una actividad vinculada al sexo masculino en razón de la fuerza que se requiere para trabajar este material. Los bloques de piedra representan a los muros incas. La arquitectura desarrollada en el incanato se caracteriza por la exactitud de sus formas, su solidez, su simetría y por la búsqueda constante de adaptación a los

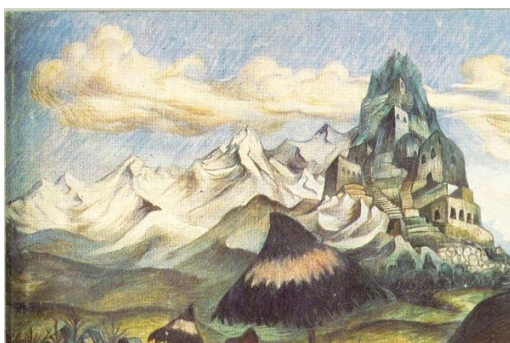
entornos naturales. Tras la invasión española muchas de estas construcciones fueron destruidas como se observa en el mural en el que aparecen diseminados grandes bloques de piedra. Otras edificaciones fueron reutilizadas como cimientos sobre los cuales se construyeron iglesias.

Otra de las imágenes que merece destacarse es la piedra labrada en la que aparece la figura de una imagen muy recurrente en la iconografía andina y que seguramente fue una deidad muy importante en las culturas prehispánicas y que el autor la incluye para hacer referencia a la religión de esos pueblos. Detrás de esta piedra el artista representa a un sembrío de maíz el cual es una planta gramínea cuyo fruto principal es conocido en el Perú como choclo. El consumo de este grano es muy significativo y desde la época precolombina constituye una de las principales fuentes alimenticias junto a la quinua, la papa, entre otros.

En la parte superior aparecen casas de piedra las cuales representan a una ciudadela Inca. Existen numerosos vestigios que muestran el gran desarrollo que alcanzó la civilización inca en el campo de la arquitectura. El ejemplo más destacado es la ciudadela de Machu Picchu la cual destaca por haber sido construida íntegramente de piedra y por estar asentada respetando la geografía natural. En el presente mural el artista ha representado una pequeña ciudadela inca que nos remite inmediatamente a alguna de las ciudadelas incas. Los nevados representan a los seres tutelares. En esta obra el autor representa una cadena montañosa cuyas cumbres están cubiertas por nieve. Este conjunto de nevados representaría así a la cordillera de los Andes que ocupa la zona occidental de Sudamérica.

### **Figura 13**

#### *Ciudadela inca*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

El hombre en actitud desafiante representa a Manco Inca (Cuzco ca.1515 – ca.1545) fue hijo de Huayna Cápac, el cual lideró la resistencia inca, que supuso el mayor enfrentamiento militar entre el ejército español e inca. Lideró la resistencia en Vilcabamba y fue asesinado en 1545, apuñalado por soldados almagristas. Su mano derecha la tiene empuñada lo cual denota la rabia contenida por tanto abuso y con su otra mano sujeta su capa como queriéndosela quitar para librar una pelea. Su figura simboliza la resistencia de los aborígenes frente a la invasión y el dominio español. Luis Enrique Tord en su libro: *El imperio en llamas* sostiene que la resistencia fue larga y duró aproximadamente siete años.

### **Figura 14**

#### *Manco Inca*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

#### **Conquista**

Aquí el artista representa el enfrentamiento entre el ejército español e inca el cual fue muy encarnizado y en el que se observa la superioridad militar del ejército español frente al inca ya que además de poseer lanzas y espadas también cuentan con cascos, chalecos metálicos y sobre todo poseen caballos. Los soldados de infantería representan al ejército del inca el cual estaba conformado por hombres de distintas etnias cuyo fin principal era defender la soberanía de su territorio y extenderlo. Tras la invasión española fue diezmado por la guerra civil entre Huáscar

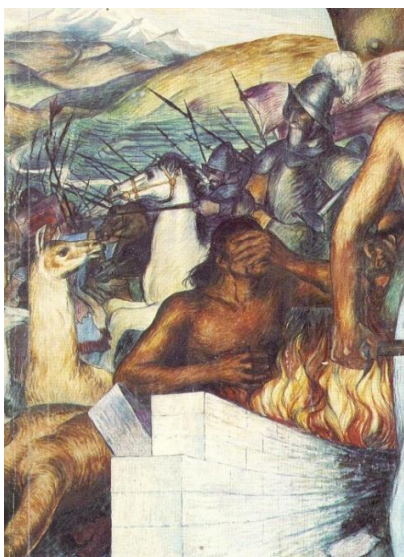


y Atahualpa. Los soldados de caballería representan al ejército español. Este conjunto de soldados montados a caballo representa al ejército español los cuales estaban armados con lanzas y un escudo pequeño llamado adarga. También se aprecia una recua de llamas las cuales eran animales a los que se tenía gran consideración por ser muy útiles para transportar cargas y de gran resistencia a las inclemencias del tiempo y servían además para la alimentación.

En este conjunto de personajes destacan las figuras de Francisco Pizarro, Diego de Almagro y Hernando de Luque, quienes tuvieron un rol protagónico en la conquista española. Ahora bien, delante de esta escena aparecen tres figuras, la primera de ellas es la de Hernando de Luque leyendo la biblia a un aborigen lo cual simboliza la evangelización y en consecuencia la conversión de los aborígenes a la religión católica. En segundo lugar, la figura de un indio lamentándose lo cual simboliza el dolor que implicó la devastación del imperio incaico y finalmente el indio que yace en el piso el cual simboliza la devastación. A su lado aparecen también tiradas en el piso algunas piedras las cuales simbolizan la destrucción del imperio incaico y finalmente aparecen llamas de fuego lo cual simboliza la consumación y también está asociada a la idea de destrucción del imperio incaico.

### **Figura 15**

#### *La invasión*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.



El soldado empuñando un sable representa a Francisco Pizarro (Trujillo, España ca. 1478 – Lima, Perú, 1541) fue un conquistador español, primer gobernador de Nueva Castilla que fue la base territorial sobre la cual se asentó el Virreinato del Perú. En 1524 formó junto con Diego de Almagro y Hernando de Luque la Compañía del Levante, cuyo objetivo era explorar los dominios del sur. Posteriormente en 1529 se firmaron las capitulaciones para la conquista del Perú. El soldado en actitud de ataque representa a Diego de Almagro que fue un conquistador español que participó en la conquista del Perú tras la captura de Atahualpa. Se le considera el primer español en llegar a Chile. Tras las guerras civiles entre conquistadores fue ejecutado y decapitado en la plaza de armas del Cusco. El sacerdote con biblia representa a Hernando de Luque. Este personaje representaría a Hernando de Luque, quien fuera sacerdote español y financista de la campaña que junto a Francisco Pizarro y Diego de Almagro conquistaría el Perú. El hombre que se encuentra ubicado frente al sacerdote, en actitud sumisa, representaría al indio converso, el cual según se observa, parece oír la palabra de dios de boca del sacerdote. El hombre con rostro cubierto representa a un indio lamentado. Según lo observado, consideramos que este hombre representa al indio lamentándose al verse avasallado por los españoles. El hecho de estar cerca al fuego y de cubrirse el rostro con una de sus manos, son indicadores del dolor y sufrimiento que sintieron muchos hombres tras la invasión que supuso la llamada conquista del Perú. El hombre que yace en el suelo con el torso desnudo, representa a los indios que fueron asesinados en una de las tantas batallas libradas tras la invasión española. Además de ello, el hecho de que su cuerpo se encuentre en medio de bloques de piedra derruidas refuerza la idea de destrucción y aniquilamiento que supuso este hecho. Las llamas de fuego representan a un incendio, se observa que emergen del fondo del callejón y representan simbólicamente la destrucción de las sociedades aborígenes.

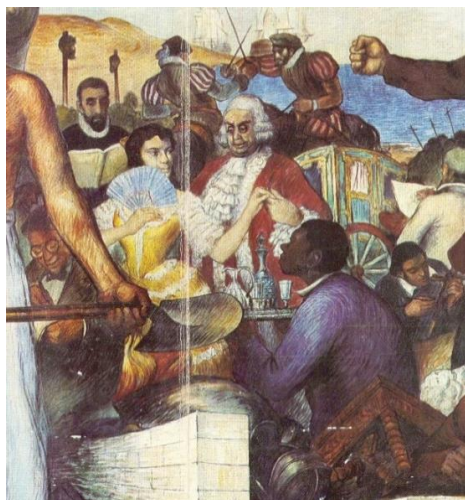
### ***Colonia***

El siguiente grupo de personajes, ubicados entre la figura de la Patria y Tupac Amaru II y conformado por los españoles que luchan entre sí, Garcilaso de la Vega, Micaela Villegas la “Perricholi”, el virrey Amat, el pintor, el imaginero, el

escritor y el sirviente, representa a la colonia la cual es una etapa de nuestra historia posterior a la invasión española.

### Figura 16

#### *La Colonia*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

La lucha entre pizarristas y almagristas simboliza la codicia de los españoles tras la invasión. Estos dos personajes luchando representan a las guerras civiles entre los conquistadores del Perú. Por un lado, los Pizarristas y de otro lado los Almagristas. Estos conflictos surgieron a causa de la disputa de los territorios conquistados, así como el control del poder político. El hombre leyendo representaría al Inca Garcilaso de la Vega quien fue un escritor, historiador y militar nacido en el actual territorio de Perú. Es considerado como el primer mestizo del Perú en razón de su doble ascendencia, por parte paterna española y por parte materna incaica. Su obra cumbre es los *Comentarios Reales de los Incas* la cual trata sobre la historia y cultura de los incas y otros pueblos antiguos del Perú, el mismo que fue prohibido por la corona española por considerarla sediciosa y peligrosa para sus intereses, pues alentaba el recuerdo de los incas. La figura de Garcilaso simboliza el mestizaje étnico y cultural. Su obra fue publicada en 1609 tuvo una gran influencia en los intelectuales de los siglos posteriores ya que en ella se ensalza las costumbres y tradiciones del Antiguo Perú. Su lectura preservó en la memoria colectiva el recuerdo del esplendor de la época incaica por lo cual se convirtió en una fuente bibliográfica más vigorosa de las posteriores rebeliones.

El hombre regordete con peluca representa al Virrey Manuel de Amat y Junyent quien fuera militar y administrador virreinal español. Fue además gobernador de Chile (1755 – 1761) y virrey del Perú (1761 – 1766). La mujer con vestido representa a María Micaela Villegas y Hurtado de Mendoza conocida como la Perricholi, quien tuvo un romance con el sexagenario virrey del Perú, esta relación fue la más escandalosa del siglo XVII. El Carruaje era un vehículo de tracción animal con armazón de madera la cual se desliza sobre dos o más ruedas el cual era utilizado para el transporte de mercancías o de personas. La figura de la Perricholi y el virrey Amat simboliza lo sensual, ambos protagonizaron una escandalosa historia de galanteo. Ese escándalo ha sido su mayor soporte en la memoria colectiva, pero fue más bien consecuencia de la posición del gobernante y del deseo de mortificarlo.

El hombre que aparece sentado, escribiendo sobre una hoja de papel representa a un escritor, el cual cumple una función muy importante en la sociedad pues al igual que otros artistas su labor consiste en captar las emociones e inquietudes de su tiempo en palabras. El escritor, el pintor y el imaginero representan aquellos oficios que sirvieron al imperio español para implantar la religión católica y así adoctrinar a los aborígenes y convertirlos así al cristianismo. Se construyeron muchas iglesias para las cuales se necesitaron esculturas religiosas, así como cuadros inmensos en los cuales se representaban escenas bíblicas. La ciudad del Cusco fue uno de los centros neurálgicos en donde se produjeron grandes cuadros y que hoy se conoce como la *Escuela Cusqueña* de pintura.

La figura del sirviente de tez negra simboliza la esclavitud y la servidumbre a la que fueron sometidos los africanos que llegaron en grandes cantidades a América. En el virreinato del Perú la esclavitud fue a pequeña escala sin embargo fue un fenómeno muy extendido dentro de la sociedad. Durante la colonia la mayor parte de esclavos se concentró en la ciudad de Lima. El perfil de una mujer anciana podría representar a nuestras abuelas, las cuales muchas veces sustituyen el rol de las madres o bien ejercen una gran influencia en nuestra edad temprana.

El Hombre empuñando el puño representa a José Gabriel Condorcanqui Noguera (Cuzco, 1738 - 1781) más conocido como Túpac Amaru II. Fue un caudillo indígena que lideró la más grande rebelión contra la corona española en

Hispanoamérica. Este hecho se inició el 4 de noviembre de 1780 con la captura y posterior ejecución del corregidor Antonio de Arriaga. Esta rebelión se desarrolló tanto en el Virreinato del Perú como también en el de La Plata. La figura de Túpac Amaru simboliza la rebeldía frente a la opresión colonial. El encabezó una gran rebelión contra los abusos que cometían los funcionarios de la colonia. También propugnó la reivindicación del incanato. Se levantó en defensa de los indios, proclamó la libertad de los esclavos negros. En 1780 sometió a juicio y ejecutó al corregidor de Tinta en la plaza de Tungasuca. Ante ello los virreyes del Perú y La Plata enviaron a sus ejércitos a fin de aplacar la rebelión. Fue capturado y asesinado en 1781 junto con su esposa, sus hijos y familiares. El sacrificio de Túpac Amaru representa el punto de partida para el estudio de la independencia peruana y es considerado como símbolo de justicia social. Teodoro Núñez Ureta lo consideraba una figura descolante de nuestra historia nacional al punto que además de haberlo retratado le dedicó un poema que a la letra dice:

### **Túpac Amaru**

Túpac Amaru fue su nombre,  
su sangre, nuestra sangre,  
su amor, la libertad por la que hoy día ya casi nadie muere.  
Le cortaron la lengua para que no gritara  
desde el fondo terrible de la historia.  
Le arrancaron los miembros para que con sus manos  
no pudiera sembrar el grano nuevo de la justicia humana.  
Son sus manos, sus manos sembradas en la tierra,  
buscando el brazo heroico  
que abra de un golpe al fin las puertas de la vida;  
que derribe los muros negros,  
que rompa los papeles amarillos,  
que arranque las etiquetas y las marcas,  
que sacuda a la gente adormecida;  
que traiga desde el cielo presentido  
el agua azul para la sed eterna.

(Extracto del poema *Túpac Amaru*, 1963)

### Figura 17

#### *Túpac Amaru II*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

Como se ve el artista asocia la figura de Túpac Amaru II a la idea de libertad y resalta que nosotros somos descendientes de él al mencionar que somos sangre de su sangre. Miguel de Cervantes Saavedra en un brillante pasaje dirá que “La libertad, siendo uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos, con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra y el mar. Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida”. En consecuencia, José Gabriel Condorcanqui es una figura clave de nuestra independencia nacional ya que fue uno de los precursores de la emancipación.

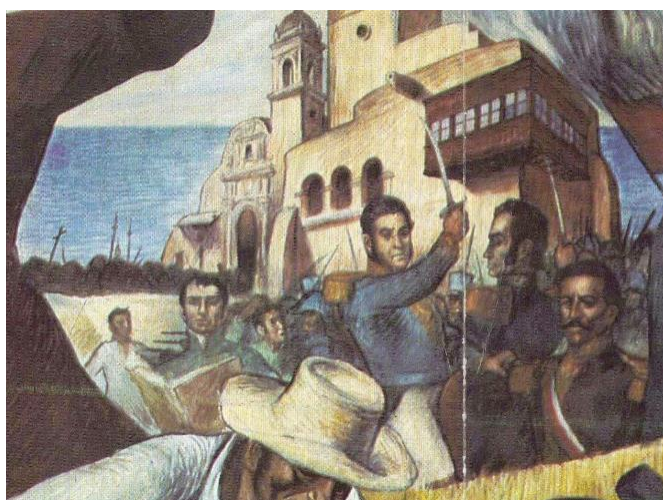
#### ***Independencia***

El otro grupo ubicado en la parte lateral derecha del mural representa a la independencia y a su costado, destacan los héroes de la guerra entre Perú y Chile suscitada en 1879. Este grupo está compuesto por figuras descollantes de nuestra independencia nacional. El hombre fusilado representa a Mariano Melgar (Arequipa, 1790 – Puno, 1815). Fue un poeta y un revolucionario arequipeño. En su obra poética incorporó el *Harawi* forma poética quechua incorporando así un elemento indígena a nivel formal y de contenido. En opinión de Tamayo Vargas, su

obra poética constituye la primera manifestación poética mestiza indoamericana. Por otro lado, su obstinado culto a la mujer – únicamente sofrenado por el fervor patriótico – le hizo anticiparse al nuevo movimiento literario que llegaría después el Romanticismo. En suma, se le reconoce el aporte de un sentimentalismo autóctono, de la melancolía suscitada por el amor no correspondido; pero también de la indignación y la enérgica voz de protesta por la patria sometida.

### **Figura 18**

#### *Próceres de independencia*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

El hombre leyendo en voz alta representa a Juan Pablo Vizcardo y Guzmán quien fue un escritor peruano considerado como precursor de la Independencia Hispanoamericana. Es autor de la célebre “*Carta a los españoles americanos*”, documento publicado en 1799 en el cual instaba a los hispanoamericanos a independizarse de la corona española exponiendo una serie de argumentos que justificaban tal intención. También es probable que represente a Francisco Antonio de Zela quien es conocido por dar el primer grito libertario en la ciudad de Tacna el 20 de junio de 1812 siendo considerado como el líder de la primera insurrección armada por la insurrección del Perú.

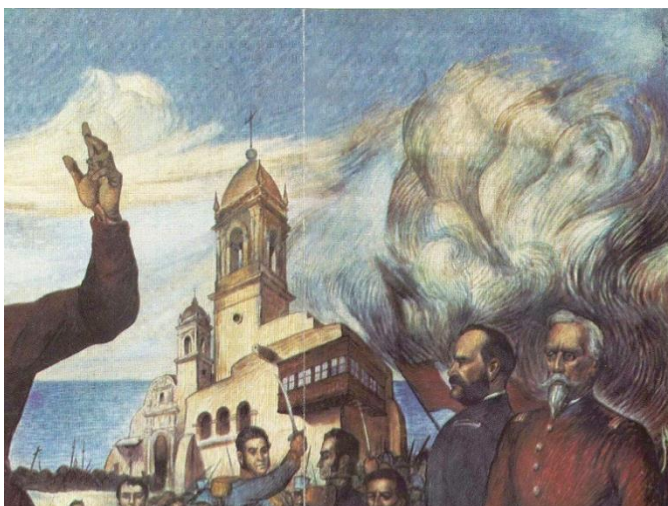
El hombre blandiendo su espada es José de San Martín. Fue un militar y político argentino cuya mayor hazaña fue liberar a Argentina, Chile y Perú. Es considerado una de las grandes figuras de las guerras independentistas de Hispanoamérica. En el Perú se lo recuerda como el Fundador de la Libertad del

Perú, el Fundador de la República, entre otros epítetos. El militar de espalda representa a Simón Bolívar quien fue un militar y político venezolano el cual lideró la independencia de la actual Venezuela y Colombia y contribuyó también en la de Ecuador. Es considerado una gran figura de la emancipación hispanoamericana frente al imperio español. El Militar con banda presidencial representa a Ramón Castilla quien fue un militar, estadista y político peruano y que fue presidente del Perú en dos periodos siendo considerado como uno de los personajes más importantes de las primeras décadas independientes. Es valorado como el primer presidente progresista e innovador de la república peruana. Asimismo, se observa la representación del ejército libertador el cual luchó para sellar la emancipación del yugo español en el América del Sur.

La tropa de soldados representa a la Expedición Libertadora del Perú que fue una fuerza militar naval y terrestre creada con el objetivo de ejecutar el plan del libertador José de San Martín para lograr la independencia del Perú y de esta manera consolidar la independencia del resto de países de América del Sur.

### **Figura 19**

#### *Ejército libertador*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

Al fondo de esta escena aparecen enhiestas las torres de dos iglesias que nos remiten al catolicismo y detrás de los personajes aparecen en combate los soldados que libran una batalla por nuestra liberación. Como marco de esto aparece flameando la bandera peruana y una gran humareda.

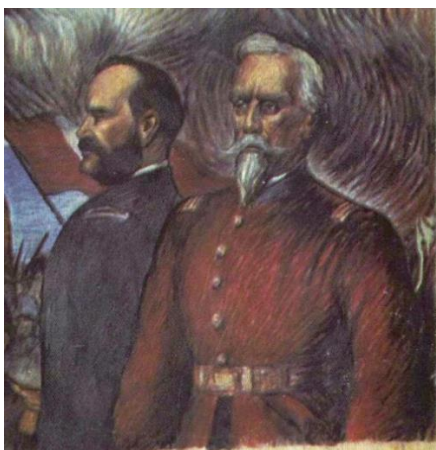


### ***Héroes de la Guerra del Pacífico***

El militar con saco azul representa a Miguel Grau quien fue un militar y político peruano el cual tuvo una participación destacable durante la guerra entre Perú y Chile en 1979. Es considerado como el máximo héroe del Perú. Su generosidad con el enemigo le valió el apelativo de Caballero de los Mares. El militar con saco rojo representa a Francisco Bolognesi quien fue un militar peruano que tuvo una destacada participación en la Guerra entre Perú y Chile. Fue declarado patrono del ejército peruano y elevado al grado de mariscal y actualmente es considerado héroe nacional. Ambos son tal vez los héroes nacionales que más arraigo nacional tienen y cuya acción es reconocida no solo por nosotros sino por los mismos chilenos.

### **Figura 20**

#### *Héroes de la Guerra del Pacífico*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

### ***El presente***

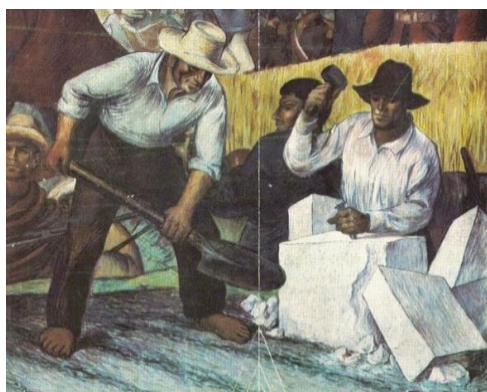
Debajo de esta escena aparecen las figuras de dos montoneros que sostienen en sus manos sus fusiles, un agricultor que sostiene una lampa, un guitarrista que aparece de espalda y finalmente un tallador de sillar el cual es un personaje típico de Arequipa, todos ellos simbolizan el trabajo en la época actual. Tras ellos aparece un campo de cebada listo para la cosecha ya que se ven las espigas bien cargadas de granos. El hombre con lampa representa a un agricultor que, en este caso, por sus características físicas y por su forma de vestir sería arequipeño y que son conocidos como chacareros.



El hombre con cincel y combo representa a un tallador de sillar, personaje típico de Arequipa, el cual se encarga de extraer y trozar los grandes bloques de sillar a los cuales les da forma rectangular y que son utilizadas para la construcción de casa y todo tipo de edificios. El hombre con guitarra representa a un músico que en este caso es un guitarrista. En Arequipa existe una gran tradición musical en la cual la guitarra es uno de los instrumentos principales con el cual se ejecuta todo tipo de géneros musicales principalmente el yaraví, la marinera, el vals y el huayno.

### **Figura 21**

#### *Trabajadores arequipeños*

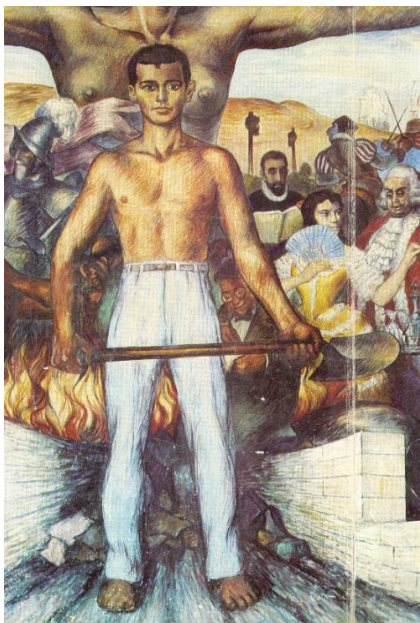


**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

Finalmente, en un primerísimo plano emerge del fondo de un callejón de sillares a medio construir la figura de un adolescente, el cual tiene el torso desnudo y que sostiene con sus manos una lampa. Este personaje representa al hijo de la patria y por tanto simboliza la esperanza y el futuro de nuestro país, el hecho de estar descalzo nos remite a la idea de tener los pies sobre la tierra en este caso la patria que es el Perú. El callejón simboliza el tiempo, una especie de túnel que comunica el pasado con el presente y a través del cual emerge el nuevo hombre quien tiene en sus manos la misión de construir una patria nueva. La lampa simboliza el trabajo y el esfuerzo que debemos poner en todas nuestras acciones y las paredes de sillar a medio construir simbolizan a nuestra nación, un país en construcción el cual nos invita a sumarnos a su edificación. Detrás de este personaje aparecen diseminados en el piso algunas piedras las cuales se utilizan para cimentar edificaciones y que en el presente caso el artista las utiliza como símbolos de que todo proyecto se ha de cimentar sobre sólidas bases.

## Figura 22

### *El Hijo de la Patria*



**Nota.** Detalle extraído de *Teodoro Núñez Ureta. Pintura Mural*, (p. 75), por Luis Enrique Tord, 1989, Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

De otro lado, consideramos que la obra está dirigida principalmente a los cadetes del Colegio Militar Francisco Militar Francisco Bolognesi de Arequipa, no solo por su ubicación espacial sino sobre todo por el mensaje que transmite. Nos dice que para ser héroes de la patria no necesariamente implica ser militares sino por sobre todo ser hombres de bien y luchar desde nuestras posiciones en la construcción de una patria justa para todos.

Esta obra bien podría titularse *Los Héroes de la Patria* ya que sintetiza de manera cabal las principales etapas de nuestra historia y resalta como ejemplos de heroicidad las figuras de Manco Inca y Túpac Amaru II quienes lucharon y ofrendaron sus vidas en defensa de una causa noble: la libertad de los suyos. A su vez, la obra constituye un símbolo de la esperanza en un futuro mejor y nos invita a todo aquel que contemple esta obra a sumarnos a la construcción de una patria digna para todos. En suma, estar frente a este personaje que nos mira fijamente, como preguntándonos qué estamos haciendo con nuestras vidas, es el perfecto corolario de una obra maestra que a pesar de haber sido censurada en su tiempo tiene una gran vigencia y un mensaje potente que perdurará en el tiempo.

## Síntesis

Del análisis efectuado se obtuvieron los siguientes hallazgos:

- a) Sobre lo simbólico en la obra, se halló lo siguiente:

La obra simboliza el heroísmo de los peruanos a lo largo de su pasado, presente y futuro. El artista sintetiza de manera magistral los principales periodos de la historia del Perú: la época prehispánica, la conquista, el virreinato, la independencia, la república y la época actual. Las figuras que destacan en la composición son la Patria y su hijo, Manco Inca y Túpac Amaru II. Esta representación no se circunscribe solo a destacar a los héroes militares, sino que se antepone las figuras de artistas y trabajadores, lo cual, al parecer, no fue del agrado de los gobernantes de turno, lo que motivó la censura de la obra ordenándose su destrucción.

- b) Sobre los símbolos contenidos en la obra, se encontró lo siguiente:

Los principales símbolos son: la *nación peruana*, representada por la figura de la patria, cuyo atributo principal es tener el torso desnudo como símbolo de fertilidad y poseer rasgos mestizos como símbolo de la conjunción de culturas distintas; el *porvenir* de la nación peruana, representado por la figura del adolescente, el cual es hijo de la patria y cuyos atributos principales son: tener el torso desnudo como símbolo de masculinidad, sostener una lampa, que simboliza el trabajo y estar descalzo como símbolo de vínculo con el suelo patrio; la *resistencia*, representada por la figura de Manco Inca quien opuso férrea oposición a la invasión española y la *libertad*, representada por la figura de Túpac Amaru II quien se sublevó contra los abusos del poder español en 1780. Otro símbolo importante es el *trabajo*, como acto heroico, representado por las figuras de trabajadores manuales e intelectuales de todas las épocas de nuestra historia quienes con su esfuerzo construyeron y construyen una patria digna para todos.

- c) Sobre la relación entre los símbolos contenidos en la obra, se observa lo siguiente:

Todos los símbolos contenidos en la obra están íntimamente ligados entre sí y están agrupados en torno a las figuras principales, las cuales a su vez sirven como ejes compositivos. Las figuras centrales, conformadas por la patria y su hijo, están unidas por su cercanía espacial y entre ambas forman una cruz, pero sobre

todo las une su vínculo filial. De igual manera sucede con las figuras de Manco Inca y Túpac Amaru II ambas unidas no solo por su jerarquía dentro de la composición sino también por el vínculo sanguíneo que existe entre ambos personajes.

- d) Sobre el significado de los símbolos contenidos en la obra, notamos lo siguiente:

*La nación peruana*

El sentido que el artista le asigna a este símbolo es en primer lugar, el de un territorio vasto, cuya geografía comprende la costa, sierra y selva, simbolizados en la figura de la mujer, la cual tiene los brazos extendidos en señal de acoger a sus hijos. En segundo lugar, los rasgos mestizos del personaje que representa a la patria hacen referencia al conjunto de habitantes que habita este territorio y que se caracteriza por su mestizaje étnico y cultural. El hecho de tener el torso desnudo denota que el Perú es una patria fértil y pródiga para con sus hijos.

*El porvenir de la nación*

Este símbolo, personificado por el hijo de la patria, que parece emerger del fondo de un callejón de sillares a medio construir, significa el futuro del país, el cual se encuentra siempre en constante construcción, tarea en la cual estamos todos comprometidos. El hecho de que este personaje sostenga una lampa en sus manos significa que la construcción del país depende en gran medida del esfuerzo y el trabajo de cada uno de los habitantes de este territorio.

*La resistencia*

El significado que el autor otorga a este símbolo, personificado por la figura de Manco Inca, es el de resaltar el gran acto heroico que significó la resistencia tras la invasión española, la cual fue larga y sangrienta y una vez concluida el estado inca fue diezmado y sometido a la corona española durante varios siglos.

*La libertad*

La figura de Túpac Amaru II tiene un gran significado para nuestra historia ya que esta sublevación tuvo una gran repercusión en la sociedad de entonces y es considerada precursora de la emancipación.

*El trabajo*

En la presente obra el trabajo adquiere un gran valor en la construcción de la patria. Según se observa, el trabajo no solo dignifica al hombre, sino que lo hace

partícipe activo en la construcción de un país. Aquí Núñez Ureta nos ofrece su visión personal respecto a este concepto. El heroísmo por lo general está asociado a ofrendar la vida en una guerra, sin embargo, aquí el artista nos dice que el trabajo diario es también una ofrenda en el que estamos involucrados todos los que habitan esta patria que es el Perú.

#### 4.2 Triangulación metodológica

**Tabla 3**

*Triangulación metodológica*

Formalista	Sociológico	Iconológico
La obra <i>Patria</i> es una gran composición en la que se representan a una serie de personajes históricos en la que destacan las figuras de la patria y su hijo y también de Manco Inca y Túpac Amaru. Se trata de un conjunto armónico, equilibrado y de gran factura artística	La obra plantea una conexión directa con el medio social en el que se produjo y el gusto de la época la cual coincide con el gobierno militar del presidente Manuel A. Odría en el que se restringieron severamente los derechos civiles y la represión política	La obra simboliza el heroísmo de los peruanos a lo largo de su pasado, presente y futuro. Es una síntesis de la historia del Perú. Las figuras que destacan en la composición son la Patria y su hijo, Manco Inca y Túpac Amaru.

**Nota.** Elaboración propia.

Nótese en la presente tabla algunas coincidencias y algunas divergencias, las cuales devienen de la naturaleza de los métodos empleados. Así, por ejemplo, en el caso del método formalista, por su mismo enfoque, pone de relieve aspectos referidos a la forma que a su vez se subdivide en técnica y composición. En el caso del método sociológico, pone mayor atención a las dinámicas del medio social en el que ha sido creada la obra y en el lugar donde el artista se desenvuelve. Por su parte, el método iconológico hace hincapié en el aspecto de contenido, develando los significados intrínsecos de la obra y contextualizando el fenómeno en un tiempo y lugar determinado.

### 4.3 Discusión

En relación al estudio efectuado por Juan Ríos (1946) existe una coincidencia en el sentido de que Teodoro Núñez Ureta poseía un conocimiento técnico superior al de los indigenistas encabezados por José Sabogal. Si bien el presente estudio no analiza de manera pormenorizada el aspecto formal de la obra, sin embargo, según el análisis compositivo, se observa que el artista tenía un gran dominio técnico, más aun considerando que él no tuvo una formación académica propiamente dicha y por el contrario siempre declaró que su formación fue de manera autodidacta. En cuanto a las diferencias entre ambos, el primero se enfoca más en analizar los aspectos formales de la propuesta artística de Núñez Ureta mientras que la presente investigación se enfoca más en el análisis del contenido.

Con relación al estudio de Juan Villacorta (1950) las semejanzas estriban en el hecho de resaltar la excelencia en el dibujo y la gran expresividad de sus personajes revelando en cada uno de ellos no solo la prolijidad técnica sino sobre todo el hecho de captar el alma y la psicología de los seres humanos. En cuanto a las diferencias, al igual que el estudio anterior, el autor se enfoca más en describir el aspecto formal de la obra de Núñez Ureta mientras que la presente investigación ahonda en el significado de la obra y sus particularidades.

Respecto a la obra de Xavier Bacacorzo (1966) el presente estudio coincide en el hecho de considerar la obra mural de Núñez Ureta como una de las propuestas más sólidas en el campo del arte mural. También coincidimos con dicho autor en el sentido de que, desde el punto de vista estético, la propuesta artística de Núñez Ureta está emparentada con el realismo socialista el cual es un método artístico cuya esencia estriba en el hecho de reflejar fielmente la realidad en su desarrollo histórico y también por la inserción de personajes de la clase obrera en las obras artísticas cosa que se da en la presente obra.

En referencia a la obra de Luis Enrique Tord (1989) existen algunas coincidencias: en primer lugar, es uno de los pocos estudios en los que se aborda la obra en cuestión. Al respecto, el autor describe de manera genérica la obra sin ahondar en los símbolos contenidos en la misma. En cuanto a las diferencias, básicamente estriban en el hecho de que el presente estudio profundiza en desentrañar el contenido simbólico de la obra a fin de tratar de entenderla.

En cuanto a los estudios locales tenemos en primer lugar el de Ricardo Córdoba (2008) quien en su obra sostiene que Núñez Ureta es uno de los pintores arequipeños más influyentes de la plástica local, lo cual se debe no solo a sus dotes artísticos sino sobre todo al hecho de que en su propuesta artística abordó temas sociales. Este juicio de valoración coincide con nuestra postura, la cual se basa en el hecho de que Núñez Ureta fue uno de los pocos artistas arequipeños que logró desarrollar un lenguaje artístico propio y un estilo bien definido.

Otro de los estudios con los cuales hay ciertas semejanzas es el de Omar Zeballos (2010) quien en su obra *Los caricaturistas arequipeños* aborda de manera lúcida las caricaturas de Núñez Ureta, sobre ellas, el autor manifiesta que además de su gran factura, destacan por la gran expresividad de sus personajes. Este hecho no es exclusivo solo de sus caricaturas, sino que está presente en toda su obra. Es un rasgo distintivo que hace que sus obras sean fácilmente reconocibles. En cuanto a las diferencias, el trabajo de Zeballos se enfoca en estudiar únicamente las caricaturas del artista mientras que el presente estudio se centra en el análisis de una obra en particular y en descifrar los valores simbólicos contenidos en la misma.

En relación al trabajo de Nancy Cazorla (2013) existe una coincidencia en el aspecto metodológico, ya que la autora hace uso del método de análisis iconológico, propuesto por Erwin Panofsky y también en abordar parcialmente la obra mural de este artista. En cuanto a las diferencias básicamente estriban en el tipo de enfoque, así como el objeto de estudio, que en este caso es el componente simbólico en el mural.

Finalmente, tenemos el reciente estudio de Silvia Gonzáles (2023) quien en su tesis analiza de manera pormenorizada la influencia del muralismo mexicano en una obra mural de Núñez Ureta. En este trabajo de investigación la autora establece una clara influencia del muralismo mexicano, principalmente del pintor David Alfaro Siqueiros, tanto desde el punto de vista técnico como temático. En relación al presente estudio, existe una coincidencia en abordar la obra mural de este artista y también en establecer el significado, así como los valores formales de la misma. En cuanto a las diferencias, básicamente radican en el hecho de que el primero se encarga de establecer semejanzas entre ambas expresiones mientras que el nuestro se enfoca más en el significado.

## CONCLUSIONES

Establecidos los hallazgos se concluye:

**Primera.** La obra la *Patria* de Teodoro Núñez Ureta constituye en primer lugar, una síntesis visual de la historia del Perú ya que en ella el artista representa los principales hitos como son: el incanato, la conquista, la colonia y la independencia. En segundo lugar, representa simbólicamente el heroísmo, pero no en su sentido laxo, restringido al mundo castrense, sino más bien en su sentido prístino, es decir, como un acto de abnegación en beneficio de una causa noble. Es así que el artista representa con gran dignidad a los trabajadores manuales e intelectuales de todas las épocas de nuestra historia, quienes, desde sus respectivas labores, van forjando día a día la patria de sus anhelos. Finalmente, la obra representa de manera simbólica la esperanza en un porvenir mejor encarnada en la figura del adolescente, el cual sostiene una lampa que simboliza el trabajo. En suma, todos los personajes están íntimamente relacionados por un vínculo común que es el heroísmo y la patria.

**Segunda.** Los principales símbolos contenidos en la obra son: *la nación peruana*, representada por la figura de la Patria; *el porvenir*, representado por la figura del hijo de la patria; *la resistencia*, representada por la figura de Manco Inca; *la libertad*, representada por la figura de Túpac Amaru II y *el trabajo*, representado por las figuras de trabajadores manuales e intelectuales de todas las épocas de nuestra historia.

**Tercera.** A nivel formal, los símbolos están relacionados entre sí por su cercanía espacial y se agrupan en torno a las figuras principales de la obra, que a su vez sirven como ejes compositivos. Las figuras centrales forman una cruz y se unen a las laterales por medio de los brazos de la Patria y entre todas forman un rombo. A nivel de contenido, el vínculo común entre todos los personajes es el heroísmo.

**Cuarta.** *La nación peruana* significa el vínculo territorial y cultural de todos los peruanos; *el porvenir*, significa el futuro y la esperanza de un país mejor; *la resistencia*, significa que no debemos doblegarnos ante ningún tipo poder; *la libertad* significa el más alto valor por el que debemos luchar y el *trabajo* significa la dignidad y la razón de ser de nuestra existencia.



## RECOMENDACIONES

Establecidas las conclusiones de esta investigación se recomienda:

**Primera.** En lo referente al aspecto metodológico, se recomienda utilizar el método de análisis iconográfico propuesto por Erwin Panofsky en razón de que este nos permite obtener una mejor caracterización de los fenómenos relacionados a la significación, así como la estructura de los símbolos. A partir de los hallazgos obtenidos es posible entender mejor la estructura interna de las obras artísticas, así como su significado. Asimismo, nos permite conocer y entender los procesos creativos.

**Segunda.** En lo concerniente al aspecto académico, se recomienda seguir investigando sobre el tema en cuestión. Se advierte la posibilidad de que estudios posteriores aborden el tema empleando los hallazgos encontrados en el presente trabajo de investigación.

**Tercera.** Respecto al aspecto práctico, se recomienda generar nuevas propuestas enfocadas en el objeto de estudio, bien sea para corregir algunos aspectos teóricos o metodológicos e incluir nuevos elementos de interés en el campo de estudio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arce, M. (2023). *La República de las Letras en Arequipa. El diálogo entre los intelectuales entre los siglos XIX y XXI*. Universidad Católica de Santa María.
- Bacacorzo, X. (1964). *Pintura arequipeña de hoy. Clasificación y crítica*.
- Bacacorzo, X. (1966). *Vinatea Reynoso y otros hitos para un gran arte nacional*. Palabras & Fuego.
- Bustamante y Rivero, J. (1972). *Una visión del Perú y Elogio de Arequipa*. Ediciones P.L.V.
- Córdoba, R. (2008). *Influencia de la globalización en la pintura arequipeña*.
- Costa, J. (1971). *La imagen y el impacto psico-visual*. Zeus.
- De S'agaró, J. (s.f). *Composición artística*. Las Ediciones de Arte.
- Echeverría, F. et al. (1958). *Prosistas e historiadores*. Primer Festival del Libro Arequipeño.
- Fuentes, H. (2014). *De artistas, dibujos y pinturas. Los apuntes publicados en el diario "Noticias" de Arequipa (1927-1964)*.
- Goethe, J. (1963). *Obras completas tomo I*. Aguilar.
- Gonzáles, A. (1912). *Filosofía de la belleza*.
- Lauer, M. (2007). *Introducción a la pintura peruana*. Universidad Ricardo Palma.
- Loomis, A. (1962). *Los elementos de la belleza*. Hachette.
- López, J. (1898). *Educación artística*.
- Maldonado, C. (1971). *El arte moderno y la teoría marxista del arte*. Universidad Técnica del Estado.
- Moles, A. (1971). *La imagen, comunicación funcional*. Trillas.
- Neira, et al. (1990). *Historia general de Arequipa*. Fundación M. J. Bustamante de la Fuente.
- Núñez, T. (1975). *Pintura contemporánea. (dos volúmenes)*. Banco de Crédito del Perú.
- Núñez, T. (1975). *Siqueiros*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Núñez, T. (1980). *La vida de la gente*. Banco de la Nación.
- Núñez, T. (1980). *La Waytacha*. Editorial Arte Gráfica "JVG".

- Núñez, T. (1998). *La voz del hombre. Antología poética*. Editorial UNSA.
- Núñez, T. (2003). *Gente de mi tierra. Teodoro Núñez Ureta, el escritor*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Núñez, T. (2010). *Teodoro Núñez Ureta. Bocetos*. La Positiva Seguros y Reaseguros.
- Polar, J. (1958). *Arequipa. Descripción y Estudio Social*. Lumen.
- Panofsky, E. (1985). *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma
- Parramón, J. (1985). *Así se pinta un mural*. Parramón Ediciones.
- Podestá, L. et al. (1995). *La revolución del 50. Documentos y testimonios*. Municipalidad Provincial de Arequipa.
- Polar, M. (1986). *La leyenda de Arequipa*. La Positiva Compañía Nacional de Seguros. S.A.
- Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Editorial Universo.
- Soto, R. (2005). *Antero Peralta en la historia de Arequipa*.
- Taine, H. (1975). *La naturaleza de la obra de arte*. Ariel.
- Tord, L. (1989). *Teodoro Núñez Ureta: Pintura mural*. Banco Industrial del Perú.
- Huanqui, M. et al. (2001). *Cincuenta años de pintura arequipeña*. Escuela Superior Pública de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa.
- Wuffarden, L. et al. (2005). *Compendio Histórico del Perú. Tomo X: Cultura y Tecnología en el Perú Republicano*. Milla Batres S.A.
- Zevallos, O. (2010). *Trazos y risas. Los Caricaturistas arequipeños*. Cuzzi y Cía., S.A.
- Zevallos, O. (2013). *Los acuarelistas arequipeños 1840-1940*. Cuzzi y Cía., S.A.

### **Revistas**

- Bacacorzo, X. (1989). Núñez Ureta y la pintura monumental peruana. *Germinal*. 02 (4)
- Paitán, D. (2021). Arequipa y su aporte al arte peruano de entre siglos. *Cultural*, 01 (1), 38-55.
- Carpio, J. (1988). Homenaje a Teodoro Núñez Ureta. *Germinal*. 01 (2)
- Cuadros, C. (1964). La pintura en Arequipa.
- Ugarte y Chocano, E. (2007). Maestros de la pintura arequipeña. *La Ciudad*, 16 (3)

- Zevallos, O. (2012). Teodoro en todo su valor. *Bella Arequipa*. 16 (1)
- Núñez, T. (1988). Así era mi padre. *Revista de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú*. 05 (3), 60-61.
- Estruch, J. (1991). Paisajismo arequipeño. *Germinal*. 05 (3), 29. s.a (1963).
- s.a. (s.f.). Diez preguntas al pintor Carlos De La Riva. *Revista de la Federación Universitaria de Arequipa*. 02, 46-48.
- Munive, M. (2016). Breve historia de una revancha. Teodoro Núñez Ureta versus la crítica de Lima en 1943. *Illapa Mana Tukukuq*. 11, 85-95.DOI: <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i11.529>
- Barrionuevo, A. (1955). Núñez Ureta. *Caretas: quincenario peruano de actualidades gráficas*. 05, 30,31,40.

### **Tesis**

- Mantilla, Y. (2016). *Arequipa: artistas pintores (1950-2015)*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa]. Repositorio UNSA. <http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/2230>
- Córdova, R. (1992). *La pintura de paisaje en Arequipa*. [Tesis de bachillerato, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa]. Repositorio UNSA.
- González, S. (2023). *Una aproximación a la influencia del muralismo mexicano en el mural de Teodoro Núñez Ureta “La construcción del Perú” (1954)* [Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa]. Repositorio físico ENA Carlos Baca Flor.
- Cazorla, N. (2013). *Pintura mural y apreciación de los estudiantes de quinto grado de secundaria de la Institución Educativa Sor Ana de los Ángeles del Callao*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. Repositorio institucional. <https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/20.500.14039/1144/TL%20SH-Ea%20C41%202013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

### **Videos**

- TV Perú. (10 de mayo de 2012). *Teodoro Núñez Ureta primera parte 2/4*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GT1PARNxgso&t=5s>

TV Perú. (10 de mayo de 2012). *Teodoro Núñez Ureta primera parte 2/4*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wbz8n3shkaA>

TV Perú. (10 de mayo de 2012). *Teodoro Núñez Ureta primera parte 3/4*. [Archivo de vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=YGs55dF\\_qaQ](https://www.youtube.com/watch?v=YGs55dF_qaQ)

TV Perú. (10 de mayo de 2012). *Teodoro Núñez Ureta primera parte 4/4*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PSRdGHvWido>

ArteValor. (s. f.). *Teodoro Núñez Ureta*. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hu6PfMP5LLE&t=74s>

## ANEXOS

### ANEXO A

#### MATRIZ DE CONSISTENCIA

TÍTULO	PROBLEMA	OBJETIVO GENERAL	VARIABLE	CATEGORÍAS	INDICADORES	ENFOQUE	MÉTODOS Y TÉCNICAS	UNIDAD DE ANÁLISIS
Lo simbólico en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta	¿Qué simboliza la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta?	Determinar lo simbólico en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta	Lo simbólico en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta	Lo sensible	Motivos artísticos	Cualitativo	<b>Método:</b> Análisis iconográfico e iconológico	Mural la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta
					Representación			
				Lo inteligible	Disposición			
				El contenido	Invención			
					Contexto			
					Interpretación		<b>Técnica:</b> Observación	
	<b>PROBLEMAS ESPECÍFICOS</b>	<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>						
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cuáles son los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta?</li> <li>• ¿Cómo son los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta?</li> <li>• ¿Cómo se relacionan los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta?</li> <li>• ¿Cuál es el significado de los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificar los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta.</li> <li>• Analizar los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta.</li> <li>• Establecer la relación entre los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta</li> <li>• Explicar el significado de los símbolos contenidos en la obra la <i>Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta.</li> </ul>						

ANEXO B

MATRIZ DE OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

MATRIZ DE OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES						
VARIABLE	DEFINICIÓN CONCEPTUAL	CATEGORÍAS	INDICADORES	SUB INDICADORES	FUENTE DEL INDICADOR	TÉCNICA E INSTRUMENTOS
Lo simbólico en la obra “ <i>La Patria</i> ” de Teodoro Núñez Ureta	Lo expresado por medio del símbolo  (Diccionario de la Lengua Española)	Lo sensible <i>(morfología)</i>	Formas visibles	Motivos artísticos	Erwin Panofsky  <i>El significado en las artes visuales</i>  (1985)	<b>Tipo:</b> aplicada <b>Diseño:</b> no experimental <b>Nivel:</b> descriptivo <b>Enfoque:</b> cualitativo <b>Método:</b> inductivo, analítico, explicativo <b>Unidad de análisis:</b> Mural <i>la Patria</i> de Teodoro Núñez Ureta <b>Técnica:</b> Observación <b>Instrumentos:</b> fichas de observación
				Representación		
		Lo inteligible <i>(sintaxis)</i>	Composición	Disposición		
				Invención		
		El contenido <i>(semántica)</i>	Símbolos	Contexto		
				Interpretación		

**ANEXO C**  
**INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS A**  
**FICHA DE ANÁLISIS TÉCNICO**

**OBRA N°:**

**FICHA TÉCNICA**

- a) **Autor:**
- b) **Título:**
- c) **Medidas:**
- d) **Técnica:**
- e) **Fecha:**
- f) **Ubicación:**



**ANEXO D**  
**INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS B**  
**FICHA DE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO**

<b>DESCRIPCIÓN PRE – ICONOGRÁFICA</b> <i>(lo que se ve)</i>		
<b>Lo sensible</b> <i>(formas visibles)</i>	<b>Motivos artísticos</b>	
	<b>Representación</b>	
<b>ANÁLISIS ICONOGRÁFICO</b> <i>(lo que representa)</i>		
<b>Lo inteligible</b> <i>(composición)</i>	<b>Disposición</b>	
	<b>Invención</b>	
<b>INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA</b> <i>(lo que simboliza)</i>		
<b>El contenido</b> <i>(valores simbólicos)</i>	<b>Contexto</b>	
	<b>Interpretación</b>	