

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO

Leyes: 24440 – 30220 – 30597

Facultad de Arte

Carrera Profesional de Artes Visuales



INFORME DE INVESTIGACIÓN

**Expresión pictórica de personajes
folclóricos de Ayacucho**

Asesor de Especialidad : Mg. Richard Peralta Jiménez

Asesor Metodológico : Dr. Enrique Alonso León Maristany

Tesis presentada por el bachiller:

GERMÁN ELÍAS MORALES PEÑA

Para optar al Título Profesional de Licenciado en Artes
Visuales en la especialidad de Dibujo y Pintura.

Cusco, 2019



Anexo N° 01

INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO			
Expresión Pictórica de Personajes Folclóricos de Ayacucho			
Presentado por:	German Elias Morales Peña	DNI, N°:	46240218
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciado en Artes Visuales		
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	(X) veces		
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	(25) %		

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

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

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

Cusco, 04 de ... 12 ... de 2024

Firma



Post firma

Richard Peralta Jiménez

Apellidos y nombres

DNI, N°:

23984539

ORCID del Asesor

0000-0002-8179-6770

Se adjunta:

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

Expresión pictórica de personajes folclóricos de Ayacucho

INFORME DE ORIGINALIDAD

25%

INDICE DE SIMILITUD

25%

FUENTES DE INTERNET

2%

PUBLICACIONES

6%

TRABAJOS DEL
ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	renati.sunedu.gob.pe Fuente de Internet	7%
2	esteticamar.blogspot.com Fuente de Internet	6%
3	repositorio.usil.edu.pe Fuente de Internet	1%
4	inkafolk.blogspot.com Fuente de Internet	1%
5	pdfslide.net Fuente de Internet	1%
6	www.scribd.com Fuente de Internet	1%
7	elcomercio.pe Fuente de Internet	1%
8	www.ayacuchooperu.com Fuente de Internet	1%
9	www.huamanguina.com Fuente de Internet	1%

**EXPRESIÓN PICTÓRICA DE PERSONAJES
FOLCLÓRICOS DE AYACUCHO**

Índice

ÍNDICE	3
DEDICATORIA	6
RESUMEN	7
SUMMARY	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	11
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	11
1.1. Planteamiento del problema	11
1.1.1. Definición del problema	11
1.1.2. Descripción del problema	11
1.1.3. Formulación gráfica del problema	12
1.1.4. Formulación teórica del problema	12
1.2. Objetivos	12
1.2.1. Objetivo General	12
1.2.2. Objetivos Específicos	13
1.3. Justificación	13
1.3.1. Justificación teórica	13
1.3.2. Justificación Metodológica	13
1.3.3. Justificación Práctica	14
1.4. Viabilidad	14
1.4.1. Contexto y tiempo	14
1.4.2. Recursos técnicos y materiales	14
1.4.3. Recursos financieros	14
1.5. Diseño y metodología de investigación	15
1.5.1. Diseño de Investigación	15
1.5.2. Tipo de Investigación	15
1.5.3. Metodología	15
CAPÍTULO II	16
REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN	16
2.1. Marco Histórico	16

Expresión pictórica de personajes folclóricos de Ayacucho	4
2.2. Marco Teórico	18
2.2.1. Cristo Nazareno	18
2.2.2. Señor de Quinuapata	18
2.2.3. Niño Llorón	19
2.2.4. Toro de Razuhuilca	20
2.2.5. Ukumari	21
2.2.6. El Manchaypuito	21
2.2.7. María Parado de Bellido	22
2.2.8. Ventura Ccalamaqui	22
2.2.9. Basilio Auqui	23
2.2.10. Danzante de Tijeras	23
2.2.11. Qashwa de Viracochan	24
2.2.12. Danzante de Reyes Magos	25
2.2.13. Categorías estéticas	25
2.2.14. Fenómenos en el Arte	27
2.2.15. Géneros en el arte	33
2.2.16. Clases de líneas	35
2.3. Glosario de Términos	36
CAPÍTULO III	42
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO	42
PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN	42
3.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones	42
3.1.1. Valoración Pragmática	42
3.1.2. Valoración Paradigmática	43
3.1.3. Valoración social y del artista	51
RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN	52
3.2. Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas)	52
3.2.1. Obra de pintura N° 1: Cristo Nazareno	52
3.2.2. Obra de pintura N° 2: Niño Llorón	56
3.2.3. Obra de pintura N° 3: Señor de Quinuapata	60
3.2.4. Obra de pintura N° 4: Toro de Razuhuilca	64

Expresión pictórica de personajes folclóricos de Ayacucho	5
3.2.5. Obra de pintura N° 5: Ukumari	68
3.2.6. Obra de pintura N° 6: El Manchaypuito	71
3.2.7. Obra de pintura N° 7: María Parado de Bellido	75
3.2.8. Obra de pintura N° 8: Ventura Ccalamaqui	79
3.2.9. Obra de pintura N° 9: Basilio Auqui	82
3.2.10. Obra de pintura N°10: Danzante de Tijeras	85
3.2.11. Obra de pintura N°11: Qashwa de Viracochan	88
3.2.12. Obra de pintura N°12: Danza de Reyes Magos	91
CAPITULO IV	94
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	94
4.1. Conclusiones de acuerdo a los objetivos de la investigación	94
4.2. Recomendaciones	95
4.3. Listado de referencias	96
APÉNDICES	98
APÉNDICE A	99
INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN	99
OBRA DE PINTURA N° 1	99
APÉNDICE B	104
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	104
INFORME CURATORIAL	104
APÉNDICE C	132
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN	132
APÉNDICE D	134
IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE	134
APÉNDICE E	138
APOYO MUSEOGRÁFICO	138

Dedicatoria

A mis padres por su apoyo constante en mi formación y en la vida, a mi hermana que es la amiga más cercana con la que comparto alegrías y es mi motivo de mi superación, a mis maestros y a la ESABAC Diego Quispe Tito, que fomentaron y fortalecieron en mí la sensibilidad hacia las tradiciones de mi tierra, al Ministerio de Cultura a través del área de museos, por brindarme el espacio y la oportunidad para hacer llegar mi propuesta pictórica e investigación.

Resumen

En el presente proyecto se tiene como propuesta tomar en cuenta la acción cultural de las localidades que se encuentran estrechamente relacionadas entre sus costumbres o tradiciones con sus estilos de vida, además se toma como fundamento el fortalecimiento, sensibilidad y alfabetización de su cultura viva mediante los lenguajes expresivos por medio del pigmento, porque expresarse es observar, investigar, exteriorizar y comunicar; fusionando estos aspectos como parte de las costumbres de nuestra tierra majestuosa.

Se pretende dar a conocer las diferentes formas de expresión cultural de la región de Ayacucho expresadas a través de su folclore, categorizándola en mitos relacionados a imágenes sacras del catolicismo, mitos populares, héroes precursores de la independencia e intérpretes de las danzas populares de dicha sociedad, fusionándolas en un espacio cultural estando al alcance del público espectador y así cumplir con uno de los objetivos del arte el cual es sensibilizar y fortalecer su perspectiva crítica artística además de fomentar el valor por el patrimonio cultural.

La metodología de investigación empleada fue descriptiva e interpretativa en procesos creativos de obras de pintura relacionadas a los personajes folclóricos pertenecientes a la región de Ayacucho, cada obra fue realizada en técnica mixta teniendo como resultado final la creación de doce obras pictóricas que se expusieron durante 29 días en la ciudad del Cusco.

Palabras Clave:

Acción cultural, arte, sensibilización, patrimonio cultural; patrimonio inmaterial, investigación artística.

Summary

The present project has as a proposal taking into account the cultural action of the places that are closely related and immersed with their customs and traditions, besides it takes as a foundation the strengthening, sensitivity and literacy of their living culture through the expressive languages by means of pigment, because expression is observing, investigating, externalizing and communicating; joined together as a full identity of our magnificent and majestic land.

It is intended to make public the different ways of cultural expression of the region of Ayacucho expressed by its folklore, categorizing it in myths related to sacred images of Catholicism, popular myths, forefather heroes of the independence and interpreters of the popular dances of the stated society, joining them in a cultural space being at the reach of the spectator public and in this way to fulfill one of the objectives of art which is to make aware and strengthen its artistic critical perspective in addition to promote the value for the cultural patrimony.

The research methodology that was employed was descriptive and interpretative in creative processes of artworks related to the folkloric characters of the region of Ayacucho, each artwork was made by joining the acrylic and oil techniques having as a final result the creation of twelve pictorial works with mixed technique that were exposed during 29 days in the city of Cusco.

Key words:

Cultural action, art, sensitivity, cultural patrimony, immaterial patrimony, artistic research.

Introducción

La presente tesis tiene como propósito exponer ante el público doce obras de pintura relacionadas a la representación de personajes que constituyen parte del folclore de la región de Ayacucho y que viven en nuestro recuerdo a través de las costumbres, mitos y leyendas que se convierten en parte de nuestras vivencias como en parte de cada uno de nosotros. La representación de estos personajes se vinculan con nuestra identidad, a su vez se asocian a nuestros sentimientos originándose por medio de experiencias como el folclore que son tomadas como objeto de estudio que tienen como contenido al personaje principal de la obra representado de forma académica y figurativa en contraste del fondo que guarda un lenguaje semiótico minimalista el cual contrasta con el sujeto representado en el primer plano, ambos elementos están estrechamente relacionados con la historia de cada obra pictórica.

El *primer capítulo* parte del diseño de investigación, se plantea el problema de investigación, la formulación de los objetivos, la justificación del trabajo a nivel teórico-metodológico y la viabilidad de la investigación. Dentro de éste capítulo también se encuentra el diseño y metodología de investigación donde se explica los procesos creativos por apreciación y por expresión.

En el *segundo capítulo* se desarrolla el marco de referencia de investigación en los planos históricos, teóricos y glosario de términos.

En el *tercer capítulo* se encuentra el análisis denotativo y connotativo, proceso de segmentación y categorización, donde se halla los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones, dentro de ello está la valoración pragmática, la valoración paradigmática, la valoración social y del artista, además del resumen de la investigación.

En el *cuarto capítulo* se encuentra los resultados de la investigación como las conclusiones, recomendaciones y listado de referencias bibliográficas.

En el *apéndice A*, se halla las tablas valorativas de investigación para procesos creativos por expresión de la obra pictórica.

En el *apéndice B*, se puede ubicar los resultados de la investigación donde se observa el informe curatorial.

En el *apéndice C*, se aprecia el registro fotográfico que se realizó durante el proceso de investigación.

En el *apéndice D*, se encuentra el registro fotográfico del montaje, exposición, talleres de sensibilización y desmontaje de las obras de arte.

En el *apéndice E*, constan las imágenes del apoyo museográfico que se presentó para la exposición de arte.

CAPÍTULO I

Diseño de la investigación

1.1. Planteamiento del problema

1.1.1. Definición del problema

El público cusqueño desconoce la existencia de los personajes folclóricos de la región de Ayacucho.

1.1.2. Descripción del problema

Se pudo observar que las manifestaciones folclóricas de la región de Ayacucho no son muy difundidas y conocidas por la sociedad peruana, la cultura popular como tal no se aprende necesariamente de forma académica en los primeros niveles de educación lo que lleva a una falta de conocimiento por parte de las personas, lo cual es crítico pues esta clase de conocimiento es pieza fundamental del saber de una sociedad; fue Guanche (2008) quien establece el término de folclore a través de William John, que sustituye el término de *cultura popular tradicional* por el de *folclore*, entendido como la cultura creada y transmitida de generación en generación, en un constante proceso de cambio; entonces se puede afirmar que la cultura popular engloba los valores, costumbres, tradiciones, historia, mitos que se transmiten en su mayoría por medio de familiares lo cual hace que estos conocimientos no se difundan a personas que no tengan un nexo con estos saberes y que al pasar el tiempo caigan en el olvido. Por ello la conservación de costumbres, hábitos, formas de vida, entre otras puede desarrollarse como cimentarse a partir de la concienciación de los integrantes de una comunidad para potenciar así la cultura en esta localidad a través de la difusión de estos conocimientos como un saber popular, además debe estar al alcance de cualquier persona. Actualmente se desconoce la existencia de muchos personajes folclóricos por parte del público en general pero más aún en el público joven, existiendo falta de identidad y compromiso cultural por parte de la sociedad. Se sabe que es muy importante la formación de estas experiencias pues son piezas de la memoria histórica de esta población; siendo necesarios la conservación a través del uso de sus tradiciones para que dicha cultura perdure a través del tiempo y conlleve a desarrollar valores de identidad en determinada región.

1.1.3. Formulación gráfica del problema



1.1.4. Formulación teórica del problema

Creación de representaciones pictóricas en técnica mixta con la temática de personajes folclóricos de la región de Ayacucho porque las personas desconocen la existencia de estos personajes, difundiéndolos a través de una exposición pictórica.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General

Elaborar representaciones pictóricas en técnica mixta con la temática de personajes folclóricos relacionados a las categorías de mitos populares y sacros, danzas e historia de héroes precursores de la independencia de la región de Ayacucho

para difundir y concienciar a las personas sobre este tema por medio de una exposición pictórica.

1.2.2. Objetivos Específicos

1.2.1.1. Indagar sobre los personajes folclóricos relacionados a las categorías de mitos populares y sacros, danzas e historia de héroes precursores de la independencia de la Región Ayacucho.

1.2.1.2. Producir obras pictóricas en técnica mixta.

1.2.1.3. Exponer la producción pictórica en la sala temporal del Museo Histórico Regional Inca Garcilaso de la Vega, Cusco.

1.2.1.4. Concienciar al público sobre los personajes folclóricos de la Región de Ayacucho.

1.3. Justificación

1.3.1. Justificación teórica

Para elaborar el presente trabajo de investigación se consultó en diferentes fuentes bibliográficas, a través de éstas se formuló una serie de obras pictóricas con la temática de personajes folclóricos de la región de Ayacucho con el fin de evidenciar y concienciar la existencia de dichos personajes, de esta manera evitar la pérdida de identidad teniendo como herramienta la difusión del trabajo obtenido.

1.3.2. Justificación Metodológica

Para la investigación se utilizaron los siguientes métodos:

El método de *iconografía e iconología*, porque es necesario hacer y respaldar el estudio de los iconos en las representaciones pictóricas ya que son parte del lenguaje a interpretar en el momento del análisis de una obra de arte, el análisis iconográfico es de orden descriptivo en cuanto a las formas, por otro lado el análisis iconológico es de orden interpretativo; en conclusión este método planteado por Erwin Panofsky y Gombrich ayuda a entender la “significación intrínseca de la imagen”. (Universitat Politècnica de València - UPV, 2011)

El método de la *semiótica*, porque es necesario para el estudio de los diferentes signos expresados en la obra pictórica que luego formarán parte del mensaje a comunicarse con el espectador, este método diseñado por Umberto Eco ayuda a entender la obra a partir de su capacidad comunicativa como lenguaje “todo objeto artístico adquiere sentido a partir de una estructura comunicativa interna.”

(Universitat Politècnica de València - UPV, 2011)

El método formalista, porque es necesario para el estudio de las diferentes formas expresadas en la obra pictórica que luego formarán parte del mensaje a comunicarse, este método planteado por Aloïs Riegl y Heinrich Wölfflin ayuda a entender las formas expresadas en una manifestación artística por medio del estudio de su significado, los autores mencionan que “el estudio de la forma se constituye como elemento vertebrador del análisis.” (Universitat Politècnica de València - UPV, 2011)

1.3.3. Justificación Práctica

Es necesario *crear representaciones pictóricas* ya que con ellas podemos dar a conocer al público la existencia de los personajes folclóricos de la región de Ayacucho.

Es necesario *difundir* la existencia de los personajes folclóricos de la Región de Ayacucho por medio de una exposición pictórica para concienciar al público sobre su existencia.

1.4. Viabilidad

1.4.1. Contexto y tiempo

El trabajo de investigación se realizó en la ciudad del Cusco durante el periodo de agosto del 2016 a diciembre del 2018.

1.4.2. Recursos técnicos y materiales

Se contó con los siguientes recursos técnicos y materiales: doce soportes de medidas 160 cm x 100 cm para plasmar el trabajo de investigación y creación de obras pictóricas que fueron intervenidas con técnica mixta, a través del uso de diversas herramientas pertenecientes a tendencias contemporáneas como las plantillas de estencil, las espátulas, pigmentos aglutinados con resina acrílica y óleo, fotografías de fuente propia obtenidos en los viajes de investigación, libros consultados en la biblioteca municipal de Huamanga, Universidad San Cristóbal de Huamanga y Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco respectivamente.

1.4.3. Recursos financieros

El trabajo de investigación, creación de obras artísticas, elaboración de afiches de publicidad, invitaciones y catering fueron ejecutados con recursos propios; los apoyos museográficos como el banner y los catálogos fueron financiados por la galería donde se expuso.

1.5. Diseño y metodología de investigación

1.5.1. Diseño de Investigación

Procesos creativos por expresión.

1.5.2. Tipo de Investigación

Descriptivo, interpretativo en procesos creativos.

1.5.3. Metodología

Durante el desarrollo de la investigación se ha empleado el método de la segmentación de los elementos de la obra de arte a través de diferentes metodologías como la de iconografía e iconología, de la semiótica y la formalista las cuales sirvieron de apoyo para obtener el entendimiento desde el punto de vista estético para su posterior análisis semiológico; también se utilizó la categorización de elementos-figuras para concebir el código como la relación que existe entre las formas, este proceso sirvió para la agrupación de las obras de pintura según las características que presentan en común; finalmente se explica el contenido del mensaje de la obra a través de un discurso valorativo que es producto del análisis de los elementos anteriormente mencionados.

CAPÍTULO II

Referentes de la investigación

2.1. Marco Histórico

Al realizar el presente trabajo de investigación se revisó bibliografía relacionada a la región de Ayacucho en cuanto a su proceso social evolutivo, folclore y tradiciones que forman parte de su patrimonio inmaterial, estos fueron recopilados por autores como Don Ricardo Palma, Juan de Mata Peralta Ramírez, Carlos Jesús Maita, PROANDE entre otros que fueron de gran ayuda para profundizar los conocimientos previos y aclarar el enfoque al cual se dirigió la investigación a través de obras pictóricas, así mismo se obtuvo información de medios virtuales para ahondar en cuanto a la historia de la región de donde provienen los personajes plasmados en las expresiones pictóricas, esta fue fundada en primera instancia como San Juan de la Frontera de Huamanga para luego ser renombrada como el departamento de Ayacucho, ubicada en el centro del Perú en la vertiente oriental de la cordillera de los andes a una altitud de 2746 msnm, dicha región se caracteriza por ser considerada capital de la artesanía peruana, donde nacieron importantes personajes vinculados al arte popular como Joaquín López Antay, que se considera autor del actual estilo clásico del retablo ayacuchano, cuya temática es también costumbrista y guarda gran contenido de significancia social en sus obras; Ayacucho también es conocido por su arquitectura enfocada a la religiosidad y costumbrismo, además es importante mencionar su participación en la batalla del 9 de diciembre de 1824 para alcanzar la liberación del control Español donde se obtendría la firma de la “Capitulación de Ayacucho”, pero antes de obtener dicha firma existieron personajes ilustres que fueron parte de la resistencia hacia las campañas españolas; es conocida también por sus festividades costumbristas como la Qashwa del poblado de Viracochan que está relacionada con la agricultura y los procesos de preparación de la tierra, las tradiciones como del danzante de tijeras que actualmente poco se conoce sobre su origen mítico, así mismo se investigó el folclore de localidades como de Huanta, Quinua, Huamanga, Cangallo, entre otras que son importantes realzar y difundir para evitar el desconocimiento que conlleva a una pérdida de identidad por parte de los pobladores de esta región.

Juan de Mata Peralta Ramírez fue profesor y escritor costumbrista-tradicionalista peruano, conocido principalmente por la recopilación de relatos cortos de ficción histórica en los libros de Tradiciones de Huamanga donde podemos encontrar muchos relatos vinculados al folclore de la región los cuales sirvieron como parte de apoyo para realizar el trabajo de investigación.

Así mismo otra fuente importante fue la de Don Ricardo Palma que es conocido como el máximo representante en cuanto a recopilación de relatos costumbristas-fantásticos de nuestro país.

Un considerable número de las *Tradiciones peruanas*, acaso dos tercios de ellas, están destinadas a relatar sucesos de aquella sociedad conflictiva entre los años barrocos; digamos, para América, entre 1600 y 1750, considerando que la Ilustración en nuestra cultura prácticamente se funde con la lucha por la independencia.

Pues bien; me parece que Ricardo Palma no solo intenta recrear aquel mundo desde una perspectiva particular, que es formalmente el relato breve llamado tradición, por su afinidad histórica, sino que aspira el autor a representar aquella sociedad haciendo manifiestas las contradicciones y las tensiones internas que allí se encerraban. Este aspecto tiene que haber resultado del mayor interés para un hombre de la segunda mitad del siglo XIX, puesto que de esas luchas y conflictos surgiría, con el tiempo, el Perú o lo peruano. (Durán Luzio, 1987, p.583)

Se empleó también para el trabajo de expresión pictórica elementos propios de la corriente modernista que fue una renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX, durante el periodo denominado como la belle époque, donde las expresiones artísticas servían como medio de difusión en cartelerías, postales y diferentes ámbitos de las artes gráficas, cuyas principales características fueron la inspiración en los elementos naturales a través de formas orgánicas de origen fitomorfo como vegetales, flores, árboles; cuyas formas estilizadas eran frecuentes en dicha corriente a manera de ornamento, uno de sus más conocidos representantes fue el checo Alphonse María Mucha quien desde muy temprana edad trabajó en el área de la pintura decorativa sintiendo gran atracción por el dibujo, luego diseñando carteles para puestas teatrales, también trabajó para el Conde Kart Khuen de Mikulov quien lo apadrinó durante su aprendizaje formal en la academia de bellas artes de Múnich luego de la grata impresión que obtuvo al contratar a Alphonse para decorar con murales el Castillo de Hrusovany Emmahof.

Por otra parte, Audrey Kawasaki es una artista nacida en California y conocida por sus diversos retratos eróticos trabajados en óleo directamente sobre soportes de

madera expuesta, dejando ver el vetado de este material aportando gran plasticidad a sus obras, su estilo fue catalogado como una fusión entre el Art Nouveau y el Manga japonés, quedando como evidencia que los estilos de arte son atemporales y pueden influenciar manifestaciones artísticas contemporáneas.

2.2. Marco Teórico

2.2.1. Cristo Nazareno

Cuenta Juan de Mata Peralta Ramírez (s.f) que en el año 1591 en Julcamarca, en aquellos pertenecía al cabildo de San Juan de la frontera de Huamanga, donde habitaba el Párroco R. Sr. José Cárdenas Romaní, quien recapacitaba e imaginaba después de leer devotamente como Jesús de Nazaret conducía su cruz pesada, por la calle de Amargura de la ciudad de Jerusalén. Sudoroso y fatigado caía y se apoyaba, con su venerable mano. Pues el Párroco anhelaba hacer esculpir dicho suceso en yeso para ser parte de la imaginería, con los pormenores vistos en su imaginación. Fue entonces que mientras el sacerdote meditaba aparecieron dos jóvenes elegantes y le preguntaron por el camino que conduce a Acombaba, el sacerdote les brindo información y también resguardo pues ya estaba anocheciendo, durante la hora de la cena, el sacerdote les expone a los jóvenes su anhelado proyecto de hacer esculpir en estuco y madera aquel pasaje del vía crucis de Cristo; de una de las caídas de Jesús Nazareno en la calle de Amargura. Los jóvenes manifestaron ser escultores y que podrían cumplir su antojo, quedándose un día en Julcamarca, solo exigían trabajar en un lugar apartado al pueblo, para que nadie les molestara. Entonces, llevó a los jóvenes escultores a una pequeña capilla e hizo llevar todos los materiales necesarios como estuco, madera, una mesa y cuatro cirios que fueron las únicas exigencias de los artistas. Paso el tiempo señalado por los jóvenes escultores, pero no se mostraron a dar cuenta de su trabajo. Entonces, al atardecer del día siguiente se presenta el Sr. Párroco encontró la capilla cerrada, pensando que fue estafado por los jóvenes tuvo que forzar la puerta, para encontrar la imagen de sus ensueños, hermosa e imponente sobre la mesa, alumbrada por los cuatro cirios, tal como conocemos y vemos en la iglesia de Santa Clara de Huamanga, con aquella expresión de dolor y misericordia de todo un Dios Hombre.

2.2.2. Señor de Quinuapata

Dice la tradición huamanguina que esta imagen de Jesús Crucificado venerada hasta hoy y teniendo como día central el 14 de setiembre, apareció milagrosamente

atado a un molle en la planicie que ahora conocemos con el nombre de Quinuapata, en la provincia de Huamanga, según Juan de Mata Peralta Ramírez (s.f) este hecho sucedió en el año 1855 aproximadamente, luego lo hicieron trasladar a la Iglesia de Santa Teresa en procesión acompañado de una multitud de personas devotas. Una vez instalado, en uno de los altares de aquella iglesia, fue adornado con flores, guirnaldas, simplonas y cirios, se tenía planeada una ceremonia solemne para dicha imagen, pero al día siguiente para empezar con la misa del novenario el sacerdote Alvarado junto con el sacristán y el público que había venido a participar en el rito, se dieron con la sorpresa de que la imagen del Señor Jesucristo Crucificado había desaparecido.

La población fue a buscar por todas partes, y alguien dio la noticia de que se hallaba en el mismo lugar donde lo habían encontrado en un inicio, fue así como interpretaron que este extraño suceso fue designio del Señor que quería estar como atalaya de la ciudad de Huamanga, para librarle de toda calamidad telúrica, actualmente se encuentra dicha imagen en un templo construido por los pobladores en la cima del barrio de Quinuapata.

2.2.3. Niño Llorón

Cuenta Don Ricardo Palma (2000) que los años de 1675, habitaba un zapatero que tenía su taller situado en el barrio de Carmeneca de la por entonces ciudad de Huamanga y hoy capital del departamento de Ayacucho. Por mucho que el zapatero trabajara sus finanzas iban siempre de mal en peor pues estaba casado con una muchacha que amaba vivir con lujos y que siempre gastaba el poco dinero que ganaba el hombre en banalidades. El pobre zapatero atesoraba una imagen pequeña del Niño Jesús, magistralmente tallado, el zapatero tenía mucha estima a dicha imagen, la hacía confidente de sus angustias domésticas; una tarde, por ganar un doblón de oro más, el hombre se comprometió con un caballero a ir hasta Huanta, otra provincia del departamento de Ayacucho, antes de emprender el viaje se acercó al Niño Jesús para encomendar bajo su protección a su mujer y su pequeño negocio. Cuando el zapatero llegó a su casa, se sorprendió al ver la puerta cerrada pues era extraño ya que su esposa siempre se despertaba muy temprano, golpeó la puerta pero no obtuvo ninguna respuesta, al ruido se asomó una mujer mayor para darle una mala noticia, fue entonces que le contó al hombre que su esposa había escapado con su amante, el zapatero entro a la fuerza a su morada y después de reconocer que su

mujer lo había traicionado no dudo en abrir el cajón de la herramientas para tomar una lesna, se dirigió a la pequeña efigie del Niño Jesús reprochándole por el lamentable suceso, fue tanta su ira que el zapatero clavo la lesna en el pecho de la divina imagen. Fue entonces cuando se oyó el llanto de un niño; los vecinos curiosos se acercaron pues sabían que el matrimonio carecía de hijos, cuando ingresaron se sorprendieron al ver al zapatero desmayado con una lesna ensangrentada en la mano, mayor aún fue la sorpresa cuando descubrieron que los llantos provenían de la imagen del Niño Jesús, fue así que para cesar su llanto los vecinos llevaron la efigie a la catedral de Huamanga donde actualmente se encuentra a los pies del retablo del Señor de Burgos.

2.2.4. Toro de Razhuillca

Según Mario Rondinel Ruiz (1988) que cuando los españoles ocuparon las tierras del Huanta, trajeron al toro como bestia de trabajo cambiando las costumbres agrícolas de los pobladores natales, condenando a la esclavitud a nuestros antepasados, enviándolos a las minas de Huancavelica, Huayllay, Tawañawi, Lambrama, Putka y Rayama. También pretendieron extirpar de su mente el culto de la deidad telúrica de Taytanchiq Apu Razhuillca. Se dice que este Apu sufría en carne propia las penas del pueblo, por lo que un día decidió tomar acciones; pero esto sería dificultoso pues se creía que en el cuerpo del Toro se encontraba un espíritu satánico, esa era la razón de la bravura de dicho animal; entonces el Apu cobró forma humana para luego abandonar su morada celestial en la entraña metálica de la montaña sagrada del Razhuillca, se dirigió hacia el valle de Parisa donde se creía que habitaba la bestia, buscó a su enemigo recorriendo los huertos de frondosos lúcumos, pacayes, molles, chirimoyos y tunales; bordeó los serpenteantes arroyuelos, atravesó las pampas llenas de retamales llegando finalmente hasta unas cristalinas fuentes donde por fin halló al animal pastando en el florido huerto de Simpaywasi. Lo retó a una lucha y tras vencerlo, lo enlazó para luego conducirlo como prisionero hacia las cumbres nevadas del Razhuillca. Pero como la deidad conocía el poder escurridizo del diablo, avivó su imaginación creadora y optó por fundir un toro de oro de tamaño natural, en cuya entraña metálica encerró al espíritu satánico de la bestia para sumergirlo posteriormente en el lecho profundo de la laguna de Yanacocha a los pies del Apu Razhuillca y así permanecer bajo su resguardo. Desde Aquel remoto tiempo se dice que el toro maldito de oro muge tanto de día

como de noche, atemorizando a cuanto ser viviente se aproxime a las orillas de la fatídica laguna de aguas negras.

2.2.5. Ukumari

Carlos Jesús Maita (2012) explica que esta criatura también es llamado Ucumar, es un ser peligroso, que ataca y mata impiadosamente. Sus apariciones se producen por lo general en horas de la noche o bien a la madrugada, antes del alba, pues las sombras le sirven de camuflaje. Esta criatura es también parte de las creencias del poblado de Quinoa en Ayacucho, siendo parte importante de su folclore, representándolo en cerámicas ornamentales propias de dicho poblado.

El único fin del Ucumar es la lujuria, sin tener otro objeto su existencia. Habita en las cavernas o en el fondo de las quebradas, perseguido constantemente por Inti (el sol) pues en su presencia no se atreve ni puede practicar sus fechorías; en cambio Mama-Qilla (la luna) parece ampararlo, pues bajo sus rayos de plata adormece la conciencia de las doncellas, cautivándolas. El Ucumar sólo elige a las hermosas. Gusta cambiar de presa. Es ágil y fuerte, brinca y salta, es meloso y feroz a la vez. Es audaz en extremo, pero no valiente. Vaga sin rumbo en busca de aventuras. Todos creen haberlo visto pero nadie ha podido apresarlos ni destruirlos. (Maita, 2012, parr.6)

El Ukumari está presente en la tradición de varios pueblos andinos, autores como Colombres, Manuel Lizondo y Basiolio Mamaní describen al Ukumari como hombre-oso, tan peludo como feo, que rapta mujeres e infantes, vive en quebradas y cuevas pequeñas.

2.2.6. El Manchaypuito

Juan de Mata Peralta Ramírez (s.f.) nos cuenta que unos jóvenes músicos vivían enamorados de una Joven llamada Carmen, ella fue comprometida por su madre con un marqués después de la muerte de su padre y después de caer en la pobreza. Fue tanta la pena de la joven Carmen que después de unos meses murió de depresión, los jóvenes músicos profanaron el cuerpo de la joven y con sus huesos hicieron un instrumento musical al que llamaron el Manchaypuito. Era una quena metida en un porongo especialmente hecho de barro cocido, con un poco de agua al fondo, un agujero pequeño al lado superior para que entre la quena y dos agujeros medianos a los lados de la vasija para que entre las manos. Se cree que las notas que entonaba el instrumento musical eran macabras, tristes y espeluznantes.

Ya cuando el día de que el Manchaypuito era al gusto de ellos, y lanzaba al aire una música hermosamente sombría, los jóvenes salían a la calle a media noche a dar

sus serenatas, cuyas notas atraían misteriosamente a las chicas que salían a sus ventanas, por escuchar aquellos yaravíes, una noche estos jóvenes tocaron su instrumento bajo el campanario del templo de Santa Clara, en Huamanga, donde funciona también el convento con el mismo nombre, cuentan que una monja subió al campanario a escuchar la melodía sintiéndose atraída por ella pero no tuvo cuidado y terminó cayendo de la torre, los jóvenes temerosos al presenciar dicha desgracia escondieron el cuerpo de la monja y escaparon hacia la región de Cusco.

2.2.7. María Parado de Bellido

Esta gran mártir de la independencia es conocida por el apoyo a los patriotas enviando cartas y revelando cuales eran los planes de los ejércitos realistas, una vez descubierta fue sometida a constantes torturas por parte de Carratalá, según Juan de Mata Peralta Ramírez (s.f.) cuando este militar español no pudo obtener la confesión de los nombres de sus supuestos cómplices, ordeno incendiar la casa de la heroína, donde hubieran perecido todas sus hijas. Felizmente, alguien supo esto y por una ventana de su casa pudieron hacer huir a todas las hijas de Doña María, burlando la vigilancia de los soldados españoles. Luego, cuando ya ella era conducida a la plazoleta del Arco para ser fusilada, la heroína se postro de rodillas en la puerta de la iglesia de Santo Domingo y con lágrimas de dolor, encomendó a sus queridas hijas al cuidado de la Virgen del Rosario, de cuya imagen fue Doña María, ferviente devota.

María Parado de Bellido es una heroína importante e imagen también de principios como la fe en Dios, la lucha por la independencia y el amor por su familia. En la noche siguiente a la ejecución, después de un triste velorio, fue enterrado los restos mortales de María Parado de Bellido en dicho solar.

2.2.8. Ventura Ccalamaqui

Según cuenta Domingo Tamariz Lúcar (2016) que el nombre de esta heroína se dibujó en los labios del pueblo de generación en generación tras un hecho histórico real, que ocurrió el 31 de agosto de 1814 en el cuartel de Huamanga. Aquel día, Ventura reunió en la plaza de abastos de la ciudad a más de cien mujeres, entre campesinas y expendedoras del mercado. Esta mujer tan valerosa como desafiante, seguida de un enorme grupo de sus congéneres se dirigió entonces al cuartel realista de Santa Catalina. Allí las incitó para tomar dicho cuartel, cuyas tropas fuertemente equipadas se aprestaban a salir al encuentro de la expedición independentista que

comandaban el sacerdote Béjar en compañía del argentino Hurtado de Mendoza, y que tenía como misión arrollar la Intendencia de Huamanga.

Aladas en ese ánimo, las mujeres impidieron que las tropas realistas, siguiendo una orden del virrey Abascal, abandonaran su cuartel mientras Ventura encaró al capitán español Vicente de la Moya con un discurso vibrante, en el que exaltó los valores de la libertad y la igualdad, cosa por demás extraña en esa época en la que la mujer vivía marginada de la política. Este gesto de rebeldía hizo posible la entrada triunfal de las huestes patriotas en la ciudad de Huamanga el 20 de setiembre de 1814, e impulsó, además, a muchos soldados del cuartel a pasarse a las filas revolucionarias.

2.2.9. Basilio Auqui

Juan de Mata Peralta Ramírez (s.f) relata que Basilio Auqui, nacido en pampa cangallo, tuvo una actitud encomiable; pues ayudo en la revolución en la acción de Huanta, el 1° de octubre de 1814. Ya retiradas las fuerzas de Hurtado de Mendoza, el seguía con su accionar en contra de los españoles, sorprendió a 200 jinetes en el atolladero de Saccha, y con sus cocobolos y lazos hicieron destrozos feroces. La caballería aludida eran los “fernandinos” llamados así en honor al Rey Fernando VII que mandó numerosos generales y soldados a México, Perú y Nueva Granada. Una parte de estos refuerzos fueron los encargados de aniquilar al famoso morochuco Basilio Auqui; ellos atraparon al héroe además, capturaron también a su hijo y nietos en la trilla de la hacienda Cabrapata.

Conducido preso a Huamanga, se le abrió proceso y fueron sentenciados a muerte, ejecutado él, su hijo mayor y sus nietos, en el puente de Santa Teresa, pagando con su vida estos valientes, en la pena garrote, siendo el ejecutor el Coronel Pedro Martín.

Es digno de recuerdo y pleitesía este indio valiente, que rego su sangre, al igual que María Parado de Bellido y otros mártires de la independencia; y que ilustres hijos de estas tierras dieron su vida, por la libertad de estas generaciones de nuestra gloriosa nación. (De Mata Peralta Ramírez, s.f., p.104-105)

2.2.10. Danzante de Tijeras

La Danza de las tijeras y los danzantes están relacionados con la tormenta, el agua y los animales que aparecen tras estos elementos como las serpientes y los sapos. Según PROANDE (2000) nos dice que en el periodo de los Awka Runa existía un joven denominado Antiq que se encontraba al pie de una caverna formada

por la catarata de WankaMayu. Allí, Antiq vio a nueve personajes que se llamaban Uyaras, estos estaban nadando y cantando entre ellos. De pronto uno de los Uyaras saludó a Antiq el cual quedó muy sorprendido, se quedó paralizado sin saber qué hacer, fue entonces cuando comenzó una gran tormenta ocasionada por el padre Illapa que terminó asesinando a Antiq pues era impropio que un humano cualquiera entablara relación con criaturas divinas; para sorpresa de todos, el dios Illapa envió otro rayo menor que descuartizó su cuerpo, pero, finalmente, un tercer rayo juntó las partes divididas y con un soplo pudo resucitar al humano ahora convertido en un altomisayoq.

Entonces el joven se sintió renovado y comenzó a sentir que tenía más virtudes. Pudo hablar con las Uyaras, estas le enseñaron diferentes cantos luego comenzaron a hacerse amigos. Mientras esto sucedía, salió de las cavernas un Wamani convertido en hombre, quien confeccionó un vestido reluciente utilizando los hilos del arco iris que se lo regaló al joven Antiq, luego el Wamani le enseñó a tocar música además de bailar para después pedirle que enseñara estos conocimientos a otros jóvenes escogidos por el dios Illapa.

2.2.11. Qashwa de Viracochan

Según Elmer Rivera Godoy (2010) la danza Qashwa de Viracochan es una actividad ancestral practicada desde épocas remotas que estaba vinculada al proceso agrícola de la producción de granos propios del Perú y que ahora principalmente se asocia a la producción de trigo, estas actividades consisten en el trabajo comunitario de ayuda mutua y de apoyo social en el que se utiliza una serie de técnicas para poder desgranar el trigo; inicia con el chakmay, luego se procede a la michakay, siguiéndole el tarpuy, enseguida se procede al hallmay para concluir con el trigu rutuy, finalmente se realiza la qashwa que viene a ser el trabajo de desgrane del trigo para lo cual hacen uso de palos o waqtanas, hurkitas o tridentes para levantar el trigo y también se recurre a la fuerza de animales.

Esta actividad realza además una vieja concepción milenaria de rendir culto al dios sol de los incas pues coincidía con la realización de las festividades durante el equinoccio solar de junio. Por todo lo planteado la qashwa de Viracochan pertenece al género de danza agrícola.

2.2.12. Danzante de Reyes Magos

Según un artículo del Comercio (2017) la festividad de los reyes de Cangallo de la ciudad del mismo nombre perteneciente a la comunidad campesina de Yuraqyaku, en la región de Ayacucho, es una celebración que representa la visita de los reyes magos al niño Jesús. Además, forma parte de una manifestación cultural que vincula elementos católicos y andinos.

Asimismo, destaca la solidaridad como principal valor dentro de la comunidad a través de la permanencia del sistema de cargos, la construcción de belenes y la continuidad de la danza los reyes. Esta costumbre contribuye a la trasmisión de la lengua quechua por generaciones a través de villancicos y loas. La "Festividad de los Reyes" se desarrolla del 3 al 8 de enero, está organizada a partir de los belenes que son grupos de personas que rinden pleitesía a la imagen del niño Jesús, cinco de ellos pertenecen a familiares en la ciudad de Cangallo y uno a la comunidad campesina de Yuraqyaku.

2.2.13. Categorías estéticas

Las categorías estéticas sirven al artista para transmitir un mensaje al espectador, existen una variedad de categorías que dependiendo de la elección del artista llevarán un mensaje específico al espectador.

En el proceso creativo, la elección de la forma en que se va a dar el mensaje al espectador, es la elección de la categoría estética, es también aquí cuando el artista toma la decisión de emocionar o conmocionar al espectador; la categoría va a complementar de manera significativa el sentido del mensaje. Si la temática está centrada en la elección del género artístico que es la primera elección, entonces el artista puede elegir el desnudo femenino como género y este mensaje puede ser un desnudo recatado, pecaminoso o explícito, la forma en que dé el mensaje es la categoría y esta puede ser: bella, grotesca, fea, ridícula, graciosa, trágica, etc., la elección de la categoría es muy importante a la hora de presentar la obra de arte al espectador. (León Maristany, 2015, parr.2)

Las categorías estéticas se pueden clasificar:

2.2.13.1. La belleza

La belleza como categoría estética se manifiesta cuando el espectador tiene una sensación de satisfacción y goce estético ante el objeto de arte que cumple con su gusto y lo llega a juzgar como bello.

Podemos definir que la belleza como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción y un sentimiento de goce estético ante el objeto de arte y que, de acuerdo a su gusto, juzgue como bello. (León Maristany, 2015, parr. 21)

2.2.13.2. Lo feo

Lo feo como categoría estética se da cuando el espectador percibe una mezcla de desagrado y de dolor ante el objeto de arte de acuerdo a sus gustos.

Podemos definir que lo feo como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de una satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de dolor, desagrado ante el objeto de arte y que, de acuerdo a su gusto, juzgue como feo. (León Maristany, 2015, parr. 25)

2.2.13.3. Lo sublime

Lo sublime como categoría estética ocurre cuando el espectador tiene una sensación de satisfacción a través de la mezcla del goce, placer, horror, etc.

Podemos definir que lo sublime como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de una elevada satisfacción y una mezcla de sentimientos de goce, placer, horror, etc., estéticos ante el objeto de arte y que, de acuerdo a su gusto, juzgue como sublime. (León Maristany, 2015, parr. 29)

2.2.13.4. Lo Trágico

Lo trágico como categoría estética se manifiesta cuando el espectador siente dolor, aflicción, ira provocado por la expresión en la obra de arte.

Podemos definir que lo trágico como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de una satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de dolor, aflicción, ira, etc., estéticos ante el objeto de arte y que, de acuerdo a su gusto, juzgue como trágico. (León Maristany, 2015, parr. 36)

2.2.13.5. Lo Terrorífico

Lo terrorífico como categoría estética se da cuando la obra hace sentir al espectador susto, pánico o agitación.

Podemos definir que lo terrorífico como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de una satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de susto, pánico y agitación, etc., estéticos ante el objeto de arte y que, de acuerdo a su gusto, juzgue como terrorífico. (León Maristany, 2015, parr. 41)

2.2.13.6. Lo Grotesco

Lo grotesco como categoría estética se puede apreciar cuando el espectador tiene una mezcla de sentimientos a causa de la deformación de las características de los elementos en su obra de arte.

Podemos definir que lo grotesco como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de placer, alegría,

etc., estéticos ante el objeto de arte que puede deformar figuras humanas y animales, exagerar esta o aquella característica, alargando o engrosando y reduciendo proporciones, pero nunca debe cambiar las relaciones anatómicas o multiplicarlas como grotesco. (León Maristany, 2015, parr. 45)

2.2.13.7. Lo fantástico

En cuando a lo fantástico como categoría estética se percibe en la obra de arte como actos o personajes sobrenaturales, irreales o anormales.

Podemos definir que lo Fantástico como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de placer, susto, ira, temor, alegría, diversión o desconfianza; en la que el contenido tiene su esencia en lo que se percibe es anormal, lo sobrenatural o irreal donde la imaginación del artista va más allá de lo normal, natural o real. (León Maristany, 2015, parr. 66)

2.2.13.8. Lo gracioso

Lo gracioso en cuanto a las categorías estéticas se dan cuando la obra de arte tiene una escena divertida causando mofa, alegría o regocijo al espectador.

Podemos definir que lo Cómico como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de placer, alegría, diversión; en la que el contenido tiene su esencia en la risa o carcajada del espectador. (León Maristany, 2015, parr. 68)

2.2.13.9. Lo ridículo

Lo ridículo como categoría estética está presente cuando la obra expresa rareza o extravagancia causando en el espectador sentimientos de diversión, asombro o alegría.

Podemos definir que lo Ridículo como categoría estética es una experiencia en la que el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de placer, alegría, diversión; en la que el contenido tiene su esencia en lo que se percibe tiene un aspecto que ridiculice el fenómeno u objeto, o representa una escena que tiene una connotación ridícula. (León Maristany, 2015, parr. 71)

2.2.14. Fenómenos en el Arte

Los fenómenos son manifestaciones que aparecen en la conciencia de la persona y suelen ser físicos o psíquicos.

Para comenzar es necesario conocer dentro de los marcos teóricos del arte, los fenómenos en la filosofía y la psicología, y así introducirnos en los fenómenos estéticos.

En la filosofía existen muchos autores que han escrito sobre el asunto, desde Aristóteles hasta la actualidad; nos concentraremos en una definición

actualizada para no ahondar en conceptos sobre filosofía que no es el propósito de este curso. (León Maristany, 2015, parr. 4-5)

Según el diccionario de la RAE:

1. m. Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción (<http://dle.rae.es> febrero 2016).

Según Lalande “Lo que aparece a la conciencia, lo que es percibido tanto en el orden físico como psíquico” (Lalande, 1953, p.466)

Podemos analizar también muchos conceptos que parten de la fenomenología de Husserl, Heidegger, etc.

Resumiendo, podemos considerar como fenómenos físicos a todos los objetos naturales, artificiales y virtuales que aparecen ante nuestros sentidos como el gusto, el tacto, el olfato, el oído y la vista. (León Maristany, 2015, parr. 9-10)

2.2.14.1. Experiencia

Es todo conocimiento adquirido a través de vivencias o fenómenos que le ocurren a un sujeto.

Según la RAE “1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo”. (<http://dle.rae.es/> febrero 2016)

“Cuando percibimos un fenómeno y lo imprimimos en la mente obtenemos una sensación, a este proceso se denomina experiencia”. (León Maristany, 2015, parr. 13)

2.2.14.2. Fenómeno Estético

Es cuando ocurre un hecho físico y psíquico en el sujeto abarcando un objeto artístico que tiene como lenguaje la estética siendo el detonador de dicho fenómeno.

Resumiendo, al contemplar una obra de arte, por tener elementos materiales y elementos estéticos, podemos definir que nos encontramos ante un fenómeno estético. Es bueno comprender que cuando se usa la palabra estético como adjetivo, especifica que la palabra que le antecede está referida únicamente al arte, tanto en el objeto artístico como al proceso creativo.

Como se explica en el libro Sensación y Percepción (Matlin & Foley, 1996) podemos percibir de diferente manera o de la misma manera tanto física como psíquicamente.

La siguiente explicación de los fenómenos fue tomada de la Tesis Doctoral del autor.

Lukács en su libro “Estética” desarrolla un fundamento teórico muy extenso sobre la estética como disciplina filosófica. Virgil C. Aldrich, en su libro “Filosofía del Arte” desarrolla los fenómenos del arte y la perspectiva estética, fundamentos importantes para esta investigación que connota el pensamiento filosófico contemporáneo, aborda también la obra de arte como fenómeno de estudio y hace referencia a una taxonomía del arte. Estas concepciones coadyuvan como fundamento de la investigación en arte. Dado que las teorías del arte nacen en el pensamiento, se fundamentan en la filosofía del arte para explicar

el fenómeno artístico, es así que el arte y la filosofía conviven en una simbiosis de conocimiento que describe, interpreta y analiza el fenómeno artístico. (León Maristany, 2015, parr. 18-21)

Para poder explicar en el campo filosófico los fenómenos en el arte, también llamados fenómenos estéticos vamos a determinar los principales fenómenos: en primer lugar, según Aldrich: “Un fenómeno es algo que mueve a la gente a pensar acerca del mismo. En este sentido, hay fenómenos del arte.” (Aldrich, 1966, p.1)

2.2.14.3. Fenómenos en el arte y el proceso creativo

Son los procesos que intervienen en la creación de la obra de arte.

Los fenómenos en el arte explican como en el proceso creativo se dan estos y coadyuvan a explicar este proceso. El proceso creativo es el conjunto de fenómenos, procesos y elementos que intervienen en la creación de la obra artística, que incluyen al artista, la obra de arte y el espectador. (León Maristany, 2015, parr. 23)

2.2.14.4. El fenómeno del espacio fantasma.

Este fenómeno explica que aunque la obra expresa tridimensionalidad, volumen, color, perspectiva y otros elementos, sigue siendo una percepción que ocurre en el cerebro no siendo necesariamente real en un espacio tridimensional, por ello se le llama espacio fantasma, “Pienso en un momento en propiedades como lo plano, desde cierto punto de vista, pero <<en la pintura>> vemos una manzana bien sólida. Estas consideraciones presentan un fenómeno fantasma que frecuenta todas las filosofías del arte.” (Aldrich, 1966, p. 2)

Este fenómeno está referido a que en la pintura, la estética utiliza la perspectiva, el color, composición, etc., y logra impresionar en los sentidos del espectador como un volumen y espacio en la obra de arte, que físicamente se dan en un espacio plano (largo y ancho), pero el espectador puede ver una figura voluminosa, creando un fenómeno de espacio, que realmente no existe. (León Maristany, 2015, parr.28)

2.2.14.5. Fenómeno de la semejanza.

Se refiere a la representación en el arte y este tiende a ser semejante o identificable. “Luego encontramos el fenómeno del modo curioso como una obra de arte se parece a algo. Este notable tipo de semejanza puede apreciarse y confirmarse al mirar una obra de arte, y luego considerar lo que representa en términos comparativos”. (Aldrich, 1966, Pág. 2).

Aldrich nos refiere que, en el arte figurativo, los signos también llamados elementos o figuras que se representan, se identifican con el parecido que tienen a algo en el mundo. La semejanza es el parecido entre lo que vemos en la obra de arte y lo identificamos en el mundo. (León Maristany, 2015, parr. 30)

2.2.14.6. Fenómeno de la representación.

Se refiere a la interpretación de la realidad por medio del arte, la representación no es la realidad sino lo que simboliza para el artista el cual puede tener parecido al objeto representado. De acuerdo a León Maristany (2015) tomado de *Ibíd*em menciona “cómo debe distinguirse la representación, en el arte, de la expresión (su expresividad), y cómo están relacionadas. Parece frecuentemente como si lo importante sólo fuera la expresividad, bajo consideraciones estrictamente estéticas.” (*Ibíd*em, s.f., p. 3)

El fenómeno de la representación está referido a la semejanza que existe entre el objeto y la realidad. Un retrato representa a la persona, no es la persona. La semejanza a la realidad crea la representación. En la Gioconda de Leonardo, la mujer fue una realidad, lo que vemos es la representación de lo que fue, para esto recurrimos al fenómeno de la semejanza. La semejanza en el retrato es la representación de la persona. Así mismo sucede con todos los objetos representados en la obra de arte figurativa. (León Maristany, 2015, parr. 32)

2.2.14.7. Fenómeno de la expresión.

Este fenómeno está directamente relacionado a los sentimientos que el artista tiene para crear la obra de arte, siendo muy difícil separar la explicación y la interpretación del contenido de la obra con los sentimientos de su creador.

El fenómeno de la expresión se refiere a: “... ¿es que la obra de arte expresa sólo sentimientos; podrán ciertas características de las cosas expresarse también, o éstas podrán sólo representarse? [...] En fenómeno de la expresión en el arte vibra simplemente con la penumbra de las preguntas que lo rodean”. (Aldrich, 1966).

El fenómeno de la expresión está referido al sentimiento del artista en la obra de arte, es así que la obra de arte está expresada por los sentimientos de su creador. En este punto importante me detengo porque si la obra de arte contiene sentimiento o sentimientos de su creador, no es posible separar de manera independiente la interpretación y explicación de la obra de arte de su creador, esto en el proceso creativo quiere decir que el fenómeno de la obra de arte debe ser interpretado desde el análisis objetivo e interpretación subjetiva del proceso creativo en el que la obra de arte y su creador forman una unidad fenomenológica compleja indisoluble. (León Maristany, 2015, parr. 35)

2.2.14.8. Fenómeno del simbolismo.

Es el significado sobre la representación que el artista le da al objeto artístico, el simbolismo no necesariamente representa de manera fiel lo expresado en la obra de arte, tomando como modelo un referente distinto al de la pieza original, esto hace que el objeto que vemos en la obra de arte no esté relacionado con su significado real si no con el significado que el artista aporta a este objeto.

Una manera de entender el simbolismo es cuando no tenemos la imagen o el relato exacto de lo que tenemos que representar, entonces tomamos el perfil de otra persona o cosa y le damos otro significado. Por ejemplo: no tenemos la imagen ni el relato de cómo fue Jesús exactamente, entonces tomamos un “modelo” y lo representamos, pero le damos otro significado al de “modelo” y ese nuevo significado es “Jesús”.

En ambos cuadros vemos diferentes escenarios en tiempo y lugar, así mismo las personas representadas son diferentes, pero la interpretación de su significado es el mismo. Son diferentes cuadros con el mismo valor simbólico. (León Maristany, 2015, parr. 39 - 40)

2.2.14.9. Fenómeno de la forma.

Se refiere a la delimitación de un espacio bidimensional en caso de una expresión pictórica, ésta debe producir semejanza, la forma es apreciada por la delimitación del espacio, en caso de una obra bidimensional la figura debe estar demarcada por los colores dando sensación de volumen y planos tridimensionales.

La semejanza en la representación está dada por las formas de los signos en la obra de arte. Las formas hacen posible el fenómeno de la semejanza y este, el de la representación, por lo que se dan una cadena de fenómenos en el proceso creativo.

Entonces entendemos que las formas se dan por la delimitación de un espacio en la plástica pictórica y por la delimitación de un volumen en la plástica escultórica, este espacio contorneado en la pintura contiene color y ambos nos producen una sensación de semejanza, eso simplemente es la forma y el volumen que se delimita con la existencia de algún material también nos sugiere una forma, lo que muestra a su vez una semejanza, esto también es la forma: las demás explicaciones de la filosofía son sólo retórica. (León Maristany, 2015, parr.41 - 42)

2.2.14.10. Fenómeno de la percepción estética.

Este fenómeno explica el nexo entre el proceso creativo y el espectador, cuando este último contempla la obra de arte se sumerge en el lenguaje visual expresado en la obra pictórica, la cual se da a entender a través de la observación para ser representado en una futura creación pictórica.

Este fenómeno es el tercer momento en el proceso creativo, cuando el espectador se encuentra en estado de contemplación ante la obra de arte, y dentro de este fenómeno existen una cadena de otros fenómenos que se suceden hasta la creación del conocimiento a través de la obra de arte. (León Maristany, 2015, parr. 43)

2.2.14.11. Fenómeno del artista.

Es la relación que tiene el artista con sus obras de arte, refiriéndose a su pensamiento sobre los hechos que forman parte de sus experiencias obtenidas todos

los días a través de la observación lo cual influye en la creación de sus obras de arte, estando en un constante equilibrio entre la contemplación de la vida de forma autosuficiente, pero al mismo tiempo dependiente de las experiencias nuevas que terminaran aportando a las creaciones de obras de arte.

Relacionada con este fenómeno, se halla la paradoja de la relación ambigua del artista con la vida cotidiana y sus valores.

Por una parte, el artista parece estar alejado de la vida, preso en la autosuficiencia de sus obras de arte, y no sabiendo cómo vivir, en la realidad; por otra, parece intimar más con la vida misma que los que no son artistas, de tal manera que puede revelar sus secretos. (Existe un antiguo adagio: pudo salvar a los demás, pero no pudo salvarse así mismo). Esta relación de distancia y cercanía del artista con el mundo resulta en verdad fenomenal. Y parece ser esta intrigante clase de relación con sus obras de arte la que otros deben penetrar, si se proponen experimentarlas en lo que valen, precisamente como arte. (Aldrich, 1966, p. 4)

2.2.14.12. Fenómeno de Universalidad.

Se refiere a la lectura que tiene una obra de arte, trasciende los espacios y comunica a todos, a pesar de no manejar un lenguaje convencional, el mensaje de una obra de arte puede ser de lectura universal siendo entendida por espectadores de diferentes lugares y bajo distintos factores externos.

Se dice que una buena obra de arte es de significación universal, y sin embargo resulta casi única, en cuanto a que parece ser la ocasión de tantas apreciaciones en individuales distintas como individuos haya. En pocas palabras: aunque esto no se exprese en el lenguaje de la generalización, lo que significa parecer ser universalmente verdadero. Este sentido de lo “verdadero” es tan fenomenal como cualquier otra cosa. (Ibídem, s.f., p. 6)

2.2.14.13. Fenómeno del Ilusionismo.

Cuando los sentidos son engañados y se obtiene una falsa percepción de las cosas, en este caso a través de una obra de arte, el espectador percibe una idea a través de la representación figurada en la obra de arte, pero está siendo engañado por los recursos que el artista decide atribuir a la obra de arte dando una falsa realidad visual al espectador.

El ilusionismo se da por una distorsión en la percepción.

Platón:

- Asocia las ilusiones del arte como el engaño intencional, y por esto las encuentra perniciosas en cuanto a lo moral y lo metafísico.
- Un artista hábil es una amenaza, porque induce a falsas creencias acerca de la realidad y despierta en la gente emociones subversivas de la razón.

Gombrich:

- Lo que lo hace sutil es que destaca la fuerza maravillosa, de tipo constructivo, de la percepción imaginativa, sobre su objeto.

Tolstoi:

- Que lo considera un proveedor de emociones, tendente a una comunidad de sentimientos.

Diccionario de la Real Lengua Española:

- Arte de producir fenómenos que parecen contradecir los hechos naturales. (León Maristany, 2015, parr.56 - 60)

2.2.15. Géneros en el arte

El arte posee diferentes cualidades estéticas que nos invitan a interpretar el significado de la obra de arte estos están ordenados para una mejor apreciación y estudio a través del tiempo lo que influye en su apreciación.

Diana Newall en su libro “apreciar el arte” nos introduce en el campo de los géneros en las artes plásticas, ordenados de manera cronológica, en un esquema que incluye el “saber apreciar”, su propuesta nos aporta una referencia para identificar los géneros artísticos y clasificar la producción artística relacionando en primer lugar el género. (León Maristany, 2015, parr. 1)

En la introducción de su libro nos refiere:

El arte se puede apreciar de muchas maneras. Disfrutar ante el impacto visual que produce un cuadro a través de sus cualidades estéticas nos lleva a explorar la técnica o el estilo empleados, el tema o los significados ocultos tras la pintura, o incluso su significación más profunda. El cuadro es una ventana a los valores de la sociedad, pero su aprecio puede surgir de su atractivo artístico. Aunque los intereses y los gustos difieran y la variedad de pinturas resulte desconcertante, podemos aproximarnos al arte de manera que nos muestre sus diferentes facetas y, así, seamos capaces de apreciarlo de una forma totalmente nueva. (Newall, 2009, p.6).

La obra de arte es concebida con un gran propósito, el de ser apreciada por el público. Los procesos intrínsecos causados en el espectador lo estimulan a concebir un juicio estético. Por lo que la apreciación y crítica de las obras de arte corresponden al momento de la contemplación estética del espectador. Este es el momento final en el proceso creativo. (León Maristany, 2015, parr.3)

También nos refiere: “El desarrollo de cada género ha seguido un camino diferente, y su importancia ha aumentado o disminuido según el lugar, la época” (Newall, 2009, p.6)

2.2.15.1. El desnudo

Es una categoría estética que muestra el cuerpo humano de forma natural y para el agrado estético, el objeto artístico en este caso es únicamente el cuerpo humano sin importar las edades por el cual este atravesase, puede tener diferentes variantes en cuanto a su composición dependiendo del significado que el artista necesite darle.

Newall tiene mucha claridad para definir este género:

¿Qué significa el término desnudo? La distinción entre el desnudo como forma humana natural y el desnudo como representación de dicha forma se halla en que el primero consiste en el simple hecho de no llevar ropa, mientras que en el segundo el cuerpo humano se muestra para agradar al observador, por lo general masculino. (Newall, 2009, p. 21).

Podemos entonces categorizar el desnudo en su representación de dos maneras:

2.2.15.1.1.Desnudo natural

Muestra el cuerpo de forma natural sin poses ni elementos que lo acompañen, haciendo que el cuerpo sea el único protagonista “Aquella representación de desnudo en el que aparece la figura de una manera natural sin poses provocativas, ni elementos que distorsionen la simple idea del cuerpo desnudo”. (León Maristany, 2015, parr.10)

2.2.15.1.2.Desnudo idealizado

Es cuando el cuerpo está acompañado de elementos que aportan un mensaje a la obra de arte sirviendo como parte de un lenguaje simbólico contribuyendo para darle otra connotación al cuerpo humano “Es aquel que representa la forma natural del cuerpo, y además este cuerpo es acomodado o con elementos agregados para darle una connotación añadida a esta naturalidad”. (León Maristany, 2015, parr. 11)

2.2.15.1.3.Desnudo Pudoroso.

Cuando la connotación es conservadora y no se muestra el cuerpo en su totalidad, una característica reiterada en esta clase de desnudo es el encubrimiento de las partes sexuales del cuerpo humano ya sea a través de agentes externos como telas u otros objetos o partes del cuerpo como las manos o a través de una larga cabellera.

Podemos notar que los primeros desnudos en la pintura en la temática artística, las representaciones de Botticelli, en el cuadro del nacimiento de venus, la representación en la que Venus cubre parcialmente su desnudez con la mano y el cabello, nos la idealiza de una manera pudorosa. (León Maristany, 2015, parr. 12)

2.2.15.1.4.Desnudo explícito

Se refiere al desnudo completo, en algunos casos erótico y hasta sexual, a través de la historia esta clase de desnudo sirve como medio de admiración al cuerpo humano y reiteradas veces fue censurado, pues la sexualidad en muchas culturas aún era un tabú, podemos apreciar esta clase de desnudo desde Grecia y luego reaparece con el renacimiento y luego se reafirma con el neoclasicismo.

Ya en los siglos XVI al XVIII los mecenas exigían que las representaciones de los desnudos sean más eróticas; que denoten más erotismo,

idealizando así el desnudo en una connotación más explícita en relación a la sexualidad y su actividad como tal. (León Maristany, 2015, parr.13)

En el siglo XVI, algunos mecenas empezaron a demandar desnudos más explícitos. Venus, Cupido y las proezas sexuales de los dioses clásicos se convirtieron en motivos especialmente populares. Los primeros desnudos de mujeres acostadas con poses provocativas representan tanto la excitación como el ideal de satisfacción sexual. (Newall, 2009, pág. 26)

2.2.15.1.5.Desnudo Pecaminoso

Se refiere al desnudo pudoroso y además prohibido por los conceptos que se manejaban en un periodo de la historia siendo este tipo de desnudo visto desde una perspectiva religiosa como algo prohibido y que incitaba al pecado por lo cual estaba prohibido, esto no impidió que el desnudo siguiera idealizándose.

La religiosidad y el conflicto surgido por la representación del desnudo que llegó a juzgarse en la santa inquisición, idealizó la desnudez como una representación pecaminosa. "En la otra cara de la moneda la desnudez aludía los pecados de la humanidad. En el Norte de Europa las representaciones de Adán y Eva continuaba simbolizando la vulnerabilidad de la humanidad en el contexto del pecado y la redención. Durante todo el período, sin embargo, la desnudez continuó idealizando. (Newall, 2009, p.28)

2.2.16. Clases de líneas

Encontramos una clasificación de líneas en el video publicado por la Universidad Politécnica de Valencia en la siguiente referencia "línea sintética, continua o sensible". (Giménez Morell, 2011), estas líneas tienen diferentes características y formas de aplicación según se preste la circunstancia lumínica y expresiva.

2.2.16.1. Línea Continua

Según Giménez Morell (2011) la línea continua es una clase de línea que delimita el contorno de la figura y define el espacio representado en un espacio bidimensional.

2.2.16.2. Línea Sensible

Según Giménez Morell (2011) la línea sensible es un tipo de línea la cual se usa para marcar unas partes más que otras todo en función de la pulsación para darle expresividad y significancia aportando a este tipo de línea un mensaje y diferentes cualidades estéticas.

2.2.12.3. Línea de Contorno

Según Giménez Morell (2011) la línea de contorno es un tipo de línea negra que contornea la figura y ayuda a definir los volúmenes de las figuras, suele utilizarse

para el mejor manejo de las formas y dar la sensación de tridimensionalidad de un objeto en una superficie bidimensional.

2.3. Glosario de términos

2.3.1. Arte figurativo: es la representación de figuras identificables por medio de imágenes reconocibles, es decir por el parecido a las imágenes reales que sirven como referencia para su representación, estas pueden ser verosímiles o idealizadas.

2.3.2. Categoría: según el diccionario de la Real Academia Española

1. f. Cada una de las clases o divisiones establecidas al clasificar algo.

2. f. Fil. En la crítica de Kant, cada uno de los conceptos puros o innatos del entendimiento que hacen posible el conocimiento de la experiencia.

2.3.3. Color adyacente: son los colores que se disponen a los lados del color empleado según la disposición del círculo cromático, estos se aplican entre colores primarios y secundarios, por ejemplo, el color azul primario tiene como adyacentes a los colores verde y violeta.

2.3.4. Color análogo: son aquellos que se encuentran a los lados del color empleado según la disposición del círculo cromático, se diferencian de los colores adyacentes al ser colores terciarios y tienen como factor la familiaridad con un color primario, por ejemplo, los colores análogos del rojo primario son el rojo violeta y el rojo anaranjado, los colores análogos del azul son el azul verdoso y el azul violáceo.

2.3.5. Color cálido: son los colores asociados con la luz solar y el fuego, teniendo en su espectro cromático valores entre el amarillo primario y el rojo terciario o rojo violáceo, dan la sensación de calidez, de ahí su nomenclatura, también son conocidos como colores activos; suelen ser el violeta, purpura, carmín, rojo, anaranjado, amarillo y verde claro.

2.3.6. Color dominante: el color dominante es el que tiene mayor extensión o mayor porcentaje en una obra pictórica, se utiliza para equilibrar o acentuar otros colores que forman parte de nuestra composición cromática.

2.3.7. Color frío: son los colores que se asocian al hielo, a la luz lunar y al agua, en su espectro cromático son los colores relacionados al azul, estos dan la sensación de retroceder y de frialdad, de ahí es que proviene su nombre, éstos también son

conocidos como colores pasivos; suelen ser el verde claro, verde, verde oscuro, azul cian, azul ultramar, azul intenso y violeta.

2.3.8. Color mediante: es el color que sirve como transición entre un color dominante y un tónico, se suele identificar por su valor tonal, en el círculo cromático se puede ubicar en algunos casos adyacentes al color tónico.

2.3.9. Color neutro: los colores neutros son aquellos que se consideran como colores grises, blanco y negro, también son considerados neutros la gama de colores la térreos en sus diversas tonalidades como los sepías, ocre, beige, tierra de sombra tostada, etc.

2.3.10. Color primario: son los colores que no se pueden obtener de la mezcla de otros, a partir de ellos se pueden obtener los demás colores establecidos según los valores cromáticos, siendo estos el amarillo, rojo y azul, según los colores pigmento.

2.3.11. Color secundario: son los colores que se obtienen al mezclar los colores primarios en partes iguales, estos son el verde, violeta y anaranjado.

2.3.12. Color terciario: los colores terciarios son el producto de la mezcla de un color secundario con un color primario, también son llamados como colores intermedios.

2.3.13. Color tónico: el color tónico es el opuesto, también llamado complementario, al color dominante, es más potente y saturado, es empleado como toque de audacia y énfasis en un elemento.

2.3.14. Color complementario: en cuanto a la disposición de los colores en el círculo cromático, se hace referencia al complementario cuando se encuentra al opuesto o al frente del color empleado, también es correcto decir que el complementario de un primario es la unión de los otros dos colores primarios y viceversa, por ejemplo, el complementario del azul es el anaranjado, el complementario del amarillo es el violeta, el complementario del rojo es el verde.

2.3.15. Contenedor: según el diccionario de la Real Academia Española:

1. m. Embalaje metálico grande y recuperable, de tipos y dimensiones normalizados internacionalmente y con dispositivos para facilitar su manejo.

2. m. Recipiente amplio para depositar residuos diversos.

1. adj. Que contiene.

Mientras que en el ámbito curatorial la palabra contenedor hace referencia al espacio en el que se depositarán las obras de arte que se exhibirán en un futuro, también es conocido como sala de exposición.

2.3.16. Drapear: según el diccionario de la Real Academia Española

1. tr. Colocar o plegar los paños de la vestidura, y, más especialmente, darles la caída conveniente. U. t. c. prnl.

2.3.17. Estarcir: según el diccionario de la Real Academia Española

1. tr. Estampar dibujos, letras o números haciendo pasar el color, con un instrumento adecuado, a través de los recortes efectuados en una chapa.

2.3.18. Esténcil: según el diccionario de la Real Academia Española

1. m. Arg., Bol., Chile, C.Rica, Cuba, Mex., Nic., Pan., R.Dom. y Ven. Plantilla de material específico para estarcir.

María Cecilia Guerra Lague explica en su artículo sobre intervenciones urbanas más sobre el término de esténcil el cual dice:

Técnicamente, el "stencil", "arte matriz" o "estarcido" se realiza a través de una plantilla recortada, construido con radiografías o acetatos, que permite, previa imposición sobre un muro, aplicar una capa de pintura en aerosol, para luego retirar la plantilla y dejar presente la imagen. Esta es una tecnología de bajos recursos para la que, sin embargo, es necesario un saber específico, porque la tarea de resolver una síntesis formal legible implica una etapa previa proyectual, considerando las limitaciones del medio en el que solo pueden generar imágenes en alto contraste. En los casos más elaborados, se crean piezas a dos y tres colores que implican la misma cantidad de plantillas, con registro de manera de capas. Por lo tanto, el stencil, como signo visualmente potente, es una tarea que requiere cierto grado de calificación. Resulta importante destacar este aspecto diferencial al analizar el stencil y discriminarlo de otros modos de intervención visual callejera como el graffiti o los tags, técnicas que no necesariamente implican la utilización de computadoras y la destreza para traducir una imagen compleja a un signo legible a un color. (Guerra Lague, 2009)

2.3.19. Estética: según el diccionario de la Real Academia Española

1. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético.

2. adj. Artístico, de aspecto bello y elegante. Una casa con balcones estéticos.
3. f. Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.
4. f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. La estética del modernismo.
5. f. Armonía y apariencia agradable a los sentidos desde el punto de vista de la belleza. Da más importancia a la estética que a la comodidad.

2.3.20. Experiencia: según el diccionario de la Real Academia Española

1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo.
2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo.
3. f. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas.
4. f. Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona.

2.3.21. Expresionismo: según el diccionario de la Real Academia Española

1. m. Movimiento artístico y literario surgido en Alemania a principios del siglo XX y que, como reacción al impresionismo, propugna la expresión de las emociones frente a la plasmación de la realidad o de la impresión que esta provoca.
2. m. Modo de expresión artística que responde a planteamientos similares a los del expresionismo. El expresionismo del Greco.

Tendencia artística, especialmente del arte alemán, durante el primer tercio del siglo XX; se originó como una reacción en contra el naturalismo e impresionismo; sus predecesores fueron Cézanne, Vincent van Gogh, Gauguin y el Jugendstil; sobre todo Alfons Mucha y Ferdinand Hodler.

2.3.22. Figuración: según el diccionario de la Real Academia Española

1. adj. Que es representación o figura de otra cosa.
2. adj. Dicho de un artista: Que practica el arte figurativo.

2.3.23. Folclore: según el diccionario de la Real Academia Española

1. m. Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.
2. m. Estudio del folclore.

Según William John Thoms, escritor británico a quien se le otorga la creación del término de folclore, indica que esta palabra hace alusión al conocimiento o saber popular la cual es una expresión cultural que se comparte entre grupos de personas

pertenecientes a una sociedad, el folclore tiene diversas categorías, como los mitos, tradiciones orales, cuentos, leyendas, proverbios, chistes, rituales, danzas, celebraciones religiosas, ritos, creación de juguetes, cantos y juegos; la transmisión de este conocimiento se da de manera verbal o demostrativa.

2.3.24. Gama armónica simple: se refiere al uso de un color melódico acompañado de tres colores pertenecientes al matiz de su complementario

2.3.25. Gama cromática: se refiere a la sucesión de colores o tonos de manera ordenada, estos generan armonía y belleza; existen varias gamas cromáticas establecidas.

2.3.26. Gama de colores quebrados: también conocido como gama armónica de grises, se refiere al uso de colores combinados con su complementario y luego diluidos con blanco, creando así un color agrisado.

2.3.27. Gama de colores térmicos: hacen referencia a la temperatura del color o colores con temperatura, se refieren a la sensación de calidez o frialdad que se representa a través del espectro cromático.

2.3.28. Gama melódica: se refiere al uso únicamente de un color, degradándolo en distintos tonos a través de la intervención del blanco y negro, esta gama genera monocromía.

2.3.29. Género: según el diccionario de la Real Academia Española

1. m. Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes.
2. m. En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido.

2.3.30. Monocromía: se refiere al uso de un color en el arte generando una variedad de tonos entre el color y el blanco.

2.3.31. Policromía: se refiere al uso de dos a más colores en el arte, ya sea en una superficie bidimensional, como una obra de pintura, o en una superficie tridimensional, escultura.

2.3.32. Ritmo cromático: es la sucesión de colores a través de las gamas cromáticas, estas pueden ser consonantes (colores asociados entre sí a través de gamas clásicas y estáticas) o disonantes (colores asociados al dinamismo, que no pertenecen a gamas clásicas o que rompen con la armonía).

2.3.33. Ritmo Morfológico: es la repetición o sucesión ordenada de los elementos que componen el cuadro, denotando flujo y dinamismo, este orden de elementos puede ser asonante (ritmo de un solo elemento, presentando unidad en la obra), alternante (ritmo que presenta sucesión de dos elementos) y disonante (sucesión de más elementos a lo ancho y alto de la obra en direcciones diferentes).

2.3.34. Simetría axial: esta clase de simetría se produce cuando los elementos se distribuyen a ambos lados de la composición a partir de un eje ubicado en la mitad del soporte, el peso visual es equilibrado en la obra.

2.3.35. Simetría central: esta clase de simetría comprende la división del espacio en torno al punto central de la composición de la obra, se estructura en relación a ejes centrales dispuestos en torno al punto central.

2.3.36. Tabú: según el diccionario de la Real Academia Española

1. m. Condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar.

2. m. Prohibición de comer o tocar algún objeto, impuesta a sus adeptos por algunas religiones de la Polinesia.

2.3.37. Técnicas: según el diccionario de la Real Academia Española

1. adj. Pertenciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes.

2. adj. Dicho de una palabra o de una expresión: Empleada exclusivamente, y con sentido distinto del vulgar, en el lenguaje propio de un arte, ciencia, oficio, etc.

3. m. y f. Persona que posee los conocimientos especiales de una ciencia o arte.

2.3.38. Tendencia: según el diccionario de la Real Academia Española

1. f. Propensión o inclinación en los hombres y en las cosas hacia determinados fines.

2. f. Idea religiosa, económica, política, artística, etc., que se orienta en determinada dirección.

CAPÍTULO III

Análisis denotativo y connotativo

Proceso de segmentación y categorización

3.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones

3.1.1. Valoración Pragmática

	Espectador			
Pragmática	Género	Edad	Creencias	Contexto Académico
	Ambas	Sin Restricción	Todo Contexto	Todo Contexto

Tabla 1. Tabla de Valoración Pragmática.

Fuente: Elaboración Propia

Está dirigido a ambos sexos, sin restricción de edad ni creencias, en conclusión, el trabajo de investigación está enfocado a todo tipo de contexto académico.

3.1.2. Valoración Paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA			
PARADIGMAS DIFERENCIAS	IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SI ALGO EN COMÚN SIMILITUDES		
<p>Categoría 1 Mitos relacionados a imágenes sacras del catolicismo ayacuchano.</p>			
<p>Categoría 2 Mitos populares pertenecientes a la región de Ayacucho.</p>			
<p>Categoría 3 Héroes ayacuchanos precursores de la independencia.</p>			
<p>Capítulo 4 Danzas populares del folclore ayacuchano.</p>			

Tabla 2. Tabla de Valoración Paradigmática.

Fuente: Elaboración Propia

3.1.2.1. Categorización valorativa gráfica

3.1.2.1.1. Tabla de unidades

Folclore ayacuchano			
<p>Título Cristo Nazareno</p> <p>Cuadro Nro. 1</p> 	<p>Título Niño Llorón</p> <p>Cuadro Nro. 2</p> 	<p>Título Señor de Quinuapata</p> <p>Cuadro Nro. 3</p> 	<p>Título El toro de Razhuillca</p> <p>Cuadro Nro. 4</p> 
<p>Título Ukumari</p> <p>Cuadro Nro. 5</p> 	<p>Título Manchaypuito</p> <p>Cuadro Nro. 6</p> 	<p>Título María Parado de Bellido</p> <p>Cuadro Nro. 7</p> 	<p>Título Ventura Ccalamaqui</p> <p>Cuadro Nro. 8</p> 
<p>Título Basilio Auqui</p> <p>Cuadro Nro. 9</p> 	<p>Título Danzante de Tijeras</p> <p>Cuadro Nro. 10</p> 	<p>Título Qashwa de Viracochan</p> <p>Cuadro Nro. 11</p> 	<p>Título Danza de Reyes Magos</p> <p>Cuadro Nro. 12</p> 

Tabla 3. Tabla de unidades, Categorización valorativa gráfica.

Fuente: Elaboración Propia

3.1.2.1.2. Tabla de categorización

	CATEGORIZACIÓN	SIMILITUDES		
DIFERENCIAS	1ra. Categoría Mitos relacionados a imágenes sacras del catolicismo ayacuchano	Cristo Nazareno Cuadro N° 1	Niño Llorón Cuadro N° 2	Señor de Quinuapata Cuadro N° 3
	2da. Categoría Mitos populares pertenecientes a la región de Ayacucho	Toro de Razuhuilca Cuadro N° 4	Ukumari Cuadro N° 5	El Manchaypuito Cuadro N° 6
	3ra. Categoría Héroes ayacuchanos precursores de la independencia	María Parado de Bellido Cuadro N° 7	Ventura Ccalamaqui Cuadro N° 8	Basilio Auqui Cuadro N° 9
	4ta Categoría Danzas populares del folclore ayacuchano	Danzante de Tijeras Cuadro N° 10	Qashwa de Viracochan Cuadro N° 11	Danza de Reyes Magos Cuadro N° 12

Tabla 4. Tabla de categorización.

Fuente: Elaboración Propia

3.1.2.2. Primer nivel de investigación: Categorización (Similitudes)

Según Roberto Hernández Sampieri, en su tratado sobre la Metodología de la Investigación en el tema de análisis de datos cualitativos señala que cada tabla debe ser explicada según los propósitos de análisis los cuales conllevan a una serie de pasos desde los exploratorios, estructuras, descriptivos, categorías, de contexto, teóricos, etc. los cuales servirán para una mejor comprensión entre las diferencias y similitudes de los objetos a estudiar:

Los propósitos centrales del análisis cualitativo son: 1) explorar los datos, 2) imponerles una estructura (organizándolos en unidades y categorías), 3) describir las experiencias de los participantes según su óptica, lenguaje y expresiones; 4) descubrir los conceptos, categorías, temas y patrones presentes en los datos, así como sus vínculos, a fin de otorgarles sentido, interpretarlos y explicarlos en función del planteamiento del problema; 5) comprender en profundidad el contexto que rodea a los datos, 6) reconstruir hechos e historias, 7) vincular los resultados con el conocimiento disponible y 8) generar una teoría fundamentada en los datos. (Hernández Sampieri, 2014, p.418)

3.1.2.2.1. Primera Categoría: Mitos relacionados a imágenes sacras del catolicismo ayacuchano. Trata de los mitos que están relacionados al origen de las imágenes sacras pertenecientes al folclore ayacuchano.

a) **Cristo Nazareno**, esta imagen es el patrono y protector de la ciudad de Huamanga, representa a Jesús en el vía crucis, se cree que esta imagen apareció de manera milagrosa en la hacienda de Julcamarca, actualmente Huancavelica, después de que unos desconocidos tomaran el encargo de esculpir dicha imagen por parte del

sacerdote de dicho lugar y que fue trasladado al templo de Santa Clara en la ciudad de huamanga.

b) **Niño Llorón**, es una imagen pequeña que se encuentra a los pies del retablo del Señor de Burgos en la catedral de la ciudad de huamanga, se cree que apareció en el barrio de Carmenca y se le atribuye el milagro de llorar luego de que el dueño de dicha imagen la lastimara en el pecho con una lesna.

c) **Señor de Quinuapata**, esta imagen también se encuentra en la provincia de Huamanga, se cree que apareció atada a un árbol de molle y que fue trasladada a un templo donde desapareció y volvió a aparecer en el lugar donde la encontraron al inicio, se cree que esta imagen protege a la ciudad de actividades telúricas y se encuentra en el actual templo de Quinuapata que fue edificado en honor a dicha imagen.

3.1.2.2.2. Segunda Categoría: Mitos populares pertenecientes a la región de Ayacucho. Esta categoría trata sobre los mitos de las diferentes ciudades de la región Ayacucho como Huamanga, Huanta, Quinua, los cuales están relacionadas con criaturas fantásticas, deidades andinas y relatos que fusionan símbolos españoles y peruanos.

a) **Toro de Razhuillca**, es un toro de oro forjado por el Apu Razhuillca para aprisionar el espíritu maligno que habita en un bovino traído por los españoles y que agredía a las personas nativas de la provincia de Huanta, se cree que el Apu tomo forma de humano para enfrentar al animal y luego de capturarlo en la escultura de oro lo sumergió en las aguas de la laguna Yanaqocha que se encuentra a las faldas del Apu Razhuillca, se cree que cuando este animal se libere de la laguna desatará su furia y embestirá a la ciudad de Huanta creando una catástrofe.

b) **Ukumari**, en la comunidad de Quinua en el Distrito del mismo nombre se cree que este ser con rasgos antropomorfos (oso de anteojos y humano) rapta a las mujeres más hermosas del poblado para saciar su libido sexual, las lleva a su cueva y las convierte en sus compañeras, además roba también ganado y parte del sembrío de los pobladores para alimentar a sus prisioneras, la comunidad toma este mito y lo representa en parte de su cerámica que es conocida a nivel mundial, utilizando parte de la iconografía típica de la zona.

c) **El Manchaypuito**, trata sobre la historia de tres jóvenes músicos que se enamoran perdidamente de una joven que fue comprometida con un marqués, ella

fallece y luego de un tiempo los jóvenes músicos roban el fémur del cadáver de la mujer con el cual fabrican un instrumento que entona música de carácter tenebroso y que las mujeres al escucharlas se sienten irracionalmente atraídas, provocando al final de la historia la muerte de una monja que perdió la razón y se lanzó del campanario de un templo por querer escuchar la música de más cerca.

3.1.2.2.3. Tercera Categoría: Héroe ayacuchano precursor de la independencia. Trata sobre tres personajes que se resistieron a la opresión española y que apoyaron de diferentes formas a las luchas contra los ejércitos realistas.

a) **María Parado de Bellido**, esta mujer se caracteriza por enviar cartas por medio de encomenderos hacia la región del Cusco detallando los planes que tenían los ejércitos españoles y de esta manera alertaba y delataba las estrategias que los realistas tenían para las batallas en contra de la libertad americana.

b) **Ventura Ccalamaqui**, esta mujer fue conocida por hacer frente al ejército español que se encontraba en la ciudad de Huamanga, se cree que incentivó a muchas mujeres de diferentes condiciones para confrontar a las tropas españolas y evitar que estas salieran del cuartel donde se encontraban, haciendo que por este retraso los realistas fracasaran con su ambición.

c) **Basilio Auqui**, este personaje oriundo de la provincia de Cangallo se enfrentó al ejército español junto con sus paisanos, ellos eran conocidos como los morochucos y se caracterizan por ser grandes jinetes, representaban a la caballería en contra del ejército español, este personaje fue castigado y luego asesinado tras encontrarlo en su hacienda.

3.1.2.2.4. Cuarta Categoría: Danzas populares del folclore ayacuchano. Esta categoría trata sobre las danzas que se realizan en diferentes partes de la región de Ayacucho y son de carácter ritual.

a) **Danzante de Tijeras**, es un personaje que está relacionado con la cosmovisión andina, se cree que este ser danza para venerar a los Apus y Wacas, además está vinculado tanto con serpientes como con los sapos ya que se cree que su baile atrae la lluvia, también se sabe que los danzantes de tijeras bailan sin parar desde el viernes santo hasta el domingo de resurrección, pues ellos piensan que Dios cristiano está muerto, aprovechando ese momento para rendir culto a sus deidades andinas.

b) **Qashwa de Viracochan**, está relacionado al sembrío de granos desde épocas pre hispanas, explica las técnicas para el tratamiento de la tierra paso a paso, es parte importante del patrimonio inmaterial del poblado de Viracochan.

c) **Danza de Reyes Magos**, esta danza tiene origen en la provincia de Cangallo y se realiza para venerar al niño Jesús, se ejecuta entre el 3 al 8 de enero siendo organizado por los belenes los cuales son grupos de familias constituidos en su mayoría por danzarines que bailan entre ellos y comparten anécdotas.

3.1.2.3. Segundo nivel de investigación: Categorización (Diferencial)

Sobre las diferentes características y codificación que presenta cada personaje representado en cada cuadro, en los que se aprecia lo siguiente:

3.1.2.3.1. Codificación Axial

a) **Primera Categoría: Mitos relacionados a imágenes sacras del catolicismo ayacuchano.**

- ¿A qué se refiere la categoría?

Trata de los mitos que están relacionados al origen de las imágenes sacras pertenecientes al folclore ayacuchano.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

La esencia de esta categoría está relacionada al origen mítico de las imágenes veneradas por los pobladores de Ayacucho.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Explica a través de cuadros los relatos que diferentes autores registran en sus obras sobre el origen de estos personajes bajo circunstancias misteriosas.

- ¿Cuál es su significado?

Simbolizan la devoción de un grupo de personas católicas hacia una serie de imágenes de origen misterioso.

b) **Segunda Categoría: Mitos populares pertenecientes a la región de Ayacucho.**

- ¿A qué se refiere la categoría?

Esta categoría trata sobre los mitos de diferentes localidades de la región de Ayacucho las cuales están relacionadas con criaturas fantásticas, deidades andinas y relatos que fusionan símbolos españoles y peruanos.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

La esencia de esta categoría son los sucesos fantásticos que ocurren en las diferentes localidades de la región de Ayacucho.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Habla de las creencias populares de las personas que se expresan a través de mitos y costumbres que forman parte de su patrimonio inmaterial.

- ¿Cuál es su significado?

El significado es la fe que las personas atribuyen a las imágenes sacras por medio de actos de devoción.

c) Tercera Categoría: Héroes ayacuchanos precursores de la independencia.

- ¿A qué se refiere la categoría?

Trata sobre tres personajes que se resistieron a la opresión española y que apoyaron de diferentes formas a las luchas contra los ejércitos realistas.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

La esencia es la entrega que realizaron estos personajes para colaborar con la causa libertadora.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Nos dice que es importante recordar a los personajes históricos que lucharon por nuestra independencia.

- ¿Cuál es su significado?

Significan el ejemplo de la constante lucha por defender nuestros ideales y sacar adelante nuestras convicciones.

d) Cuarta Categoría: Danzas populares del folclore ayacuchano.

- ¿A qué se refiere la categoría?

Esta categoría trata sobre las danzas que se realizan en diferentes partes de la región de Ayacucho y son de carácter ritual.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

La naturaleza está relacionada al carácter ritual que se transmite por generaciones.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Nos dice que es importante transmitir las costumbres para evitar la pérdida de ellas.

- ¿Cuál es su significado?

Significan el crisol de la identidad cultural y diversidad de esta que es sumamente importante para una sociedad.

3.1.2.3.2. Codificación Selectiva

La categoría 1.

Trata sobre los mitos que están relacionados al origen de las imágenes sacras, se relaciona con la categoría 2 que son mitos relacionados a criaturas fantásticas vinculadas con sucesos naturales que son pertenecientes al folclore ayacuchano.

La categoría 2.

Esta categoría trata sobre los mitos los cuales están relacionadas con criaturas fantásticas, deidades andinas, se relaciona con la categoría 4 por su naturaleza de carácter ritual y fantástico.

La categoría 3.

Trata sobre tres personajes que se resistieron a la opresión española y que apoyaron de diferentes formas a las luchas contra los ejércitos realistas, se relaciona con la categoría 1 por que los sucesos sucedieron en la provincia de Huamanga y forman parte de su identidad regional.

La categoría 4.

Esta categoría trata sobre las danzas que se realizan Ayacucho, se relaciona con la categoría 2 por que trata el carácter ritual del origen de estas danzas.

En resumen, las cuatro categorías se relacionan entre sí por tocar el tema de folclore, identidad regional y patrimonio inmaterial que definen un lineamiento costumbrista importante y de carácter religioso, mágico, honorífico y ritual que es parte de la identidad de la región de Ayacucho.

3.1.3. Valoración social y del artista

NOMBRE DEL ARTISTA: GERMÁN ELÍAS MORALES PEÑA		
Exposición de Arte: Moradores del Alma		
	TIPO	DESCRIPCIÓN
Componentes Personales		
Tiempo y Contexto	A temprana edad el artista fue impulsado por su familia en las artes, entrando a talleres libres de la escuela de bellas artes en la ciudad de Ayacucho, en el colegio los cursos de educación artística eran muy didácticos y por ello se sintió atraído por las artes plásticas en general, el mensaje tan extenso que guardan al dar lectura las obras, siendo para el no solo placer visual sino también interés hacia el conocimiento que guardan las artes, luego se sintió atraído por la música perteneciendo finalmente a la orquesta sinfónica juvenil de Ayacucho, estudió en la ciudad de Lima la carrera de arquitectura pero desistió de ella para enfocarse en la carrera de artes plásticas en la ESABAC pues el tema cultural y artístico son parte de su pasión y es así como desea realizarse a lo largo de su vida.	
Psicológicos (Personalidad)	1. Temperamento , en cuanto a su temperamento, el artista se considera como una persona equilibrada, es una persona paciente y disciplinada, se preocupa por los detalles manifestándose de forma clara y pertinente.	
	2. Carácter, actitud , el artista se considera una persona de carácter fuerte, dispuesto a defender su objetividad y creaciones artísticas, pero también es una persona que está abierta a la apreciación crítica de los demás utilizándola como herramienta para mejorar los aspectos que necesita profundizar.	
Académicos	En la parte académica, el artista recibió sus primeras nociones de arte en instituciones educativas a través de talleres libres, mientras que en su colegio el encargado del curso de educación artística era un profesional egresado de la escuela de arte de la ciudad de Ayacucho, el cual le enseñó nociones básicas como teoría del color, perspectiva, volumetría y modelado en arcilla, luego fue perfeccionando esos conocimientos en la ESABAC donde profundizó en temas de historia, psicología, filosofía del arte, creatividad, composición, y otros cursos a fines de esta carrera, aplicándolas finalmente en las obras de expresión pictórica que fueron expuestas en el mes de diciembre del año 2018.	
Componentes Sociales		
Ideológicos	El artista cree que existen muchos ámbitos que mejorar en la sociedad, pero donde él más se enfoca es en el aspecto cultural que le parece sumamente importante rescatar y defender, pues cree fervientemente que una comunidad que deja de lado su cultura pierde valores importantes que son contribuyentes para una sociedad integral.	
Políticos	El artista piensa que la ideología política surge a razón de un análisis crítico hacia la sociedad, pues bajo estas circunstancias las personas se enfrentan a diferentes necesidades siendo una de ellas la identidad y resguardo de su patrimonio inmaterial.	

Tabla 5. Instrumento de Valoración Social y del artista.

Fuente: Elaboración Propia

Resumen de la investigación

3.2. Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas)

3.2.1. Obra de pintura N° 1: Cristo Nazareno



La obra pertenece a la categoría de mitos relacionados a imágenes sacras, se puede observar el cuadro bellamente realizado cuyos íconos de semejanza muestran a un hombre de piel trigueña, cabellera larga oscura y ensortijada, con bigote y barba,

de ojos grandes, profundos y oscuros, tiene el rostro ensangrentado, está vestido con un traje violeta ornamentado de flores, lleva una corona dorada con joyas y carga una cruz, se trata de Jesús de Nazaret, representante principal del cristianismo que vivió a inicios del siglo I, fue predicador y es considerado por la religión cristiana como hijo de Dios.

En cuanto a los íconos simbólicos esta la cruz de madera de color verde que está siendo cargada por Cristo y representa su sacrificio por la humanidad. La corona de espinas bellamente estilizada de color dorado que encierra a manera de marco y en configuración de letra “O” simboliza su coronación como rey de los judíos. Las flores bellamente organizadas en el fondo de la obra mantienen una secuencia y ritmo las cuales representan a las alfombras florales que se elaboran para venerar a la imagen del Cristo Nazareno en la ciudad de Ayacucho.

La relación entre los signos es relevante pues la cruz es considerada como el pacto divino entre el Dios hecho hombre con la humanidad, mientras que la valoración sintagmática nos explica que el ornato floral es la respuesta de la humanidad como acto de devoción hacia la imagen de Jesús de Nazaret.

En cuanto a la dimensión creativa, específicamente en el ítem de género, la obra de pintura se sitúa como retrato siendo esta es de carácter figurativo pues exhibe en toda su plenitud la belleza y serenidad de la imagen del Cristo Nazareno de la ciudad de Huamanga. En cuanto a su categoría estética la obra es sublime pues genera agrado al espectador, cuenta con colores claros y limpios, formas tanto definidas como bellas, las cuales en conjunto brindan una sensación de satisfacción teniendo como resultado una mezcla de sentimientos entre placer visual por la belleza de las formas representadas y el horror que denota la crueldad con la que el personaje fue torturado.

La técnica es mixta pues se usó de dos técnicas distintas para lograr un resultado final, se utilizó el látex de resina acrílica mate para el fondo por sus cualidades de secado rápido que además permite sobreponer otras capas de pintura sobre ella, luego el óleo que posee la cualidad de secado lento ofreciendo versatilidad al emplearlo en la pintura, se utilizó para el personaje principal en primer plano. Los instrumentos que se emplearon fueron el pincel plano hecho de cerdas naturales que deja un registro medio en la factura del pintado, las plantillas de esténcil que son piezas planas y flexibles de material sintético con elementos calados que sirven para definir

formas y la espátula que es una herramienta metálica que sirve para la mezcla homogeneizada de los pigmentos.

La obra es de carácter simbolista pues contiene un mensaje dentro de las imágenes incorporadas en ella los cuales están asociados a la pasión de Cristo que es representado a través de la pintura de la imagen sacra y a la devoción de los huamanguinos expresada con el ornamento floral situado en el fondo.

Entrando en el ámbito de la dimensión compositiva podemos decir que la proporción es académica, pues el personaje principal guarda relación con la anatomía artística; en cuanto a equilibrio podemos notar que la masa principal de la obra se encuentra en el centro, lo que genera equilibrio y sensación de simetría, mientras que en el equilibrio cromático se puede apreciar que los colores rojos son los dominantes pues se encuentran en mayor porcentaje en la obra pictórica mientras que el color tónico es el verde presente en la cruz de Cristo Nazareno; también se puede apreciar que el patrón floral ubicado en el fondo del cuadro se encuentra en una gama de rojo agrisado mientras que los colores del personaje en primer plano se encuentran saturados.

La perspectiva es ausente pues en la obra no se encuentra sensación de profundidad, sólo figuras en una superficie plana, además los colores presentes en el fondo de la obra sufren de ausencia de gradación y no reflejan efectos lumínicos.

La morfología se puede encontrar por medio de diferentes valores, siendo uno de ellos la iluminación artificial donde se aprecia que el retrato de la imagen del Cristo Nazareno que está en primer plano y es el más grande en la obra pictórica presenta una iluminación proveniente del lado superior derecho creando sombras suaves en el rostro y sombras más pronunciadas en las manos. Otro aspecto a denotar es la estructura y textura de la obra pictórica, la estructura del cuadro nos explica sus dimensiones físicas las cuales son de 160 cm por 100 cm y está desarrollado sobre un soporte de fibra de densidad media, conocido como MDF, el cual fue sometido a una capa base, luego se aplicó la pintura de látex de resina acrílica mate para el fondo; en cuanto a la textura visual se aprecia en el fondo un patrón realizado con ornato floral que hace alusión a las alfombras florales que se realizan para venerar a la imagen sacra. El contorno de los elementos son cerrados, así mismo, el diseño de la línea es formal pues las divisiones del espacio son estáticas y simétricas, además se encuentra definido por el cambio cromático de cada elemento, por otro lado, la simetría es axial

pues las distribuciones de elementos corresponden a un eje ubicado en el centro de la obra. La base de la composición es triangular donde los puntos compositivos son las manos y el rostro del retrato.

La armonía cromática está en su mayoría definida por colores cálidos, la paleta de colores empleados es análoga donde se puede apreciar que cuenta con colores rojos, violetas, amarillos, anaranjados, verdes, ocre, sienas, dorados y grises; lo que genera un carácter policromo, los colores grises rosáceos están dispuestos en el fondo de la obra, mientras que los demás colores aparecen en el personaje principal el cual se encuentra en primer plano y consta de mayor grado de saturación brindándole énfasis a su protagonismo como elemento de mayor interés.

En cuanto a los valores de cromosemiótica, el color rojo dispuesto en el fondo se asocia con la pasión y martirio mientras que el violeta que se encuentra presente en el traje del Cristo Nazareno simboliza el sufrimiento y la penitencia, también es el color que representa a la cuaresma que es el tiempo antes de la pascua, el color verde empleado en la cruz simboliza la vida y evoca a la claridad y la regeneración del alma siendo símbolo de la iniciación espiritual, por último el color dorado dispuesto en la corona de espinas que enmarca al Cristo es símbolo de la divinidad, eternidad y la santidad.

El ritmo morfológico es uniforme pues los elementos ornamentales del fondo están organizados a través de un patrón repetitivo a lo ancho y largo de la obra dispuesto en diferentes posiciones lo que genera ritmo y armonía, el ritmo cromático es consonante, pues los colores dispuestos están asociados entre sí a través de la temperatura cromática, en este caso se presenta una paleta de colores cálidos, además se presenta el color azul diluido en blanco en el ornamento del traje el cual es disonante con respecto a la gama de colores dominantes.

En cuanto a la dimensión de contenido se puede apreciar que el contenido signico es real pues se trata del retrato de la Imagen de Jesús de Nazaret, la cual es fiel a la verdadera ubicada en el templo de Santa Clara en la ciudad de Huamanga, además está presente el parergon utilizado como ornamento en la corona de espinas dorada y el patrón floral que enmarcan al personaje principal dentro del espacio visual; la interpretación de estos elementos está ligada a la costumbre de los ayacuchanos que elaboran alfombras florales en las calles de la ciudad para rendir homenaje a la sacra imagen del Cristo cuando ésta realiza su recorrido procesional.

3.2.2. Obra de pintura N° 2: Niño Llorón

En esta obra de pintura se puede apreciar dentro de los íconos de semejanza a un niño de piel clara, cabellera corta y castaña, de ojos grandes, profundos y oscuros, tiene una herida en el pecho con el rostro empapado de lágrimas, no está vestido y lleva una cruz dorada en la mano izquierda. Representa a la imagen del niño llorón, la cual es una variante de la imagen del niño Jesús, a cuya efigie se le atribuyen

muchos milagros; también se puede observar a un hombre sentado en una banca al lado izquierdo de la obra, está vestido con un traje y tiene la mirada enfocada en la acción que realiza pues está reparando un zapato, por otro lado, se observa la silueta de una mujer joven al lado derecho del cuadro, se encuentra de pie y trae un vestido largo, tiene la mirada puesta fuera del cuadro, se trata de la esposa del zapatero que lo engañó y abandonó según la tradición que nos relata don Ricardo Palma, ambos pertenecen al mito de la obra y su interpretación es no convencional.

En cuanto a los iconos simbólicos se puede apreciar la cruz de metal dorado que es símbolo del cristianismo, también se encuentra en el cuadro varias lesnas de color azul, éstas carecen de variedad tonal y volumen, simboliza las herramientas de trabajo del zapatero con el que hirió a la imagen del niño Jesús según el mito y representa la decepción, la ira y el reproche por el rompimiento de una promesa, de igual forma los demás instrumentos como los martillos, clavos y zapatos son parte de los objetos que se pueden encontrar en un taller de zapatería.

En cuanto a la valoración sintáctica, el niño Jesús representa la relación divina con el hombre, quien lo protege y cuida, mientras que el hombre con el niño Jesús tienen una relación de pacto, la mujer y el hombre mantiene una relación de traición; la valoración sintagmática denota que las herramientas están relacionados al zapatero mientras que la cruz está relacionada al cristianismo.

En cuanto a las características de valores estéticos, se puede apreciar que el género de la obra es el desnudo, apreciando el retrato idealizado de la imagen del Niño Jesús perteneciente a la ciudad de Huamanga, su categoría es sublime pues genera agrado al espectador, presenta colores claros y limpios, ubicados en las formas bellamente definidas, se percibe una sensación de satisfacción mezclando sentimientos de placer y tristeza.

La técnica que se empleó en la elaboración de esta pieza de expresión pictórica es mixta, consiste en la fusión de dos técnicas distintas para obtener un resultado final, en este caso se utilizó la técnica del acrílico a través del látex de resina acrílica mate, este material se dispuso en el fondo de la obra ya que al ser un material de secado rápido permite avanzar la elaboración según el cronograma planificado, en cambio para el pintado de la representación del niño llorón se empleó la técnica al óleo debido a la versatilidad de esta técnica para lograr texturas semejantes a la piel; como instrumentos para el pintado se utilizaron brochas anchas para el fondo, luego

se logró una textura ondulante con un veteador de goma, esta textura brinda dinamismo al fondo estático, para finalizar se emplearon las plantillas de esténcil con figuras que hacen referencia a los elementos relatados en el contexto de la tradición de don Ricardo Palma; para el pintado de la imagen del niño llorón se empleó los pinceles planos de dureza media los cuales son ideales para la técnica del óleo.

La obra es simbolista desde el enfoque de estilo y tendencia, esta pieza guarda un mensaje dentro de los símbolos que se representan en ella los cuales están relacionados al contexto de la tradición de la efigie del niño llorón el cual fue apuñalado por el zapatero luego de verificar que su esposa lo había abandonado.

La imagen del niño representada guarda una proporción académica y esta sigue los lineamientos de la anatomía artística, se puede apreciar que las masas están equilibradas de forma simétrica pues el elemento principal de la obra y de mayor peso se encuentra al centro dividiendo el formato en dos partes iguales; en el aspecto cromático se puede apreciar que el azul es el color dominante pues se encuentran en mayor porcentaje en la obra mientras que el color tónico es el dorado, existe el color azul en una gama agrisada y también saturada lo cual denota la relevancia de los elementos presentes en el fondo del cuadro.

Los elementos dispuestos en el fondo de la obra no cuentan con perspectiva ya que las figuras son planas y se encuentran dentro de un espacio de color sólido el cual no tiene variedad tonal o efectos lumínicos, la intencionalidad de esta propuesta en el fondo fue para brindar la sensación de sobriedad la cual es característica de las imágenes sacras. Por otra parte, la imagen del niño llorón presenta iluminación artificial la cual proviene del lado superior izquierdo creando sombras suaves en el rostro y sombras más pronunciadas en la base de los pies.

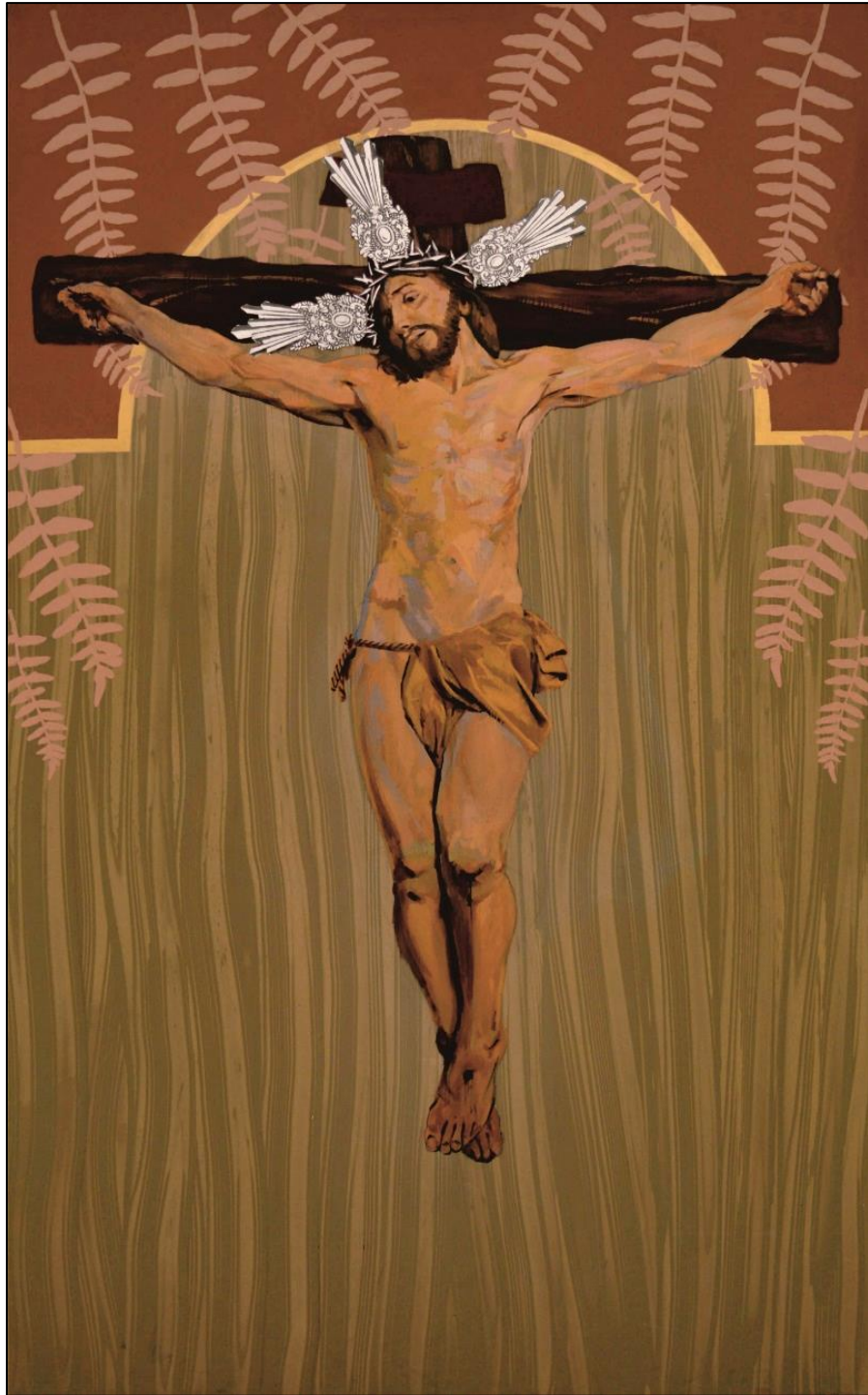
El cuadro está elaborado en un formato de 160 cm por 100 cm hecho en fibra de densidad media, esta superficie fue sometida a una capa base para luego aplicar los materiales empleados durante el pintado; los contornos de las figuras son cerradas y están claramente definidas por el cambio cromático de cada elemento, el diseño lineal es formal debido a que estas son estáticas y regulares, en cuanto a la simetría empleada en la obra se puede decir que es axial ya que la distribución de los elementos corresponde a un eje ubicado en el centro de la obra, además las figuras ornamentales presentan ritmo y alternancia.

En el aspecto armonía-cromático se puede identificar que la obra presenta inclinación a los colores fríos los cuales se encuentran en mayor porcentaje; también se presentan colores térreos y cálidos en menor proporción, la gama de colores empleada es terciaria y cuaternaria; la obra pictórica cuenta con colores como los grises con tendencia al azul ubicados en el fondo de la obra, azul cuaternario en los ornatos referentes a la historia del personaje, los sienas, ocres, tierra de sombra tostada y colores diluidos en blanco como el rojo y violetas situados en la carnación del personaje lo cual hace policroma a la obra.

En cuanto a contenido cromosemiótico, los colores azules, para la iglesia, simbolizan el cielo, la verdad develada, la virginidad y al manto de María, la madre de Jesús, mientras que el color dorado es símbolo de la divinidad, la eternidad y la santidad.

El ritmo de las formas apreciado en el fondo denota disonancia pues la distribución de estas figuras son diferentes a lo ancho y alto de la obra, presentan continuidad a pesar de que los elementos no guardan relación morfológica entre ellos; el ritmo cromático en su mayoría es consonante ya que los colores utilizados en mayor proporción pertenecen a una armonía de grises azulados, la disonancia cromática se sitúa en los elementos dorados pues es un color ajeno a los dominantes en el cuadro.

En cuanto a la dimensión de contenido podemos decir que la obra es ideal pues el retrato de la imagen del niño llorón es diferente a la original que no es académica, por lo que se optó cambiarla por un fin estético. Existe el parergon en los elementos dorados que enmarcan al personaje principal dentro del espacio visual; los demás elementos ornamentales tienen interpretación y presenta abstracción en las formas lineales del fondo a manera de textura.

3.2.3. Obra de pintura N° 3: Señor de Quinuapata

Se trata de la última obra de pintura relacionada a la categoría de mitos de imágenes sacras del catolicismo ayacuchano donde se puede apreciar dentro de los iconos de semejanza a un hombre de piel clara, cabellera larga oscura, con bigote y barba, de ojos grandes, profundos y oscuros casi cerrados, tiene una expresión agonizante en el rostro, está escasamente vestido, lleva una corona plateada de

espinas con tres potencias incrustadas en la cabeza y está crucificado. Se trata del retrato del Señor de Quinuapata, una imagen de Jesús crucificado perteneciente a la ciudad de Huamanga, en esta representación pictórica se muestra a Jesús en los últimos momentos de su sacrificio, antes de morir en la cruz.

En cuanto a los iconos simbólicos encontramos una cruz de madera sin base en la que está crucificado Jesús, esta cruz es símbolo del cristianismo, la cruz al no tener base denota divinidad bajo una lectura sobrenatural, como si esta estuviera flotando en el aire. También se puede apreciar una corona de espinas de color plateado, que representa al rey de los judíos, las hojas bellamente estilizadas ubicadas en la parte superior del cuadro, de color gris con tendencia al rojo, hacen alusión al árbol de molle donde apareció el Señor de Quinuapata según el mito, mientras que las potencias de color plateado que están incrustadas en su cabeza representan los tres atributos de Jesús: la plenitud en la gracia, la omnipotencia, y la omnisciencia.

En cuanto a la valoración sintáctica podemos apreciar la cruz como un pacto entre Dios y la humanidad, la valoración sintagmática nos muestra ornamentos botánicos que hacen alusión al árbol de molle donde apareció la imagen del Cristo amarrado, el cual toma el nombre de la localidad donde se encontró.

El género de la obra es el desnudo sub clasificado como desnudo pudoroso, su categoría estética es sublime generando agrado al espectador, con colores claros y limpios, formas definidas y bellas, en la obra se percibe una sensación de satisfacción y una mezcla entre sentimientos de placer por la maestría con la que está realizada la representación pictórica y horror por la imagen del Cristo torturado y agonizante.

Se utilizó la técnica mixta en esta pieza la cual fue lograda a partir del acompañamiento del látex de resina acrílica mate empleado en los elementos ornamentales situados en el fondo, además del óleo utilizado en el Cristo ubicado en el medio del cuadro; se recurrió a esta técnica para aprovechar las bondades de cada material; para lograr el pintado se utilizaron brochas anchas en la parte superior del fondo, un veteador de goma para la textura semejante a la corteza de árbol en la parte media-inferior y plantillas de estencil para las hojas ornamentales; para el pintado del Cristo se emplearon pinceles de cerda de dureza media los cuales son ideales para lograr la textura deseada en el cuerpo y cruz del personaje realizado.

Los elementos representados en la obra son de carácter simbolista ya que presentan un lenguaje de interpretación personal los cuales están relacionados a la

aparición de la imagen de este Cristo, la proporción del personaje principal es académica guardando relación con la anatomía artística establecida en estudios del cuerpo humano. Las masas están equilibradas simétricamente lo cual da sensación de estatismo y armonía, el elemento principal de este cuadro se encuentra en el centro, el equilibrio cromático indica que los colores dominantes en la obra son los ocre y cálidos, el color tónico viene a ser el plateado, se puede encontrar una gama agrisada con tendencia a los rojos en las hojas representadas en la obra, mientras que los colores saturados están presentes en la cruz y Cristo crucificado.

La perspectiva es ausente en el fondo de la obra pues no se encuentra la sensación de profundidad en los elementos ornamentales los cuales llevan tonos sin gradación y no reflejan efectos lumínicos, mientras que el retrato del Señor de Quinuapata que está en primer plano si se presenta iluminado desde la parte superior derecha creando sombras suaves en el rostro y sombras más pronunciadas en la parte inferior del retrato.

La obra fue elaborada en un soporte de fibra de densidad media de 160 cm de alto por 100 cm de ancho la cual está posicionada de forma vertical, la textura apreciada en el fondo hace alusión a las hojas y a las betas del madero del árbol de molle, el cual tiene lugar en el relato de la aparición de la imagen del Cristo. La línea presente en la obra es de carácter formal, el contorno es cerrado y está definido por el cambio cromático lo que genera la sensación de que cada elemento se encuentra separado; la simetría es axial pues las distribuciones de elementos corresponden a un eje ubicado en el centro de la obra. La composición tiene forma de letra “t”, donde los puntos compositivos son las manos y los pies de la imagen de Cristo.

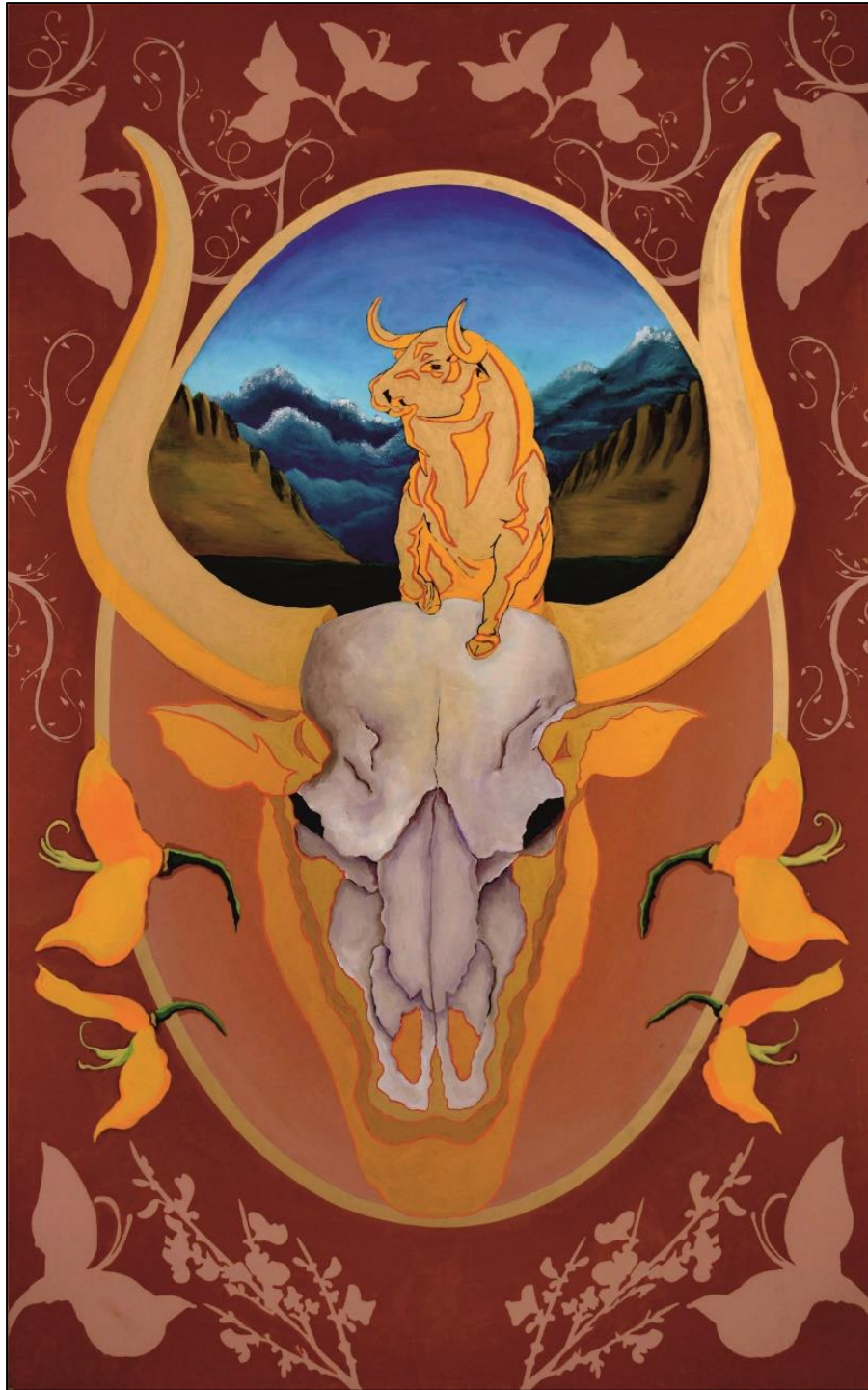
La armonía cromática indica que la combinación de colores presentes en la obra pertenecen a una paleta cálida, estos son el rojo veneciano ubicado en la parte superior del cuadro, terra verte situado en el fondo que hace alusión a las betas del árbol y los grises con tendencia al rojo presentes en las hojas que forman parte del ornato; mientras que en el personaje de Cristo se encuentra colores como tierra de sombra tostada, sienas, ocre y grises con tendencia al verde, rojo y violetas propios de las carnaciones; la obra es polícroma por la variedad cromática presente.

En el aspecto cromosemiótico los colores térreos o marrones simbolizan la renuncia al mundo, la degradación y muerte del espíritu, mientras que los pardos simbolizan la humildad y pobreza los cuales son atributos de los seguidores de

Cristo, el dorado denota divinidad y santidad mientras que el color gris plateado presente en las potencias y corona de espinas simbolizan duelo y se relacionan con la muerte del cuerpo.

El ritmo morfológico es alternante pues las figuras situadas en el fondo del cuadro guardan sucesión entre ellas, las imágenes en conjunto son repetitivas y guardan relación creando armonía; mientras que el ritmo cromático es consonante en su mayoría debido a que el mayor porcentaje de color en el cuadro pertenece a una gama de colores térreos, el color plateado en las potencias del Cristo es disonante rompiendo con la unidad cromática ya que se trata de un color metálico y frío.

En cuanto a la dimensión del contenido el retrato es ideal y representa a la imagen del Señor de Quinuapata, idealizado por motivos académicos y estéticos difiriendo de la imagen real, existe el parergon y está presente en el ornato botánico que encierra al personaje principal dentro del espacio visual.

3.2.4. Obra de pintura N° 4: Toro de Razuhuilca

Esta obra de pintura pertenece a la categoría de mitos populares, se puede apreciar en los íconos de semejanza a un macho bobino de color dorado que se encuentra sobre el cráneo de un animal de su misma especie. El toro de oro simboliza a un espíritu maligno que fue encerrado en una escultura de oro por el Apu Razuhuilca, también se puede apreciar un paisaje nevado en el fondo de la obra, éste

tiene el cielo despejado y está acompañado por una laguna de aguas oscuras, se trata de la misteriosa laguna de Yanaqocha y el Apu Razhuillca, además se puede apreciar flores de retama las cuales hacen referencia a la provincia de Huanta de donde proviene este mito.

En cuanto a los íconos simbólicos se observa al cráneo del animal y este presenta una bella cornamenta dorada, además el cráneo está enmarcado por siluetas que hacen referencia a la cabeza del toro dándose a entender que se trata del espíritu maligno encerrado en la escultura dorada, representa a la tragedia y la muerte que desencadenará este animal tras liberarse de las aguas oscuras de la laguna; por otra parte se aprecia las flores de retama que se están bellamente organizadas en el fondo de la obra, manteniendo una secuencia y simbolizando a los campos donde el toro pastaba.

En cuanto a los valores sintácticos se aprecia que existe una relación de lucha y sumisión por parte del toro dorado hacia el Apu Razhuillca, en cuanto a la valoración sintagmática se encuentran los ornamentos florales que hace referencia a los campos que el toro había invadido en el mito además la flor de retama es uno de los elementos representantes del folclore de la provincia de Huanta.

En cuanto a la valoración estética se puede apreciar que el género es el mito y alegoría donde se aprecia la imagen de proporciones académicas de un toro hecho de oro, el cual está emergiendo de las aguas oscuras de la laguna y que parece traer consigo una tragedia categorizando la obra como fantástica; se percibe una sensación de satisfacción estética vinculadas a los sentimientos de placer, susto y desconfianza; donde el contenido tiene como esencia lo irreal.

Se utilizó la técnica mixta producto del uso de materiales como el látex de resina acrílica mate para el fondo y figuras ornamentales que rodean a la imagen central, mientras que el óleo se utilizó para el fondo paisajístico y el toro en primer plano; para el pintado del fondo se utilizaron brochas anchas, plantillas de estencil para las figuras ornamentales, finalmente se emplearon pinceles de cerda para el pintado del paisaje y del personaje central los cuales destacan por su complejidad en comparación al fondo.

La obra se considera simbolista ya que las figuras representadas contienen un mensaje el cual se asocia a la muerte y el peligro; a pesar de ser una criatura fantástica la proporción de este ser es académico pues la anatomía del toro guarda

relación con la realidad; las masas se encuentran equilibradas tanto la parte derecha e izquierda siendo el personaje principal el separador de estos espacios consiguiendo la sensación de simetría y estabilidad.

En cuanto al equilibrio cromático, el rojo llega a ser el color dominante el cual es claro, limpio y engloba a los elementos de la obra ya que se encuentra en mayor proporción, el color tónico es el amarillo de cadmio ubicado en las flores de retama, la obra cuenta con colores saturados en el primer plano y colores diluidos en blanco en el fondo lo cual da la sensación de separación de planos entre los elementos principales y acompañantes. La perspectiva es ausente en los elementos ornamentales del fondo pues no se encuentra sensación de profundidad, sólo figuras planas sin variación tonal o lumínica a diferencia del personaje principal que mantiene estos valores los cuales le brindan una sensación realista, su iluminación es artificial y proviene de la parte superior derecha del cuadro.

La obra de pintura está realizada en una superficie con dimensiones de 160 cm por 100 cm en fibra de densidad media. En cuanto a la textura visual se puede apreciar en el fondo un patrón realizado con ornato floral que hace alusión a las flores de retama que forman parte del mito en la que se basa la obra pictórica. Los contornos de las figuras son cerrados y están definidos por el cambio cromático de cada elemento separando los espacios claramente, existe presencia de delineado en las figuras taurinas lo que enfatiza su representación. El diseño lineal es formal pues las formas y líneas son estáticas, se rigen a una composición simétrica la cual es axial ya que la distribución de elementos corresponde a un eje ubicado en el centro de la obra.

La base de la composición es elíptica, donde los puntos compositivos están delimitados por los atributos del toro y las flores de retama policromas, mientras que en la armonía cromática se puede apreciar que la obra cuenta con colores cálidos presentes en el fondo de la obra y colores fríos dispuestos en la escena del paisaje, los colores utilizados son complementarios, los cuales otorgan a la obra el rasgo de policromía, en cuanto al color se aprecia que el cráneo ubicado en el primer plano presenta una gama de colores agrisados con tendencias a los violetas y ocre, también se encuentran tonalidades de dorados que en conjunto generan contraste con el paisaje de colores fríos como el azul ultramar, verde vejiga, sienas y grises con tendencia al azul, estos colores fríos contrastan también con el color dominante del

fondo que enmarca al personaje principal de la obra como el rojo indio y rojos agrisados que están presentes en el ornato que se insinúan como flores de retama, también se aprecia flores policromas con colores como los amarillos claros y oscuros; estos elementos en conjunto enmarcan al personaje taurino y al paisaje en gama agrisada generando atmosfera y profundidad.

En cuanto a los valores de cromosemiótica, el rojo es el color de la sangre el cual simboliza la ira y el odio, además el rojo terreo simboliza al fuego impuro del infierno, el color amarillo claro simboliza los celos, engaño y traición mientras que el amarillo oscuro simboliza la herejía, el negro simboliza la negatividad mientras que los grises son símbolo de duelo y de la muerte del cuerpo y se asocian con la llegada del juicio final, todos estos colores se relacionan a los atributos del toro del mito, por otra parte el color azul simboliza la divinidad del Apu mientras que los verdes simbolizan la vida y vegetación.

El ritmo morfológico es variado y disonante pues las formas o elementos dispuestos en el fondo no son iguales entre sí y se encuentran distribuidos a lo alto y ancho del cuadro además generan armonía, mientras que el ritmo cromático es en su mayoría consonante ya que los colores que se presentan en la obra en mayor porcentaje pertenecen a una paleta de colores cálidos, presenta disonancia en el paisaje pues está representado a través de una paleta de colores fríos.

La dimensión de contenido es ideal y hace alegoría a un hecho fantástico, por lo que no es real; existe parergon en los ornamentos florales que enmarca al personaje principal dentro del espacio visual. Su interpretación está relacionada a los sucesos del mito de la obra.

3.2.5. Obra de pintura N° 5: Ukumari

Esta representación pictórica muestra a una bestia que se asemeja a una criatura antropomorfa, híbrido de hombre y oso de anteojos, con pelaje en algunas partes de su cuerpo, se encuentra en posición de ataque brindando la sensación de hostilidad, se trata de Ukumari un ser enteramente hecho de lujuria, los íconos simbólicos se manifiestan a través de la iconografía presente en los candelabros de forma globular

representados en la parte inferior y superior de la obra, en la base de estos se aprecia la cabeza de un oso, una figura ovina en la parte central y en la parte superior se observa un ornato floral, el candelabro simboliza al Ukumari y los animales que roba para alimentarse; los iconos con forma de flora se pueden encontrar organizados en el fondo representando los campos de sembrío cultivados por la comunidad de Quinoa.

El nexo que relaciona estos iconos es el sentimiento de temor que la comunidad de Quinoa tiene hacia el Ukumari, esta correspondencia pertenece a la valoración sintáctica, mientras que en la valoración sintagmática se puede leer a los ornamentos florales que representan los cultivos de los pobladores de Quinoa, el candelabro exhibe la expresión artística que sirve como herramienta con la que se transmite el mito del Ukumari.

En cuanto al género, se puede decir que la obra está ubicada como mito y alegoría donde se aprecia el retrato de la criatura llamada Ukumari, la categoría está clasificada como terrorífica pues genera una sensación de susto y agitación, es grande e intenso produciendo terror por su expresión amenazante. Se manejó la técnica mixta para la elaboración de este cuadro uniendo materiales como el óleo y la resina de látex acrílica, el primer material mencionado fue utilizado para el personaje principal situado en el centro del cuadro el cual tiene como atributos el pelaje de un oso y la piel de un hombre, lo que sugiere que el material oleoso es ideal para lograr estas texturas, mientras que el látex de resina acrílica se utilizó en el fondo y figuras ornamentales, se aplicó estas técnicas con herramientas como brochas anchas, plantillas de estencil, pinceles de dureza media y espátulas.

La obra es simbolista ya que los elementos representados contienen un mensaje los cuales están vinculados a las acciones de esta criatura, la proporción del personaje es ideal pues se trata de un ser fantástico híbrido entre un oso y un humano; las masas están dispuestas en relación al centro lo que genera equilibrio.

En cuanto al equilibrio cromático se tiene como color dominante al azul pues éste se encuentra en mayor porcentaje en la obra, como color tónico se tiene a los ocres con tendencia anaranjada siendo este el más vibrante mientras que en el fondo se presenta con el azul en una gama agrisada. En la obra se puede presenciar ausencia de perspectiva pues no se puede encontrar sensación de profundidad en las figuras representadas en el fondo, dichos elementos carecen de gradación tonal y no

reflejan efectos lumínicos a diferencia de la criatura la cual presenta iluminación artificial que proviene de la parte superior derecha de la obra creando sombras suaves en la cabeza y pecho de la bestia y sombras más pronunciadas en los brazos y extremidades inferiores.

La obra de pintura se encuentra realizada en un soporte de MDF cuyas dimensiones son de 160 cm por 100 cm, fue sometido a una base de látex de resina acrílica mate como fondo, luego se aplicó el óleo en el pintado de la figura central; el contorno es cerrado, está definido por el cambio cromático de cada elemento definiéndolo y separando los espacios; el diseño lineal es formal pues predomina el estatismo, por la distribución de los elementos se puede afirmar que la simetría empleada es la axial lo que brinda armonía y sensación de estabilidad; la base de la composición es triangular donde los puntos compositivos son las patas de la criatura.

La armonía cromática denota una combinación de colores neutros y fríos, en cuanto al color, la obra presenta pigmentos como la tierra de sombra tostada, ocre, siena natural, anaranjados y grises ubicados tanto en la carnación como en el pelaje del Ukumari, mientras que los colores grises con tendencia a los azules presentes en el fondo del cuadro tienen menor grado de saturación, por la variedad cromática se puede situar a la obra como polícroma. En el aspecto cromosemiótico, el color azul simboliza a la feminidad, mantiene relación con la criatura pues el mito cuenta que el Ukumari raptaba a mujeres vírgenes para tomarlas como pareja, el negro simboliza la negatividad además de los actos impuros, mientras que los colores amarillos ocres oscuros simbolizan la herejía y la lujuria.

Por la sucesión de formas se puede identificar al ritmo morfológico como variado y disonante, mientras que ritmo cromático presenta una armonía simple pues el cuadro está conformado en su mayoría por el azul acompañado por su degradado más su color opuesto que sería los anaranjados y sienas de la piel del Ukumari además de los adyacentes a este color. En cuanto a la dimensión de contenido la obra es ideal pues es una representación del Ukumari, siendo este una criatura fantástica no tiene comparación con un ser real, por otro lado, encontramos el parergon en los elementos representados de forma simbólica en la flora de la localidad que acompaña a la criatura en el espacio visual.

3.2.6. Obra de pintura N° 6: El Manchaypuito

Esta obra pictórica representa al último cuadro de la categoría de mitos populares, se puede encontrar en los íconos de semejanza a un hombre de piel trigueña, cabellera oscura, porta un pocho siena con franjas oscuras, pantalón negro además de ojotas, está tocando un instrumento musical compuesto por una quena y una vasija globular. Este músico representa al portador del Manchaypuito, la quena

es de color siena, según el mito el instrumento está hecho de hueso humano, el músico la utiliza, representa la devoción y amor que tenía este personaje hacia su musa de la que estaba enamorado; la vasija es de color siena oscuro, tiene detalles en alto relieve que se asemejan al rostro de un humano, en el fondo de la obra se puede apreciar un ornato que se asemeja a las siluetas de un rostro masculino y femenino que hacen referencia a los detalles en relieve de la vasija, simboliza parte del mito del Manchaypuito que nos relata Juan de Mata Peralta Ramírez en cuanto a la valoración sintáctica existe una relación de devoción-amor del músico hacia su musa la cual está representada por el instrumento musical, la valoración sintagmática dice que las siluetas plasmadas en el fondo de la obra representan la dualidad a través de la unión entre el músico y su amante.

La obra está clasificada en el género de mito y alegoría, se aprecia el retrato de un músico que está tocando un instrumento de viento hecho de un fémur humano, se puede apreciar que parte del hueso está dentro de una vasija; la categoría de la obra es trágica pues está referido a un acontecimiento donde existe la destrucción de la vida, la manipulación, el hurto y la profanación; el mito es impactante además de poseer mucha fuerza en su expresión.

Para la elaboración de esta pieza de pintura se manejó la técnica mixta a partir de la unión del óleo empleado para el pintado del personaje principal y el látex de resina acrílica para el fondo de la obra, los instrumentos empleados fueron pinceles planos de cerdas naturales que deja un registro medio en la factura del pintado, plantillas de estencil para definir formas a través de sus caladuras, brochas gruesas además de espátulas para la mezcla homogeneizada de los pigmentos.

La obra es simbolista pues contiene un mensaje dentro de los símbolos que se representan los cuales son la dualidad, el vínculo sacrílego, el amor y la locura; la proporción del personaje es académica ya que guarda relación con la anatomía artística, el equilibrio de masas genera la sensación de simetría dado que la masa de mayor tamaño se encuentra en el centro de la obra.

Se aprecia que el personaje en primer plano presenta una gama de colores saturados con tendencia a los colores tierra mientras que el fondo se encuentra en una gama agrisada en dos tonalidades, empleando la más clara en la iconografía mientras que la más oscura se ubica en el color de fondo, además este último es el color dominante pues se encuentra en mayor proporción en la obra mientras que el color

blanco presente en la camisa del músico es el color tónico, los amarillos ocres son los colores medianos que sirven como transición entre los colores dominantes y tónicos; se puede distinguir la ausencia de perspectiva pues no se encuentra sensación de profundidad en las figuras iconográficas del fondo, además los colores presentan ausencia de gradación tonal, además no reflejan efectos lumínicos, en contraposición a estos elementos se encuentra la figura del portador del Manchaypuito el cual si presenta gradaciones tonales junto con la sensación de volumetría, se optó por estos valores dado que se trata del personaje central de la obra brindándole mayor énfasis a su protagonismo, su iluminación es artificial la cual proviene del lado superior derecho creando sombras suaves en el rostro mientras que las sombras de mayor intensidad se ubican en los pies del personaje, el cuadro está elaborado en un soporte de 160 cm por 100 cm el cual es de fibra de densidad media.

Se puede apreciar en el fondo un patrón realizado con ornato iconográfico que hace alusión al relieve que presenta la vasija; la línea denota que el contorno es cerrado, está definido por el cambio cromático de cada elemento delimitando los espacios; el diseño lineal de la obra es formal pues predominan las líneas y formas estáticas, mientras que la simetría es axial pues las distribuciones de elementos corresponden a un eje ubicado en el centro de la obra.

La base de la composición es simétrica, donde los puntos compositivos son la cabeza y los pies del músico, mientras que en la armonía cromática la obra presenta una combinación de colores tanto cálidos como neutros, se puede encontrar colores como el siena natural, tierra de sombra tostada, amarillos ocres, dispuestos en el músico, mientras que los colores grises con tendencia al rojo y grises neutros están presentes en el fondo de la obra, por estas cualidades la obra es policroma.

En cuanto al contenido cromosemiótico, el ocre rojizo está asociado a la impureza, mientras que los colores térreos semejantes a los marrones simbolizan la renuncia al mundo, la degradación y la muerte del espíritu, los cuales son atributos que se relacionan con el mito en el que se basa la obra pictórica.

El ritmo morfológico es asonante en el fondo pues no existe la sucesión de elementos sólo la relación iconográfica del fondo con el instrumento musical, mientras que existe alternancia en la trama lineal de la indumentaria del músico; el ritmo cromático es consonante pues el cuadro presenta únicamente una gama melódica expresada a través del degradado de los colores térreos o neutros los cuales

indican una transición cromática entre ellos. En cuanto a la dimensión de contenido sónico se puede decir que es real pues es la imagen del músico del Manchaypuito está basada en una referencia fotográfica, se hace presente el parergon en el fondo de la obra como parte de la iconografía que acompaña al músico, está ubicado en el lado derecho e izquierdo haciendo referencia a la pareja de amantes protagonistas del mito en el que se basa la obra pictórica.

3.2.7. Obra de pintura N° 7: María Parado de Bellido

Esta obra de pintura representa a una de las heroínas más conocidas de Ayacucho, se puede encontrar en los íconos de semejanza a una mujer de piel trigueña, cabellera oscura entrecruzada, de mediana edad, usa un vestido claro y un mantón de color siena, tiene la mano izquierda formando un puño y la derecha estirada se trata de María Parado de Bellido, heroína y mártir de la independencia es

conocida por el apoyo a los patriotas enviando cartas y revelando cuales eran los planes de los ejércitos realistas, una vez descubierta fue sometida a constantes torturas por parte de Carratalá, cuando este no pudo obtener la confesión de los nombres de sus supuestos cómplices ordenó su fusilamiento.

Se puede apreciar en los íconos simbólicos tres cartas de color gris con tendencia al rojo, distribuidas de forma simétrica en la parte superior del cuadro, contienen un poema dedicado a la heroína y representan las cartas que ella enviaba para delatar a los españoles, también podemos observar siluetas de armas de color gris con tendencia a rojo, están apuntando al personaje principal de la obra pictórica y simbolizan el suceso en la que la heroína fue fusilada al optar por la muerte antes de la traición a su causa, este fue el castigo por no traicionar sus principios e ideales.

En cuanto a la valoración sintáctica encontramos la relación de heroína y mártir en María Parado de Bellido mientras que en la valoración sintagmática apreciamos que las cartas simbolizan la decisión inquebrantable de esta mujer, al mismo tiempo que las armas de fuego representan la sentencia de muerte. Dentro de los valores estéticos podemos decir que el género de la obra está situado como retrato y la temática es histórica pues representa a la historia de la heroína María Parado de Bellido, la categoría se encuentra dentro de la tragedia ya que el final de esta mujer es funesto pues implica la muerte por defender su causa.

Se recurrió a la técnica mixta, la base de látex de resina acrílica se aplicó en el fondo y elementos ornamentales del cuadro, posteriormente el óleo fue empleado en el retrato de la heroína, esta técnica fue utilizada para aprovechar las cualidades físicas de dos clases de materiales distintos, para su aplicación se emplearon herramientas como los pinceles planos de cerdas naturales que deja un registro medio en la factura del pintado; las plantillas de estencil para definir las formas en el fondo de la obra además de espátulas para la mezcla homogeneizada de los pigmentos.

El estilo y tendencia la obra es simbolista debido a que las figuras dispuestas en el fondo del cuadro contienen un mensaje los cuales están vinculados al desenlace de la historia de María Parado de Bellido siendo las cartas situadas en la parte superior la causa de su fusilamiento, el personaje central cuenta con proporciones académicas las cuales guardan relación con la anatomía real-artística, las masas se encuentran distribuidas de forma simétrica guardando equilibrio, la obra presenta una gama de colores cálidos y térreos, existe la presencia de colores saturados tanto en el manto de

la mujer como en el fondo del cuadro, los colores agrisados están presentes en los elementos ornamentales del fondo, el color dominante es el rojo pues se encuentra en mayor proporción dentro de la obra pictórica mientras que el color violeta dispuesto como parte del patrón decorativo en el vestido de la heroína brinda armonía y equilibrio.

El personaje principal de la obra presenta volumen además de gradación tonal lo que le otorga énfasis y protagonismo como figura central del cuadro, por otra parte los elementos ornamentales del fondo carecen de iluminación o gradación tonal lo cual le da la lectura de elementos acompañantes o secundarios. Se puede percibir que la iluminación es artificial pues el retrato de María Parado de Bellido está iluminado desde la parte superior derecha creando sombras suaves en el rostro y más pronunciadas en las manos.

La obra de pintura fue realizada en un soporte de fibra de densidad media cuyas medidas son de 160 cm por 100 cm, al tratarse de una composición de cuerpo completo se optó por la posición vertical brindándole equilibrio y armonía a la composición. El contorno es cerrado, está definido por el cambio cromático de cada elemento definiéndolo y delimitándolo, el diseño de la línea es formal pues presenta estatismo acompañado de simetría, por la distribución de elementos en torno a un eje central se puede identificar a la simetría como axial lo cual conlleva a una sensación de sobriedad.

La obra se encuentra en una gama de colores cálidos y análogos, los pigmentos situados en el fondo de la representación pictórica son el rojo ladrillo, grises con tendencia al rojo, dispuestos tanto en el fondo como en los elementos iconográficos semejantes a cartas y armas de fuego; mientras que la tierra de sombra tostada, ocre, sienas, violetas se encuentran presentes en el personaje de María Parado de Bellido, por ese aspecto se aprecia que la obra es polícroma.

Los valores de cromosemiótica son relevantes ya que el significado de los colores empleados están estrechamente vinculados con el carácter del tema representado, el rojo simboliza la lucha por los ideales, el ocre simboliza el sacrificio, el violeta simboliza el amor, la verdad, la pasión y el sufrimiento mientras que el dorado simboliza la eternidad o la gloria, todos estos valores cualitativos son propios de un héroe.

El ritmo morfológico es asonante pues en el fondo se aprecia la sucesión de dos elementos siendo estos repetitivos tanto en la base como en la cabecera de la imagen, el ritmo cromático es consonante pues los colores dispuestos en la representación pertenecen a una gama de colores cálidos y térreos. En cuanto a la dimensión de contenido sígnico se puede apreciar que la obra es real pues se trata del retrato de la heroína María Parado de Bellido, mientras que el parergon se encuentra en los elementos iconográficos que acompañan al personaje principal dentro del espacio visual.

3.2.8. Obra de pintura N° 8: Ventura Ccalamaqui

Esta obra de pintura representa a una mujer que resalta por su fuerza y entrega hacia su país, se puede encontrar en los íconos de semejanza a una mujer de piel trigueña oscura, con los brazos extendidos hacia el cielo, usa un faldón marrón y una blusa clara, en acción de protesta, se trata de Ventura Ccalamaqui quien está en pleno acto de rebeldía ante las legiones españolas, los iconos simbólicos por una parte son

los cañones acompañado de las municiones que se encuentran en la parte inferior del cuadro representando al ejército realista que se disponían a atacarla mientras que la silueta de las mujeres organizadas en la parte superior de la obra manteniendo una secuencia y ritmo simbolizan el apoyo que recibió la heroína por las mujeres de la región de Ayacucho para frustrar los planes del ejército realista, en la valoración sintáctica se encuentra presente una relación directa de la rebelión junto con la amenaza entre la mujer y los españoles, mientras que en la valoración sintagmática podemos encontrar la silueta de las mujeres que representan el apoyo a la causa de la heroína, por otro lado los cañones representan la respuesta ante la valiente protesta de la heroína acompañada por el grupo de rebeldes.

El género de la obra es el retrato y la temática es histórica pues representa parte de la historia de la heroína Ventura Ccalamaqui, la categoría es la tragedia ya que el desenlace de la historia de la heroína es funesta pues implica la muerte de esta mujer que defendía su causa.

Se manejó la técnica mixta uniendo materiales como el látex de resina acrílica mate empleado en el fondo y elementos ornamentales, este material es de secado rápido lo que permite sobreponer otras capas de pintura a las horas de ser utilizado, para el retrato de la representación de la heroína se recurrió al óleo debido a sus propiedades físicas las cuales son más versátiles y de secado lento, los instrumentos empleados fueron los pinceles planos de cerdas naturales que deja un registro medio en la factura del pintado, también se utilizó las plantillas de estencil con elementos calados que sirven para definir formas, así como las espátulas para la mezcla homogeneizada de los pigmentos.

La obra está clasificada como simbolista por sus características iconográficas y el mensaje que guarda con la historia del personaje representado, la proporción de la heroína es académica y obedece al canon de medidas referente a una mujer andina, la masa principal se sitúa en el centro de la composición mientras que los elementos acompañantes se ubican en la parte superior e inferior. El color dominante es el pardo, los colores presentan diferentes grados de saturación siendo la tierra de sombra tostada el más puro de todos. La perspectiva es ausente pues en fondo del cuadro no se puede presenciar la sensación de profundidad ya que los elementos carecen de gradación tonal y lumínica.

En cuanto a la morfología, el retrato de Ventura Ccalamaqui presenta iluminación desde la parte superior derecha creando sombras en la parte izquierda del personaje, la obra de pintura se encuentra en posición vertical, tiene medidas de 160 cm por 100 cm, está desarrollado sobre un soporte de fibra de densidad media, el cual fue sometido a una capa base para luego aplicar los materiales respectivos en el momento del pintado, se puede apreciar que el contorno es cerrado estando definido por el cambio cromático de cada figura, de esta manera los espacios quedan separados, el diseño de la línea es formal ya que éstas son estáticas además de armónicas, por la distribución de los elementos representados se asume que la simetría es central debido a que existe un eje ubicado en el centro de la obra, la composición del retrato está configurada en forma de letra “Y” por la disposición del cuerpo.

La obra cuenta con una gama de colores tierra agrisados, los colores empleados en el personaje en primer plano son los sepías, sienas, tierra de sombra tostada, ocre y grises claros con una leve tendencia al violeta los cuales se diferencian del fondo que están en una gama de gris pardo acompañado de blanco agrisado.

Los valores de cromosemiótica indican que el color pardo o sienas simbolizan la humildad y la pobreza, que son atributos vinculados al origen del personaje representado en el cuadro, mientras que los colores grises representan la muerte del cuerpo, pues este fue el desenlace que sufrió la heroína.

El ritmo morfológico es alternante pues existe la sucesión de dos elementos en la obra pictórica, éstos se pueden apreciar en la parte superior e inferior de la obra, el ritmo cromático es consonante pues los colores presentan armonía entre ellos a través de una gama de colores quebrados dispuestos en los diferentes elementos de la obra.

En cuanto a la dimensión de contenido sígnico es ideal pues se retrata a la heroína Ventura Ccalamaqui sin tener imágenes o referencias de esta mujer, podemos observar el parergon en los elementos de la artillería y las figuras de mujeres que son de carácter ornamental y enmarcan al personaje principal dentro del espacio visual.

3.2.9. Obra de pintura N° 9: Basilio Auqui

Esta es la última obra de pintura de la categoría de héroes ayacuchanos precursores de la independencia, se puede observar en los íconos de semejanza a un hombre andino de piel trigueña, utiliza un chullo de fibra animal, sobre este tiene un sombrero marrón además porta un poncho rojo, una camisa clara y un pantalón azul claro, en su mano lleva un cocobolo que es un arma compuesta de un trozo de cuero

trenzado a una piedra, se trata de Basilio Auqui, héroe andino participante en la batalla por la independencia, los íconos simbólicos son los caballos que los morochucos utilizan para dirigirse a la batalla además, estos animales representan el espíritu noble e indomable de estos personajes, por otro lado, la titanka junto con sus flores representadas en el fondo que se caracterizan por florecer una vez cada 100 años simbolizan la oportunidad de libertad que se dio a través de la batalla en contra de las legiones españolas que fueron iniciadas desde los andes, la titanka también llamada Puya de Raimondi, es considerada como la reina de los andes, puede llegar a medir 15 metros, existen en gran cantidad en el sur del departamento de Ayacucho, cerca de la provincia de Cangallo de donde procede este héroe.

La valoración sintáctica presenta una relación directa entre el heroísmo y Basilio Auqui, mientras que también existe una relación de libertad representada por las flores de la titanka, los caballos representan al espíritu noble e indomable de los morochucos. El género de la expresión pictórica es retrato mientras que la temática es histórica pues representa a Basilio Auqui, la categoría es tragedia ya que el desenlace de la historia del héroe implica su muerte en manos de sus opositores.

El cuadro se realizó utilizando la técnica mixta por medio del látex de resina acrílica mate empleado en el fondo y figuras ornamentales, posteriormente se empleó el óleo para el pintado del personaje central de la obra, las herramientas de pintado fueron brochas gruesas, plantillas de estencil, espátulas y pinceles planos de cerdas naturales. Debido a que la obra presenta figuras con significado los cuales son referentes a los atributos del héroe se puede encasillar en la tendencia simbolista, la proporción es académica ya que respeta las nociones de la anatomía artística, la figura de mayor peso y protagonismo se encuentra en el centro de la composición lo que manifiesta equilibrio brindando la sensación de simetría.

Los colores azules son los dominantes pues se encuentran en mayor porcentaje mientras que el color rojo anaranjado presente en el poncho del héroe es el tónico, existe presencia de colores grises en la iconografía presente en el fondo mientras que en el resto de la obra se encuentran los colores saturados, la perspectiva es ausente pues no se encuentra sensación de profundidad en los elementos representados en el fondo de la obra lo cuales carecen de gradación tonal o efectos lumínicos, mientras que el personaje principal si cuenta con iluminación artificial la cual proviene de la parte superior del cuadro.

El cuadro de Basilio Auqui se encuentra realizada en un soporte de fibra de densidad media, el cual se encuentra en posición vertical, sus dimensiones son de 160 cm por 100 cm, se encuentra bellamente ornamentado con flores, puyas de Raimondi y caballos los cuales son referentes a la localidad de donde proviene este personaje.

El contorno en las figuras es cerrado, está definido por el cambio cromático de cada elemento delimitando las formas y dividiendo los espacios, el diseño lineal es formal ya que predominan tanto líneas como formas estáticas, mientras que la simetría es axial pues la distribución de elementos corresponde a un eje ubicado en el centro de la obra; la composición es triangular, donde los puntos compositivos son los pies y la cabeza del retrato.

La obra presenta armonía cromática, se puede identificar colores fríos tanto en el fondo como en el pantalón del héroe, cálidos en el poncho, neutros en la camisa, calzado y chullo del personaje, existen la presencia de colores saturados además de grises en la obra, en conjunto estos valores otorgan a la obra la característica policromía. En cuanto a color, se aprecian los azules acompañados de grises con tendencia al azul, dispuestos en el fondo y parte del traje del personaje; rojo cadmio, rojo bermellón en el poncho, sienas, ocre en el chullo además del color tierra de sombra tostada en el calzado.

En cuanto a los valores cromosemióticos, se denota que el azul simboliza la verdad la libertad, el rojo simboliza el fuego, la pasión y la guerra, los colores térreos simbolizan la humildad, atributos del héroe representado.

El ritmo morfológico es disonante pues las figuras representadas en el fondo están dispuestas a lo largo y ancho de la obra, éstas son repetitivas pero no guardan continuidad ni sucesión. Se puede distinguir disonancia cromática en colores cálidos situados en el poncho y chullo de Basilio Auqui los cuales se disocian de la paleta de colores fríos que se encuentran en mayor porcentaje.

La dimensión de contenido sígnico es real pues se trata del retrato del héroe Basilio Auqui el cual tiene como referencia a modelos de Cangallo, se realizó un estudio además de la recopilación de fotos de la vestimenta propia de dicha comunidad para tenerla como referente para su indumentaria, el parergon está definido por las puyas o titankas, flores y caballos que enmarcan al personaje principal dentro del espacio visual.

3.2.10. Obra de pintura N°10: Danzante de Tijeras

Esta obra de pintura pertenece a la categoría de danzas populares de la región de Ayacucho, se puede observar a un hombre de piel trigueña, usa un traje de colores saturados, está saltando sobre un sapo de gran tamaño, en la mano izquierda tiene un pañuelo mientras que en la mano derecha un par de hojas metálicas, se trata de un danzante de tijeras que representa el mito de Antiq, en los íconos simbólicos

encontramos al sapo representado como un animal de piel escamosa, de color verde que está en posición frontal además tiene algunos hongos creciendo en su espalda, en el fondo observamos también serpientes que son animales característicos que acompañan al ritual de la danza de tijeras, estos últimos son monocromos además son de carácter ornamental.

La valoración sintáctica de relación entre el hombre y los reptiles es de pacto mientras que la valoración sintagmática denota que estas criaturas de la naturaleza están relacionadas al ritual que realiza el danzante para traer la lluvia. El género de la obra es el mito y alegoría pues se aprecia el retrato del danzante de tijeras, la categoría está asociada a lo fantástico, genera agrado al espectador teniendo como contenido lo sobrenatural e irreal.

Debido al manejo de diferentes materiales en la obra se puede considerar que la técnica empleada es mixta, mientras que los instrumentos utilizados para el pintado de esta representación fueron pinceles planos de cerdas naturales, plantillas de estencil con elementos calados que sirven para definir formas, brochas anchas y espátula para la mezcla y aplicación de pigmentos.

En cuanto al estilo y tendencia la obra pictórica se asocia al simbolismo pues contiene un mensaje dentro de los símbolos que se representan en ella como los sapos junto con las serpientes los cuales simbolizan a los Uyaras mientras que la figura hexagonal representa al dios Yllapa, la proporción del danzante es académica ya que guarda relación con la anatomía real - artística; la forma principal de la obra se encuentra en el centro equilibrando las masas lo que genera sensación de simetría, el equilibrio cromático denota al color verde como dominante en la obra mientras que el amarillo de naples es el color tónico, el personaje en primer plano presenta una gama de colores saturados, los cuales se diferencian del fondo que están en una gama agrisada con tendencias al verde en dos diferentes tonalidades; en los elementos ornamentales del fondo se puede apreciar la ausencia de perspectiva pues no se encuentra sensación de profundidad, además los colores presentan ausencia de gradación tonal y no reflejan efectos lumínicos.

En cuanto a la morfología se percibe que los personajes principales ubicados en el centro de la representación pictórica reciben iluminación frontal generando sombras de mediana intensidad; la obra de pintura se encuentra elaborada en un soporte de MDF cuyas dimensiones son de 160 cm por 100 cm, se aprecia un patrón

realizado a través de ornato de serpientes y sapos que hace alusión al mito del danzante de tijeras.

El contorno en las figuras es cerrado, está definido por el cambio cromático de cada elemento, dividen el espacio y lo delimita, el diseño lineal es formal pues la obra presenta estatismo en sus figuras, la simetría es axial debido a que la distribución de elementos corresponde a un eje ubicado en el centro de la obra, la composición es vertical, donde el punto compositivo tiene como eje al danzante.

En cuanto a la armonía cromática, la obra cuenta con colores cálidos y fríos, la paleta de colores es complementaria-adyacente, la obra cuenta con colores como el rojo cadmio, bermellón, verdes primario, amarillos, azules, anaranjados y grises con tendencia a los violetas, presentes en el danzante, mientras que los colores agrisados con tendencia al verde se ubican en el fondo de la obra y estos cuentan con dos variaciones tonales, el sapo cuenta con colores ocres y verdes, se cuenta con la presencia del dorado que enmarca una figura geométrica el cual ayuda a delimitar y separar los espacios visuales; por su contenido cromático la obra cuenta con policromía.

En el aspecto cromosemiótico, los colores verdes simbolizan la vida y la vegetación, también asociado a la resurrección que es uno de los atributos del danzante Antiq según el mito, el color rojo simboliza la acción acompañada por la dicha, mientras que los amarillos junto con los dorados representan la divinidad, los violetas simbolizan la alegría, el anaranjado simboliza el equilibrio entre el espíritu y la libido.

El ritmo morfológico es asonante ya que los ornatos situados en el fondo guardan relación entre ellos, también cabe mencionar que los ornatos son repetitivos, crean ritmo y armonía los cuales se asemejándose al flujo del agua de la catarata Wankamayu la cual está presente en el relato de este mito; mientras que el ritmo cromático es disonante ya que los colores fríos dispuestos en el fondo contrastan con los colores cálidos empleados en el danzante de tijeras. En cuanto a la dimensión de contenido sígnico se puede apreciar que la obra es ideal pues se trata del retrato de un personaje mítico representado por un danzante de tijeras contemporáneo, se hacen presentes también elementos de parergon que son los sapos junto con las serpientes que rodean y acompañan al personaje principal dentro del espacio visual.

3.2.11. Obra de pintura N°11: Qashwa de Viracochan

Esta obra de pintura representa a dos personajes que forman parte de una danza tradicional costumbrista, se puede observar en los íconos de semejanza a un hombre de piel trigueña, viste un pantalón oscuro, chaleco, chullo y sombrero, es un traje festivo, está al lado de una mujer de piel trigueña, cabellera oscura, viste una falda negra con ornamentos de colores saturados, lleva una blusa amarilla, un rebozo o

lliclla blanca con detalles rojos y utiliza un sombrero, representan a los danzantes de la Qashwa de Viracochan símbolo de las tradiciones agrarias ancestrales del distrito de Ayahuanco en la provincia de Huanta, están acompañados de elementos dorados que son lazos zigzagueantes.

En la valoración sintáctica se puede encontrar que el hombre se relaciona con la mujer por medio de la danza que es una manifestación tradicional mientras que en la valoración sintagmática se puede denotar que los ornamentos lineales tienen una connotación relacionada a la festividad. El género es el retrato, la temática es histórica pues nos narra sucesos reales que se realizan en la comunidad de Viracochan, su categoría está clasificada como bella pues genera agrado al espectador, con colores claros y limpios, también presenta formas bellamente definidas.

Como en la demás obras estudiadas la técnica que se manejó para la elaboración de este cuadro es mixta aprovechando las cualidades físicas del látex de resina acrílica mate acompañado del óleo los cuales a pesar de tener composiciones químicas diferentes pueden utilizarse con compatibilidad, primero empleando la resina acrílica que además sirvió como base para finalmente aplicar el material oleoso, las herramientas que se usaron fueron brochas medianas, espátulas, pinceles de cerda los cuales sirvieron para la distribución de los pigmentos en el soporte.

En cuanto al estilo y tendencia la obra es de carácter figurativo pues representa a dos danzantes de la comunidad de Viracochan ubicada en la provincia de Huanta, la dimensión compositiva denota que la proporción de los personajes principales es académica ya que guarda relación con la anatomía artística. El equilibrio de masas indica que la forma principal de la obra se encuentra en el centro, lo que genera equilibrio junto con la sensación de simetría, en otro aspecto, el equilibrio cromático indica que el color dominante es el violeta, el tónico es el color amarillo, el fondo presenta colores agrisados mientras que los personajes principales cuentan con colores saturados, en el fondo de la obra se puede observar que no cuenta con perspectiva pues no existe la sensación de profundidad, además los colores del fondo presentan ausencia de gradación tonal los cuales no reflejan efectos lumínicos.

La iluminación expresada en los personajes centrales es de tipo artificial la cual proviene de la parte superior izquierda de la obra generando sombras tenues en el rostro y más oscuras en los cuerpos, esta obra fue elaborada en un soporte de fibra de

densidad media de 160 cm por 100 cm, en cuanto a la textura se aprecia en el fondo un patrón realizado a través de los cambios cromáticos de las figuras de forma horizontal y otro patrón con los elementos zigzagueantes en la parte superior de la obra. Las líneas presentes en los elementos denotan que el contorno es cerrado, el cambio cromático de cada elemento define las formas y delimita los espacios, el diseño lineal es formal pues predominan las líneas - formas estáticas, existe simetría en la obra la cual es axial pues la distribución de elementos corresponde a un eje ubicado en el centro de la obra. La base de la composición es triangular, donde los puntos compositivos son los pies de la pareja de danzantes y la cabeza del danzante masculino.

En cuanto a la armonía cromática se denota que la obra cuenta con una gama cálida acompañada de la gama neutra, presentan colores complementarios además de adyacentes, los colores empleados son el rojo cadmio, bermellón, amarillos, azules, ocre, anaranjado, sienas, tierra de sombra tostada que están dispuestos en parte de la indumentaria de los danzantes mientras que en el fondo de la obra se puede apreciar colores como los grises con tendencia a los violetas en dos tonalidades diferentes, también se encuentra el color dorado en los elementos lineales que forman parte del fondo.

En los valores cromosemióticos, los violetas simbolizan, para el mundo andino, la alegría pues corresponde a la flor de papa, es anuncio de una cosecha abundante, los colores amarillos o dorados simbolizan la eternidad del ritual y el vínculo del hombre con sus costumbres agrarias, el anaranjado simboliza el equilibrio mientras que los marrones simbolizan la humildad que debe tener el hombre hacia la naturaleza.

El ritmo morfológico es alternante pues en el fondo se encuentran líneas horizontales que guardan relación entre sí al igual que las líneas zigzagueantes verticales en la parte superior del cuadro, el ritmo cromático es disonante, pues los colores no se asocian a una gama cromática clásica además que éstos presentan variedad. La dimensión de contenido sígnico es real pues se trata del retrato de dos danzantes de la Qashwa de Viracochan, por otra parte, el parergon se sitúa en las líneas zigzagueantes que simbolizan las serpentinatas, están relacionadas al carácter festivo de la costumbre y se sitúan tanto detrás de los personajes como en la parte superior de la obra pictórica.

3.2.12. Obra de pintura N°12: Danza de Reyes Magos

Se trata de la última representación pictórica de la categoría de danzas populares del folclore ayacuchano, se puede apreciar en los íconos semejanza a un hombre que usa un traje de color anaranjado con blanco agrisado, usa una máscara y guantes, lleva en la mano izquierda un pañuelo mientras que en la mano derecha porta una sonaja artesanal hecha de madera y metal, se trata de un danzante del poblado de

Cangallo el cual representa a un rey mago, éste baila para venerar a la imagen de Jesús recién nacido, forma parte del folclore de la provincia de Cangallo, en los íconos simbólicos se puede apreciar una sonaja artesanal hecha de madera con placas circulares de metal el cual simbolizan la infancia y la veneración hacia el niño Jesús.

La valoración sintáctica nos indica que existe admiración acompañado de la devoción por parte del danzante hacia el niño Jesús mientras que la valoración sintagmática nos indica la presencia de ornamentos ubicados en el fondo del cuadro, son siluetas de sonajas que utilizan los danzantes para rendir culto a la imagen del niño recién nacido. El género de la obra es el retrato donde se aprecia a un danzante de sonaja de la ciudad de Cangallo mientras que la categoría es lo bello debido a que genera agrado al espectador, con colores claros y limpios, las formas están hermosamente definidas.

Se recurrió a la técnica mixta para aprovechar las cualidades de dos materiales diferentes, en este caso fueron el látex de resina acrílica mate y el óleo los cuales se aplicaron en diferentes momentos sobreponiendo el segundo sobre el primero a través de herramientas como brochas medianas, espátulas, plantillas de estencil y pinceles planos teniendo un satisfactorio resultado final en cuanto a la aplicación de los pigmentos.

La obra es de tendencia simbolista ya que los elementos representados tienen un mensaje los cuales están vinculados al danzante de los reyes magos de la provincia de Cangallo, se aprecia que la proporción del personaje principal es académica pues guarda relación con la anatomía real - artística, el equilibrio de masas denota que la forma principal de la obra se encuentra en el centro lo que genera armonía junto con la sensación de simetría, el color dominante es el gris con tendencia al azul, mientras que el color tónico es el anaranjado claro ubicado en los listones del atuendo del danzante, el personaje en primer plano se presenta una gama de colores saturados los cuales se diferencian del fondo que está en una gama agrisada; los elementos ornamentales dispuestos en el fondo de la obra carecen de perspectiva pues no se encuentra sensación de profundidad ya que son figuras sin volumen dentro de una superficie plana, además los colores presentes en los ornamentos carecen de gradación tonal además no reflejan efectos lumínicos a diferencia del retrato del danzante que está iluminado por la parte superior derecha, creando sombras suaves

en la máscara y el traje, mientras que las sombras más intensas se encuentran tanto en las piernas como en el calzado del danzante.

Esta obra se encuentra realizada en un soporte de fibra de densidad media de 160 cm por 100 cm cuya posición es vertical, la textura visual está definida por un patrón realizado con ornato que hace alusión a las sonajas que utiliza este danzante como parte de su indumentaria.

El contorno de las figuras es cerrado, está definido por el cambio cromático de cada elemento definiendo y delimitando los espacios, el diseño de la línea es formal pues predomina el estatismo en las figuras, presenta simetría axial pues la distribución de elementos corresponde a un eje ubicado en el centro de la obra. La base de la composición es vertical, donde el punto compositivo pasa por el medio de la obra tomando como eje al danzante.

La armonía cromática indica que la obra cuenta con una gama cálida dispuesta en el traje del danzante mientras que la gama fría está presente en el fondo del cuadro, estos pertenecen a una paleta complementaria, los colores presentes son los anaranjados, sienas, grises claros, rojos, negros los cuales están dispuestos en el traje del danzante, mientras que los colores grises azulados se encuentran en el fondo de la obra pictórica, el color dorado está presente en el borde de la figura geométrica la cual delinea y divide los espacios visuales.

En los valores cromosemióticos, el azul simboliza al cielo y al niño Jesús, el anaranjado es propio del equilibrio, el violeta para el mundo andino simboliza la alegría, el gris simboliza la melancolía pues a pesar que se celebra el nacimiento del niño Jesús también se lamenta el hecho de su sacrificio para el perdón de los pecados.

El ritmo morfológico es asonante pues las figuras del fondo guardan relación entre ellas, son repetitivos, presentan ritmo y armonía; el ritmo cromático es disonante pues los colores dispuestos en el fondo del cuadro contrastan con los colores del traje del danzante. En cuanto a la dimensión de contenido sígnico, éste es real pues se trata del retrato del danzante de reyes magos para el cual se hizo una investigación en la localidad originaria de esta danza, se logra apreciar parergon representado por las sonajas que acompaña al danzante haciendo énfasis en su motivo que rendir pleitesía a la imagen del niño Jesús.

CAPITULO IV

Resultados de la investigación

4.1. Conclusiones de acuerdo a los objetivos de la investigación

4.1.1. Al primer objetivo

Se indagó sobre los personajes folclóricos relacionados a las categorías de mitos populares y sacros, danzas e historia de héroes precursores de la independencia de la Región Ayacucho en la biblioteca municipal de Huamanga, en la biblioteca de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga; además se realizó entrevistas a los pobladores de diferentes comunidades de la región como Huamanga, Huanta, Quinua, Cangallo y Ayahuanco, los cuales se identifican con los relatos utilizados para la elaboración de las obras pictóricas presentadas en el informe de investigación.

4.1.2. Al segundo objetivo

Se crearon doce obras de expresión pictórica sobre los personajes folclóricos de la región de Ayacucho, donde destaca el lenguaje de la figura principal con el fondo ornamental a través de la iconografía e iconología, las doce obras presentan tendencias al estencil en el fondo mientras que el personaje central está representado de forma figurativa.

4.1.3. Al tercer objetivo

Se expusieron doce obras de expresión pictórica satisfactoriamente en la Sala Temporal de Exposiciones del Museo Histórico Regional Inca Garcilaso de la Vega, Cusco.

4.1.4. Al cuarto objetivo

Se concienció al público sobre los personajes folclóricos de la región de Ayacucho a través de charlas explicativas sobre la historia de cada personaje, además se acompañó cada obra pictórica con paneles informativos cuyo contenido abarcó los relatos y fuentes de donde se extrajeron las historias, se publicó información sobre la exposición y su objetivo en la revista Cuscopólita (Año 8, Edición 31, p.60), también se realizó una entrevista para el programa “Patrimonio” en su segmento de agenda cultura del canal de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, todos estos aspectos sirvieron como complemento para la difusión del mensaje de la exposición de las obras pictóricas.

4.2. Recomendaciones

4.2.1. A los futuros artistas se recomienda explorar nuevos temas de investigación y formas de expresión con bases creativas y simbólicas, además de difundir el arte mediante investigaciones sobre la problemática social y cultural.

4.2.2. A las instituciones educativas, organizaciones, medios artísticos se recomienda investigar y difundir el aporte cultural que genera el folclore de diferentes regiones pues es importante para la construcción de identidad en una sociedad.

4.2.3. Al responsable de la Sala Temporal de Exposiciones del Museo Histórico Regional Inca Garcilaso de la Vega, fomentar las exposiciones artísticas de nuevos artistas pues es importante la difusión de las nuevas expresiones.

4.2.4. Se recomienda a la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco brindar más talleres para fortalecer los mecanismos de gestión de proyectos culturales y asociarse con más galerías para así disponer de un mayor abanico de posibilidades en cuanto a contenedores de exposiciones.

4.3. Listado de referencias

- Alberes, J. (2001). *La interacción del color*. Barcelona: Madrid Alianza S.A.
- Aldrich, V. C. (1966). *Filosofía del arte*. México: Editorial: U.T.E.H.A.
- Alonso Fernández, L. (2012). *Nueva Museología*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Argudín, Y. (2005). *Educación Basada en Competencias*. México: Ed. Trillas.
- Comercio, E. (12 de Diciembre de 2017). *El Comercio*. Obtenido de Festividad de los Reyes es declarada Patrimonio de la Nación:
<https://elcomercio.pe/peru/ayacucho/festividad-reyes-declarada-patrimonio-nacion-noticia-480818>
- De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). *Tradiciones de Huamanga*.
- De S'agaró, J. (1980). *Composición artística*. L.E.D.A. Las Ediciones del Arte.
- Durán Luzio, J. (1987). Ricardo Palma, cronista de una sociedad barroca. *Revista Iberoamericana*, 14.
- Editeci. (2014). *Curso práctico de dibujo y pintura*. Barcelona, España: RBA Coleccionables.
- González Carré, E. (2011). *Huamanga, costumbres y tradiciones*.
- Graves, N. (1951). *The art of color and design*. New York: Hardcover.
- Guerra Lague, M. C. (2009). Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (200-2007). *Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 357.
- Hayten, P. (2007). *El color en las artes*. Barcelona; las ediciones del arte.
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: Interamericana editores, S.A. de C.V.
- Jennings, S. (2007). *Manual del color para el artista*. Blume Naturart S.A.
- León Maristany, E. A. (07 de Setiembre de 2015). *Filosofía del arte en las artes plásticas*. Recuperado el 30 de Junio de 2016, de <http://esteticamar.blogspot.pe/>
- Maita, C. J. (23 de Mayo de 2012). Obtenido de <http://carlosjesusmaita.blogspot.com/2012/05/leyenda-del-ucumar-por-carlos-jesus.html>
- Newall, D. (2009). *Apreciar el arte: Entender, interpretar y disfrutar de las obras*. Barcelona: Art Blume.
- Palma, R. (2000). *Tradiciones peruanas. Quinta serie*. Obtenido de Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-quinta-serie--0/html/ff16cde8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_18_
- Parodi Gastañeta, F. (2002). La cromosemiótica. *Comunicación*, 46-58.

- Parramón Vilasaló, J. M. (1999). *Rincón del autor, luz y color*. Barcelona Parramón Edición S.A.
- Parramón Vilasaló, J. M. (1999). *Todo sobre las técnicas del color*. Barcelona Parramón Edición S.A.
- Parramón Vilasaló, J. M. (2001). *Conceptos básicos de composición y perspectiva*. Barcelona Parramón Edición S.A.
- Parramón Vilasaló, J. M. (2004). *Principios básicos sobre el color y la armonización*. Barcelona Parramón Edición S.A.
- Parramón Vilasaló, J. M. (2009). *Teoría y práctica del color*. Barcelona: Parramón Edición S.A.
- Peralta Ramírez, J. (1964). *Tradiciones de Huamanga*.
- PROANDE. (2000). *Danzaq, La Danza de Tijeras*. Lima, Perú: Talleres de Servicio Copias Gráficas S.A.
- Rivera Godoy, E. (8 de Agosto de 2010). *Compañía folclórica del Perú "Inka Folk S.A.C."*. Obtenido de Compañía folclórica del Perú "Inka Folk S.A.C.": <http://inkafolk.blogspot.com/2010/08/qachwa-de-viracochan.html>
- Rodrigues Chris, G. (2002). *El modernismo para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Rondinel Ruiz, M. (1988). *Los Cholos Monteros Huantinos y otros cuentos y leyendas*. Lima: Talleres Gráficos "NEVAH" S.A.
- Schumutzler, R. (1996). *El modernismo*. Madrid - Spain.
- Tamariz Lúcar, D. (31 de Julio de 2016). *El Peruano*. Obtenido de <https://elperuano.pe/noticia-un-bello-gesto-rebeldia-44233.aspx>
- Tosto, P. (1998). *La composición aurea en las artes plásticas*. Hachette.
- Universitat Politècnica de València - UPV. (28 de Noviembre de 2011). *Análisis de la obra de arte: Introducción a diversas metodologías | | UPV [Archivo de video]*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=M4y_IN81tjA&t=326s
- Villacorta Paredes, J. (1965). *Artes plásticas: composición artística y retrato*. Minerva.
- Villacorta Paredes, J. (1970). *Artes plásticas: color y paisaje*. Salesiana.
- Villacorta Paredes, J. (1970). *Artes plásticas: línea, color y bodegón*. Salesiana.
- VV.AA. (2007). *ABC del arte*. Phaiton Press Limited.

APÉNDICES

APÉNDICE A

Instrumentos valorativos de investigación

Procesos creativos por cada expresión

Obra de pintura N° 1

A) Instrumentos de Valoración Semiótica

Imagen digitalizada de la obra de pintura



TITULO DE LA OBRA	CRISTO NAZARENO
TÉCNICA	MIXTA
DIMENSIONES	160 CM X 100 CM

Valoración Ícono—Simbólica

TITULO DE LA OBRA CRISTO NAZARENO				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (SEMEJANZA)	HOMBRE	Hombre de piel trigueña, cabellera larga oscura y ensortijada, con bigote y barba, de ojos grandes, profundos y oscuros, tiene el rostro ensangrentado, esta vestido con un traje violeta ornamentado de flores, lleva una corona dorada con joyas y carga una cruz.	Jesús de Nazaret	Representante principal del cristianismo, vivió a inicios del siglo I, fue predicador y es considerado por la religión cristiana como hijo de Dios.
ÍCONOS (SIMBÓLICOS)	CRUZ	Cruz de madera de color verde que está siendo cargada por un hombre.	Símbolo del Cristianismo	Representa el sacrificio que hizo Jesús por la Humanidad.
	CORONA DE ESPINAS	Corona de espinas de color dorado, que encierra a manera de marco a un hombre que carga una cruz	Simboliza la coronación de Jesús como rey de los judíos.	No convencional
	FLORES	Organizadas en el fondo de la obra, manteniendo una secuencia	Simboliza a las alfombras florales que se elaboran para venerar a la imagen del Cristo Nazareno en la ciudad de Ayacucho	No convencional

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	Signo
SINTÁCTICA	Cruz	Pacto	Hombre
	Hombre	Divino	Humanidad

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
UNIDADES SINTAGMÁTICAS	Ornamentos florales	Tributo que ofrecen para venerar a la imagen de Jesús de Nazaret
	Corona de Espinas Cruz	Cristianismo

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TITULO DE LA OBRA CRISTO NAZARENO		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES ESTÉTICOS
Género	Retrato	Se aprecia el retrato figurativo de la imagen del Cristo Nazareno de la ciudad de Huamanga.
Categoría	Sublime	Genera agrado al espectador, con colores claros y limpios, formas definidas y bellas, se percibe una sensación de satisfacción y una mezcla de sentimientos de placer y horror.
Técnica	Mixta	Uso de dos técnicas distintas para lograr un resultado final, se utilizó el látex de resina acrílica mate para el fondo por sus cualidades de secado rápido que además permite sobreponer otras capas de pintura sobre ella, luego el óleo que está a base pigmento con aglutinante aceitoso lo que le da la cualidad de secado lento ofreciendo versatilidad al emplearlo en la pintura, se utilizó para el personaje principal en primer plano logrando el acabado deseado.
Instrumentos	Pinceles	Pincel plano de cerdas naturales que deja un registro medio en la factura del pintado.
	Plantillas de esténcil	Pieza plana y flexible de material sintético con elementos calados que sirven para definir formas.
	Espátula	Herramienta metálica que sirve para la mezcla homogeneizada de los pigmentos.

TITULO DE LA OBRA CRISTO NAZARENO		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES ESTÉTICOS
Estilo y tendencia	Simbolismo	La obra pictórica contiene un mensaje dentro de los símbolos que se representan.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Académica	La proporción del personaje principal es académica pues guarda relación con la anatomía artística.
Equilibrio	Masas	La forma más principal de la obra se encuentra en el centro, lo que genera equilibrio y sensación de simetría.
	Cromático	Se puede apreciar que los colores rojos son los dominantes pues se encuentran en mayor porcentaje en la obra pictórica mientras que el color tónico es el verde presente en la cruz de Cristo Nazareno; también se puede apreciar que el patrón floral ubicado en el fondo del cuadro se encuentra en una gama de rojos agrisados mientras que los colores del personaje en primer plano se encuentran saturados.
Perspectiva	Ausente	En la obra se puede presenciar ausencia de perspectiva pues no encontramos sensación de profundidad, sólo figuras en una superficie plana, además los colores presentan ausencia de gradación y no reflejan efectos lumínicos.
Morfología (Forma)	Iluminación artificial	El retrato del Cristo Nazareno está en primer plano y es el más grande en la obra pictórica, la iluminación proviene del lado superior derecho creando sombras suaves en el rostro y sombras más pronunciadas en las manos.
	Estructura y Textura	La estructura del cuadro está en formato de 160 cm por 100 cm. Este desarrollado sobre un soporte de fibra de densidad media, conocido como MDF, el cual fue sometido a una capa base, luego se aplicó la pintura acrílica como fondo. En cuanto a la textura esta es visual y se puede apreciar en el fondo un patrón realizado con ornato floral que hace alusión a las alfombras florales que se realizan para venerar a la imagen sacra.
Línea	Contorno	Se puede apreciar que el contorno de las figuras es cerrado, está definido por el cambio cromático de cada elemento definiéndolo sin recurrir al delineado de las figuras.

TITULO DE LA OBRA CRISTO NAZARENO		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES ESTÉTICOS
	Diseño	Es formal ya que las divisiones entre los espacios son estáticos y simétricos, la simetría en la obra de pintura es axial pues las distribuciones de elementos corresponden a un eje ubicado en el centro de la obra.
	Base de la composición	La composición es triangular, donde los puntos compositivos son las manos y el rostro del retrato.
Armonía	Cromático Combinación de colores	La paleta de colores empleados es análoga.
Color	Polícromo	Se puede apreciar la presencia de colores rojos, violetas, amarillos, anaranjados, verdes, ocre, sienas, dorados y grises rosáceos.
Ritmo	Morfológico	Es uniforme pues los elementos ornamentales del fondo están organizados a través de un patrón repetitivo a lo ancho y largo de la obra de pintura en diferentes posiciones lo que genera ritmo y armonía
	Cromático	Consonante, pues los colores dispuestos están asociados entre sí a través de la temperatura cromática, en este caso se presenta una paleta de colores cálidos, además se presenta el color azul diluido en blanco en el ornamento del traje el cual es disonante con respecto a la gama de colores dominantes en la obra pictórica.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Real	Se trata del retrato de la Imagen de Jesús de Nazaret, la cual es fiel a la verdadera ubicada en el templo de Santa Clara en la ciudad de Huamanga.
Parergon	Corona de Espinas Ornamentos Florales	Enmarca al personaje principal dentro del espacio visual; la interpretación de estos elementos está ligada a la costumbre de los ayacuchanos que elaboran alfombras florales en las calles de la ciudad para rendir homenaje a la sacra imagen del Cristo cuando ésta realiza su recorrido procesional.

APÉNDICE B

Resultados de la investigación

INFORME CURATORIAL

Identificación del proyecto

Exposición: “Moradores del alma”

Presentada por: Germán Elías Morales Peña, con grado de bachiller, egresado de ESABAC “Diego Quispe Tito”, actualmente Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco.

Respaldo por:

Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco, con bachiller como artista plástico egresado de la misma institución; habiendo cursado cursos de capacitación académica y trabajos prácticos en talleres.

Ministerio de Cultura – Museo Histórico Regional Casa del Inca Garcilaso de la Vega, con su apoyo durante la exposición realizada durante las dos primeras semanas del mes de diciembre del año 2018.

Definición del proyecto

El aspecto principal fue presentar la muestra pictórica al público visitante de la sala temporal de exposiciones del Museo Histórico Regional Inca Garcilaso de la Vega, perteneciente a la Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco, cuya temática está relacionada con los personajes folclóricos de la región de Ayacucho expresados en doce obras de pintura de gran formato; se cumplió con los tiempos pactados según el proyecto.

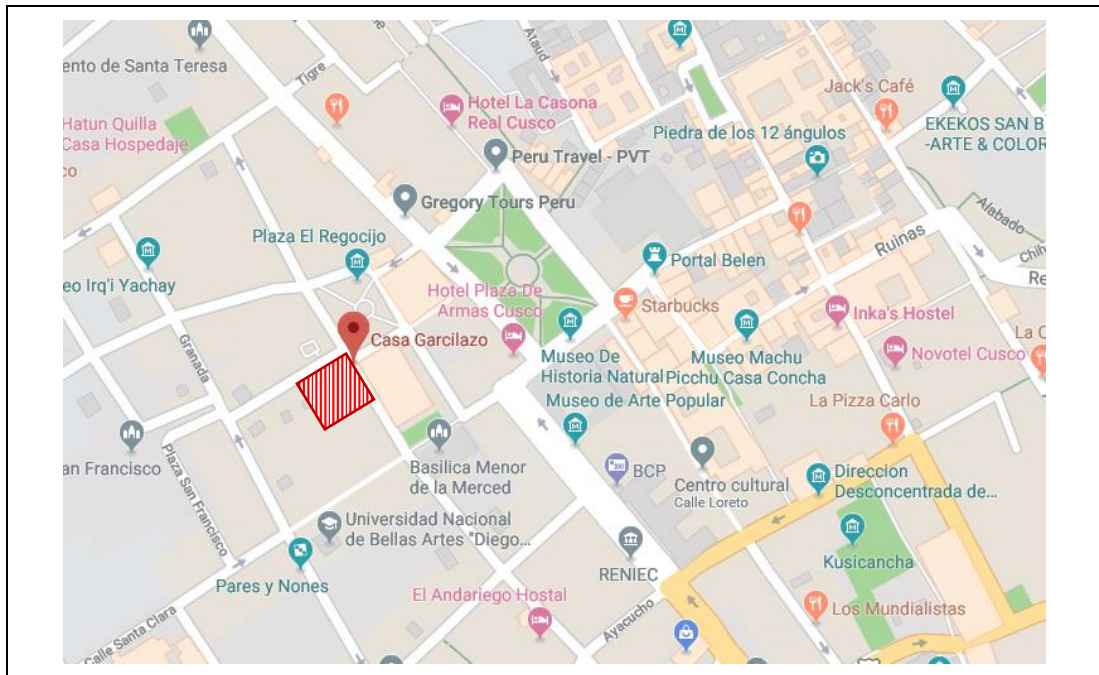
Justificación del proyecto

El proyecto se realizó por la necesidad de exponer obras de arte siendo este medio el nexo para indagar sobre los personajes folclóricos de la región de Ayacucho, por ser el tema de investigación para profundizar y evitar la pérdida de identidad que se vive en la actualidad.

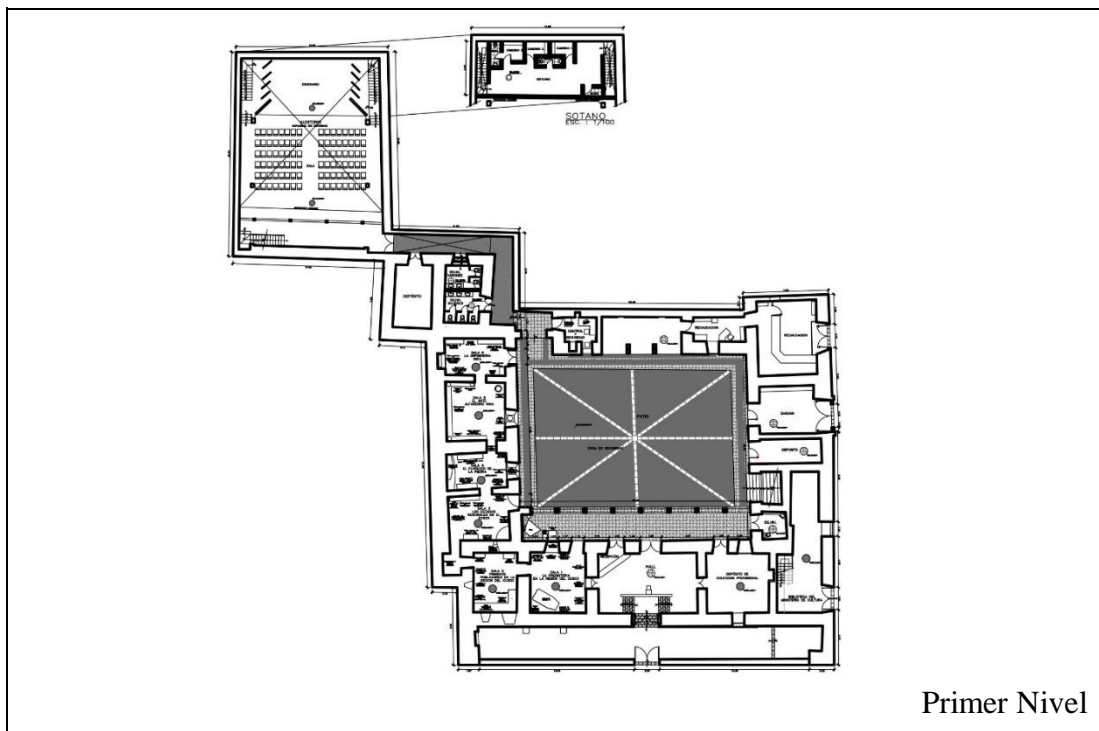
Cumplimiento de objetivos

Se llegó a exponer la muestra en la Sala Temporal del Museo Histórico Regional Inca Garcilaso de la Vega, ubicada entre la esquina de la calle Heladeros con la calle Garcilaso, la ambientación fue adecuada y no hubo contratiempos.

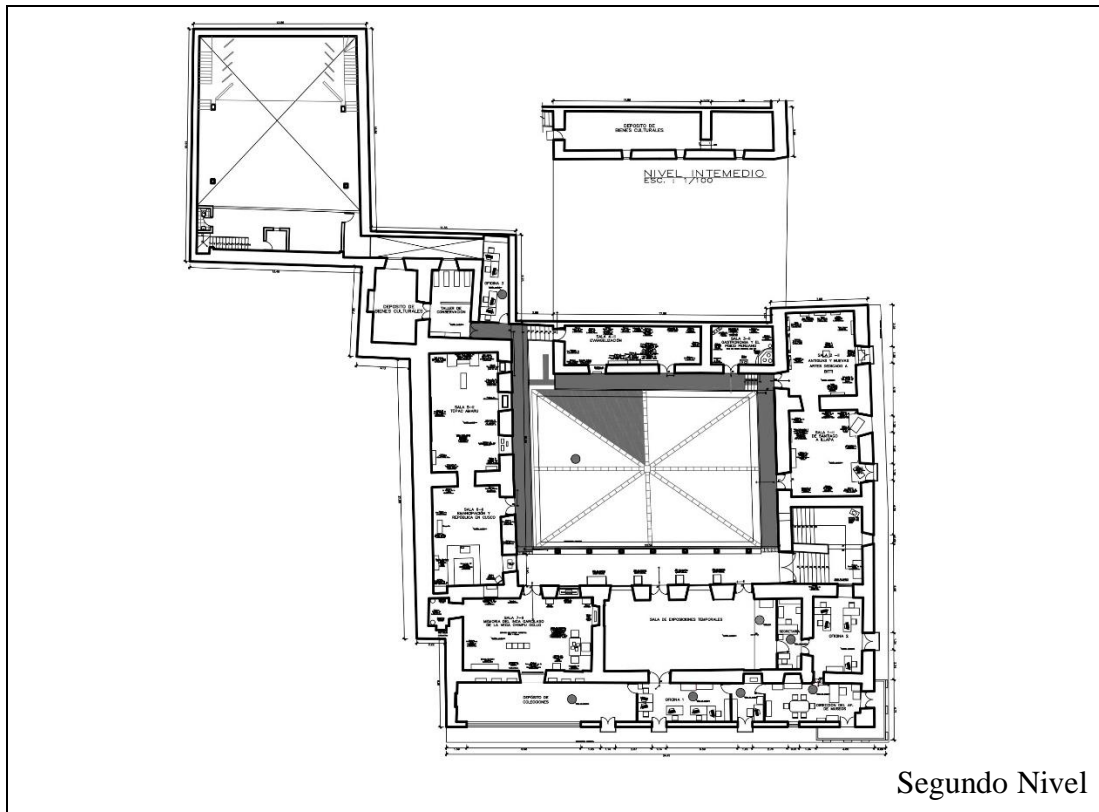
Plano de localización



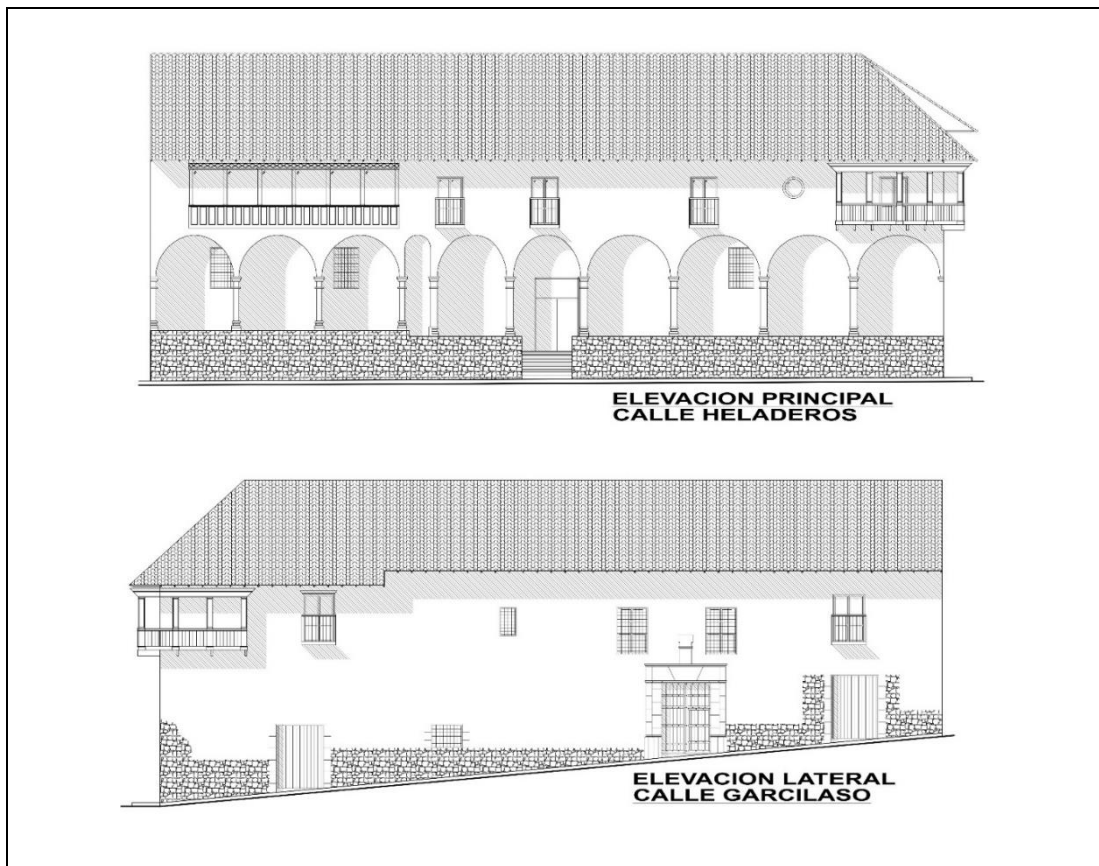
Plano de planta del inmueble



Primer Nivel



Plano de elevación



Plano de distribución de obras

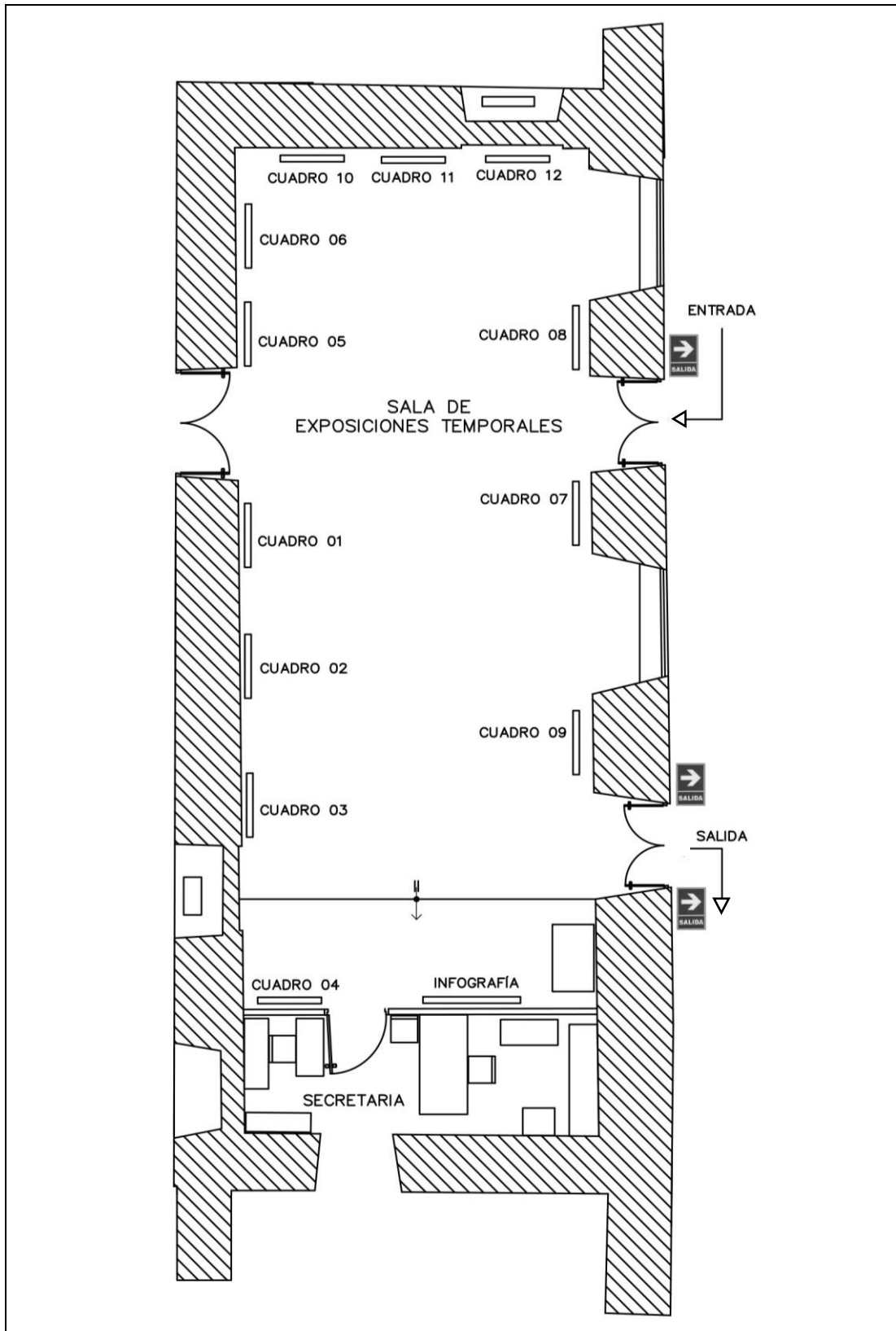


Tabla de distribución de obras

Obra 1	Cristo Nazareno
Obra 2	Niño Llorón
Obra 3	Señor de Quinuapata
Obra 4	Toro de Razuhuilca
Obra 5	Ukumari
Obra 6	El Manchaypuito
Obra 7	María Parado de Bellido
Obra 8	Ventura Ccalamaqui
Obra 9	Basilio Auqui
Obra 10	Danzante de Tijeras
Obra 11	Qashwa de Viracochan
Obra 12	Danza de Reyes Magos

Cumplimiento de metas**Sobre el número de obras**

Se llegó a realizar la exposición de 12 obras pictóricas, cantidad establecida según el reglamento de grados.

Sobre el taller de sensibilización

Se llegó a realizar los talleres de sensibilización durante el periodo de exhibición de las obras pictóricas a los grupos de visitantes de la sala temporal de exposiciones como por ejemplo a los estudiantes de colegios nacionales que formaban parte de las visitas guiadas al museo histórico regional, además se brindó un taller enfocado a los alumnos del instituto superior tecnológico Khipu como parte del curso denominado “Museos y fondo artístico” (salones 4A, 4B, 4D) a cargo de la docente Lic. Maricela Tello Silva.

Sobre la sustentación de grado

Si se sustentará como Examen de Grado para la obtención del Título de Licenciado en Artes Visuales la producción Expuesta.

Cumplimiento del cronograma

No se pudo cumplir con el cronograma original establecido en el proyecto de investigación para el mes de octubre el año 2017, puesto que la sala donde se realizaría originalmente la exposición (sala Mariano Fuentes Lira) no se encontraba disponible, además que aún no se había emitido la resolución directoral de la inscripción de la tesis, pese a que se presentó el proyecto en el mes de diciembre del 2016, la resolución fue emitida en noviembre del 2017, se solicitó entonces la sala temporal de exposiciones del Museo Histórico Regional del Cusco-Casa del Inca

Garcilaso de la Vega, el cual fue aprobado para el 03 de diciembre hasta el 15 del mismo mes del año 2018, debido al éxito de la exposición, se prorrogó la muestra durante la primera quincena del mes de enero del año 2019.

Resumen de las actividades realizadas por cronograma

AÑO	2018															
MES	Diciembre															
DÍAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ACTIVIDADES																
Montaje																
Inauguración																
Exposición																
Desmontaje																

AÑO	2019															
MES	Enero															
DÍAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ACTIVIDADES																
Montaje																
Inauguración																
Exposición																
Desmontaje																

Cumplimiento del presupuesto

Costo proyectado vs. Costo real

Costo proyectado

ÍTEM	SUBTOTAL
RECURSOS HUMANOS	
Pagos durante la investigación (ayudantes, modelos)	S/ 300.00
BIENES	
Bibliografía	S/ 400.00
Material de Escritorio	S/ 300.00
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	
Materiales	
Óleos	S/ 150.00
Látex de resina acrílica	S/ 300.00
Bases	S/ 60.00
Aceite de linaza	S/ 20.00
Aditamentos	S/ 20.00
Instrumentos	

ÍTEM	SUBTOTAL
Espátulas	S/ 15.00
Pinceles	S/ 60.00
Paletas	S/ 15.00
Otros	
Bastidores	S/ 200.00
MDF	S/ 250.00
Imprevistos	S/ 200.00
EXPOSICIÓN	
Gastos de inversión	S/ 100.00
Producción	S/ 300.00
Gastos operativos	S/ 200.00
SERVICIOS	
Encuadernación	S/ 500.00
Fotocopiado	S/ 200.00
Internet	S/ 100.00
Movilidad local, trabajo de campo.	S/ 150.00
TOTAL	S/ 3 840.00

Costo real

Elaboración de cuadros					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Soporte	MDF	12	160x100 cm	S/ 20,00	S/ 240,00
Marco-Bastidor	Madera	12	165x105 cm	S/ 30,00	S/ 360,00
Pinturas					
Látex de resina acrílica Mate	Diferentes colores	10	-	S/ 25,00	S/ 250,00
Oleos		15	-	S/ 17,00	S/ 255,00
Transporte de Materiales	Taxi	3	-	S/ 5,00	S/ 15,00
Instrumentos					
Pinceles	Diferentes	-	-	S/ 70,00	S/ 70,00
Espátulas					S/ 50,00
Esténcil	Plantillas	15		S/ 15,00	S/ 225,00
Esponjas					S/ 12,00
Herramientas de investigación					
Fotocopias	Documentos	6		S/ 24,00	S/ 144,00
Pasajes Interprovinciales	Cusco-Ayacucho	4		S/ 90,00	S/ 360,00
Pasajes locales				S/ 50,00	S/ 50,00
Subtotal					S/ 2 031,00

Exposición					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Catálogos	Documento	500	31x31 cm	S/ 6,00	S/ 3 000,00
Banner	Publicitario	2		S/ 50,00	S/ 100,00
Impresiones	Documento	30		S/ 0,40	S/ 12,00
Invitaciones	Documento	100		S/ 1,50	S/ 150,00
Catering	Variado	200		S/ 1,00	S/ 200,00
Transporte	De cuadros	2		S/ 25,00	S/ 50,00
Vino	Tinto-Seco	12		S/ 14,00	S/ 168,00
Papel Film	Rollo	2		S/ 17,00	S/ 34,00
Afiches	Documento	500		S/ 0,46	S/ 230,00
Subtotal					S/ 3 944,00

Documentario					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Impresiones	Texto		A4		S/ 20,00
Fotocopias 1	Dictamen	8	A4	S/ 28,00	S/ 224,00
Fotocopias 2	Jurado	4	A4	S/ 28,00	S/ 112,00
Encuadernado		4	A4	S/ 48,00	S/ 192,00
Subtotal					S/ 548,00
Total					S/ 6 523,00

Cumplimiento de cronograma

AÑO	2016												2017												2018												2019		
ACTIVIDADES	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	E	F			
Pre-estudio de trabajo																																							
Definición de la temática	■																																						
Primeras indagaciones		■																																					
Búsqueda y recuento de información			■	■																																			
Creación y composición de los temas				■	■																																		
Conclusión de proyecto de tesis						■	■																																
Revisión de proyecto de tesis								■	■																														
Corrección de proyecto de tesis									■	■																													
Entrega de proyecto de tesis										■																													
Diseño de la investigación																																							
Planteamiento del problema			■																																				
Objetivos Justificación				■																																			
Viabilidad Diseño y metodología de la investigación					■																																		
Tipo de investigación						■																																	
Metodología							■																																
Marco Referencial																																							
Marco histórico						■																																	
Marco teórico							■																																
Marco conceptual								■																															
Realización de obras y proyecto curatorial																																							
Elaboración de las 12 obras																																							
Acabado y preparación de obras																																							
Montaje de obras Inauguración de la exposición																																							
Exposición pictórica Desmontaje de obras																																							
Análisis denotativo y connotativo - proceso de segmentación																																							
Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por cada expresión																																							
Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones Resumen de la investigación																																							
Resultados de la investigación																																							
Informe curatorial																																							
Conclusiones																																							
Listado de referencias																																							
Apéndices																																							
Apéndice A																																							
Apéndice B																																							
Apéndice C																																							
Apéndice D																																							
Impresión de la tesis																																							

Identificación de deficiencias y aciertos

La deficiencia que se presentó fue al momento de trasladar las obras de arte, pues el personal de la municipalidad encargado de las vías públicas no permitieron que el transporte que llevaba las obras se estacione en el ingreso de la galería donde se realizaría la exposición teniendo que desplazar los cuadros desde una distancia mayor lo cual podría generar accidentes y maltratos físicos en las piezas de exhibición.

Los aciertos que se tuvieron durante la exposición fueron las fichas informativas que sirvieron como ayuda para el entendimiento de las historias o mensajes de los personajes representados en obras pictóricas, las visitas guiadas, entrevistas y talleres

los cuales fueron el mecanismo de difusión y sensibilización del tema expuesto; además del apoyo por parte del personal de la galería en todo momento, incluyendo la propuesta de ampliación del periodo de exposición.

Ejecución de guion museográfico

- La exposición fue temporal y duró 29 días.
- El contenedor de la exposición fue la sala temporal del Museo Histórico Regional del Inca Garcilaso de la Vega.
- El recorrido fue lineal.
- La iluminación que se utilizó en la galería fue con focos dicroicos.
- Material de apoyo: Se colocó un banner en la puerta exterior del establecimiento y otro al interior del museo y contenía el siguiente texto:

EXPOSICIÓN PICTÓRICA

MORADORES DEL ALMA

Germán Elías Morales Peña

3 de diciembre 2018 / 6:00 P.M.

Hasta el 15 de diciembre

Sala de Exposición Temporal, Museo Histórico Regional del Cusco

“Casa del Inka Garcilaso de la Vega”

Calle Heladeros 165 CUSCO

Señalización de interiores

- Fueron las correspondientes según la ley.
- Presentación: fue realizada por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección Desconcertada de Cultura-Cusco y se exhibió en la sala temporal de exposiciones.

Presentación

La Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, a través de la Sub Dirección Desconcentrada de Patrimonio Cultural y Defensa del Patrimonio Cultural y el Área Funcional de Museos, presenta la exposición temporal titulada “MORADORES DEL ALMA” del artista Germán Elías Morales Peña.

Esta muestra exhibe retratos de personajes extraídos de leyendas populares, precursores de nuestra independencia, danzarines y piezas sacras propias del catolicismo que forman parte de nuestra cultura viva, revelando de esta manera el misterio, magia e historia de la región de Ayacucho.

El trabajo pictórico de Germán se caracteriza por su singularidad, contraste y cromatismo entre fondos sólidos conformados por íconos zoomorfos, fitomorfos y minimalistas que complementan la lectura de la obra.

Nuestra institución apoya las producciones artísticas vinculadas a la expresión cultural, derivadas de investigaciones relacionadas con las tradiciones y que aportan elementos nuevos a conocer. De esta forma la muestra pictórica “MORADORES DEL ALMA” contribuye a consolidar y afirmar los valores andinos y peruanos en general.

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

Presentación de la muestra

MORADORES DEL ALMA

Este proyecto tiene como propuestas tomar en cuenta la acción cultural de las localidades que están sumergidas en sus costumbres, fortaleciendo la cultura viva a través de los lenguajes expresivos por medio del pigmento, porque expresarse: “Es mirar, buscar, sentir, transformar, comunicar, amar, apoyar, vínculo e intercambio, vida y libertad, inteligencia, movimiento y afectividad unidos como plena identidad de esta nuestra tierra grandiosa y majestuosa”. Con esta muestra pretendo dar a conocer las diferentes formas de expresión cultural de la región de Ayacucho expresadas a través de su folclore, categorizándola en leyendas religiosas, leyendas populares, danzas y héroes mártires de la independencia; fusionándolas en un espacio cultural estando al alcance del público espectador y así cumplir el objetivo del arte el cual es sensibilizar y fortalecer su perspectiva crítica artística además de fomentar el valor por el patrimonio cultural.

Germán Elías Morales Peña

Ayacucho 1990

Promoción ESABAC 2016

Fichas técnicas**Ficha 1**

Título: Jesús Nazareno

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

JESÚS NAZARENO

Cuentan que, en una tarde del 15 de junio de 1591, se encontraba en la casa cural de Julcamarca, el piadoso Párroco R. Sr. José Cárdenas Romaní, quien meditaba e imaginaba después de leer atenta y devotamente como Jesús de Nazaret conducía su cruz pesada, por la calle de Amargura de la ciudad de Jerusalén. Sudoroso y fatigado caía y se apoyaba, con su venerable mano. El Párroco deseaba hacerlo esculpir en yeso, con los pormenores vistos en su imaginación. Feliz coincidencia para el Párroco, que esa misma tarde de su meditación, se presentaban dos jóvenes gallardos y preguntan al Sr. Cura en estos términos por el camino que conduce a Acobamba el cura les brinda información y también resguardo pues ya estaba. Anocheciendo, en la mesa, a la hora de la cena, el sacerdote les expone a los jóvenes su anhelado proyecto de hacer esculpir en estuco y madera aquel pasaje; de una de las caídas de Jesús Nazareno en la calle de Amargura. Cuál fue la sorpresa del curita, cuando los jóvenes le manifestaron podrían cumplir su anhelo, quedándose un día en Julcamarca, solo exigían trabajar en un lugar apartado al pueblo, para que nadie les molestara. Entonces, llevó a los jóvenes escultores a una pequeña capilla e hizo llevar todo lo necesario: estuco, madera, una mesa y cuatro cirios; que fue todo lo que exigieron los artistas. Paso el tiempo señalado por los jóvenes, y no se mostraron a dar cuenta de su trabajo. Entonces, al atardecer del día siguiente se presenta el Sr. Párroco a la capilla indicada, y la encuentra cerrada, pensando que fuera un embuste de los jóvenes tuvo que forzar la puerta, y cuál fue su sorpresa: que encontró la imagen de sus ensueños, hermosa e imponente sobre la mesa, alumbrada por los cuatro cirios tal como conocemos y vemos en la iglesia de Santa Clara de Huamanga, con aquella expresión de dolor y misericordia de todo un Dios Hombre.

Fuente: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

JESUS FROM NAZARETH

They say that, on an afternoon of June 15, 1591, was in the priests residency of Julcamarca, the pious Parish R. Mr. José Cárdenas Romaní, who meditated and imagined after reading attentively and devoutly as Jesus of Nazareth was conducting his cross heavy, by the street of Amargura of the city of Jerusalem. Sweaty and fatigued he fell and leaned, with his venerable hand. The Parish Priest wanted to do it in plaster, with the details seen in his imagination. Happy coincidence for the Parish Priest, that same afternoon of his meditation, two gallant young people presented themselves and asked information about the road to Acobamba, the priest gave them information and also shelter because he was already there. During dinner the priest exposes to the young people his long-awaited project to sculpt that passage in stucco and wood; of one of the falls of Jesus Nazareno in the street of Amargura. What was the surprise of the priest, when the youths said they could fulfill their wish, staying one day in Julcamarca, they only demanded to work in a place away from the town, so that no one would bother them. Then, he took the young sculptors to a small chapel and had everything necessary: stucco, wood, a table and four candles; that was all that the artists demanded. He waited the time indicated by the young people, and they did not show themselves to give an account of their work. Then, at dusk the next day, he went to the indicated chapel, and finds it closed, thinking that it was a lie of the young people he had to force the door, and what was his surprise: that he found the image of his dreams, beautiful and imposing on the table, lit by the four candles as we know and see in the church of Santa Clara de Huamanga, with that expression of pain and mercy of an entire God Man

Source: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

Ficha 2

Título: Niño Llorón

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

EL NIÑO LLORÓN

Cuenta Ricardo Palma que los años de 1675, habitaba un zapatero en un tenducho situado en el barrio de Carmeneca de la por entonces ciudad de Huamanga y hoy capital del departamento de Ayacucho. Por mucho que el buen zapatero trabajara sus finanzas iban siempre de mal en peor pues estaba casado con una muchacha que amaba vivir con lujos y que siempre se gastaba el poco dinero en banalidades. Todo el lujo del infeliz zapatero era un busto del Niño Jesús, primorosamente tallado, el zapatero hacía a la linda efigie confidente de sus angustias domésticas; una tarde en que, por ganar un doblón de oro, se comprometió con un caballero a ir hasta Huanta, antes de emprender el viaje se acercó al Niño Jesús y le encomendó a su mujer y su pequeño negocio. Cuando el zapatero llegó a su casa, se sorprendió al ver la puerta cerrada pues era extraño ya que su esposa era madrugadora, golpeó la puerta pero nada, al ruido asomó una vieja, de esas que se pintan solas para dar una mala noticia, fue entonces que le contó al zapatero que su esposa había escapado con su amante, el zapatero entro a la fuerza y después de reconocer que su mujer lo había traicionado no dudo en abrir el cajoncito de la herramientas, y tomando una lesna, se dirigió al Niño Dios, diciéndole: ¡Ah, ingrato! ¿Así vigilas por mi honra y así pagas mi cariño? Pues torna lo que mereces y le clavó la lesna en el pecho de la divina efigie. Fue encontrones cuando se oyó el llanto de un niño; los vecinos curiosos se acercaron pues sabían que el matrimonio carecía de hijos, cuando ingresaron se sorprendieron al ver al zapatero desmayado con una lesna ensangrentada en la mano, mayor aún fue la sorpresa cuando descubrieron que los llantos provenían de la imagen del Niño Dios, fue así que para cesar su llanto los vecinos llevaron a la efigie a la catedral de Huamanga.

Fuente: Palma, R. (2000). Tradiciones peruanas. Quinta serie. Obtenido de Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-quinta-serie--0/html/ff16cde8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_18_

THE CRYING CHILD

Ricardo Palma says that in 1675, a shoemaker lived in a shop located in the neighborhood of Carmeneca of the then city of Huamanga and today capital of the department of Ayacucho. As much as the good cobbler worked his finances, they were always going from bad to worse because he was married to a girl who loved to live with luxuries and who always spent his money on banalities. The only precious object of the unhappy shoemaker was a bust of the Child Jesus, exquisitely carved, the shoemaker made the pretty effigy guardian of his domestic anguish; One afternoon when, for winning a gold doubloon, he made a commitment to a gentleman to go to Huanta, before going on the journey he approached the Child Jesus and entrusted him to his wife and his small business. When the shoemaker arrived at his house, he was surprised to see the door closed because it was strange since his wife was an early riser, he hit the door but nothing, to the noise an old woman appeared, one of those who only give bad news. She told the cobbler that his wife had escaped with his lover, the shoemaker entered by force and after recognizing that his wife had betrayed him, he did not hesitate to open the little box of tools, and taking a dagger, he addressed the Child God, saying: Ah, ungrateful! So you watch over my honor and pay for my love? Well, return what you deserve and nailed it to the chest of the divine effigy. It was found when a child cried; the curious neighbors approached because they knew that the marriage lacked children, when they entered they were surprised to see the shoemaker fainted with a bloody leg in his hand, even more was the surprise when they discovered that the cries came from the image of the Child God, was so to stop their crying the neighbors took the effigy to the cathedral of Huamanga.

Source: Palma, R. (2000). Tradiciones peruanas. Quinta serie. Obtenido de Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-quinta-serie--0/html/ff16cde8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_18_

Ficha 3

Título: Señor de Quinuapata

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

SEÑOR DE QUINUAPATA

Dice la tradición huamanguina, que esta venerable imagen de Jesús Crucificado apareció milagrosamente, atando a un molle en la planicie que ahora conocemos con el nombre de Quinuapata. Acaeció este hecho el año 1855 poco más o menos, luego lo hicieron trasladar a la Iglesia de Santa Teresa procesionalmente en compañía de una multitud inmensa de gente devota. Ya instalado, en uno de los altares de aquella iglesia, adornaron con flores, guirnaldas, simplonas y ceras de libra, para comenzar al día siguiente con una solemne novena. Abierta la iglesia, para la primera Misa del novenario, cual fue la sorpresa del Cura Alvarado, el sacristán y público que había venido a participar en aquel sagrado rito: El Señor Jesucristo Crucificado había desaparecido.

Fueron buscar por todas partes, y alguien dio noticia, que se hallaba en el mismo lugar que antes lo habían encontrado. Entones dijeron: El Señor quiere estar como atalaya de nuestra huamanga, para librarle de toda calamidad telúrica, y ese mismo día comenzaron a abrir los cimientos de una pequeña capilla por minca, donde los huamanguinos del presente veneran al milagroso Señor de Quinuapata.

Fuente: *De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.)*. Tradiciones de Huamanga.

QUINUAPATAS CHRIST

According to the Huamanguinian tradition, this venerable image of Jesus Crucified appeared miraculously, attaching a molle (local tree) in the plain that we now know as Quinuapata. This happened in 1855, more or less, then they moved it to the Church of Santa Teresa in procession in the company of an immense crowd of devout people. It was installed in one of the altars of that church, adorned with flowers, garlands and candles. to begin the next day with a solemn mass. When they opened the church, for the first Mass of the novena, Alvarado priest, the sacristan and public who had come to participate in that sacred rite were surprised: The Lord Jesus Christ Crucified had disappeared.

They searched everywhere, and someone reported, that they were in the same place they had found it before. Then they said: The Lord wants to be as watchman of our Huamanga, to free him from all telluric calamity, and that same day they began to open the foundations of a small chapel by minca, where the Huamanguinos of the present venerate the miraculous Lord of Quinuapata.

Source: *De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.)*. Tradiciones de Huamanga.

Ficha 4

Título: Toro de Razhuillca

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

EL TORO DE RAZUHIULLKA

Cuentan que cuando los españoles ocuparon las tierras del Huanta, trajeron al toro como bestia de trabajo cambiando las costumbres agrícolas de los pobladores natales, condenando a la esclavitud a nuestros antepasados y enviándolos a las minas de Huancavelica, Huayllay, Tawañawi, Lambrama, Putka y Rayama. También pretendieron extirpar de su mente el culto de la deidad telúrica de Taytanchiq Apu Razhuillca. Nuestro dios que sufría en carne propia las penas del pueblo, un día decidió vengarnos; pero esto sería arduo pues se creía que el espíritu satánico de Minotauro se encontraba encerrado en el cuerpo de un toro bravo; pero, lo cierto es de que el Apu cobró forma humana y abandonó su morada celestial en la entraña metálica de la montaña sagrada del Razhuillca, con pasos seguros descendió hacia el paradisiaco valle de Parisa de eterna primavera, buscando al fiero enemigo recorrió por los huertos de frondosos lúcumos, pacayes, molles, chirimoyos y tunales; bordeó los serpenteantes arroyuelos y llegó hasta las cristalinas fuentes y por fin halló a la bestia pastando en el florido huerto de Simpaywasi. Lo retó a una lucha sin cuartel y tras vencerlo, lo enlazó y condujo prisionero hacia las cumbres nevadas del Razhuillca. Pero, como conocía el poder escurridizo del diablo, entonces nuestro dios avivó su imaginación creadora y optó por fundir un toro de oro de tamaño natural, en cuya entraña metálica encerró al espíritu satánico de Minotauro y terminó sumergiéndolo en el lecho profundo de la laguna de Yanacocha. Desde Aquel remoto tiempo, el toro maldito de oro muge de día y de noche, atemorizando a cuanto ser viviente se atreve aproximarse a las orillas de la fatídica laguna de aguas negras.

Fuente: Rondinel Ruiz, M. (1988). Los Cholos Monteros Huantinos y otros cuentos y leyendas. Lima: Talleres Gráficos "NEVAH" S.A.

THE BULL OF RAZUHIULLKA

They say that when the Spaniards occupied the lands of Huanta, they brought bulls as a work beast changing the agricultural customs of the native settlers, condemning our ancestors to slavery and sending them to the mines of Huancavelica, Huayllay, Tawañawi, Lambrama, Putka and Rayama. They also sought to extirpate from their mind the cult of the telluric deity of Taytanchiq Apu Razhuillca. Our god who suffered in the flesh the pains of the people, one day decided to take revenge; but this would be arduous because it was believed that the satanic spirit of Minotaur was enclosed in the body of a brave bull; But, the truth is that the Apu (Mountain god) took human form and left his heavenly abode in the metallic heart of the sacred mountain of the Razhuillca, with safe steps descended towards the paradisiacal valley of Parisa of eternal spring, looking for the fierce enemy toured through the orchards of leafy lúcumos, pacayes, molles, chirimoyos and tunales (local fruit trees); He skirted the winding streams and reached the crystal clear fountains and finally found the beast grazing in the flower-filled orchard of Simpaywasi. He challenged him to a fight without quarter and after overcoming it, he linked it and led the prisoner to the snowy summits of the Razhuillca. But, as he knew the devil's elusive power, then our god fanned his creative imagination and chose to melt a life-size gold bull, in whose metal core it enclosed the satanic spirit of Minotauro and ended up submerging it in the deep bed of the Yanacocha lagoon. Ever since then the cursed golden bull moves all day and night, frightening any living being who dares to approach the shores of the fateful lagoon of black waters.

Source: Rondinel Ruiz, M. (1988). Los Cholos Monteros Huantinos y otros cuentos y leyendas. Lima: Talleres Gráficos "NEVAH" S.A.

Ficha 5

Título: Ukumari

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

UKUMARI

También llamado Ucumar, es un ser peligroso, que ataca y mata impiadosamente. Sus apariciones se producen por lo general en horas de la noche o bien a la madrugada, antes del alba, pues las sombras le sirven de camuflaje. Esta criatura es también parte de las creencias del poblado de Quinua en Ayacucho, siendo parte importante de su folclore y representándolo en cerámicas y otros ornatos.

Según Pedro Heredia: "El único fin del Ucumar es la lujuria, sin tener otro objetivo para su existencia. Habita en las cavernas o en el fondo de las quebradas, perseguido constantemente por Inti (el sol) pues en su presencia no se atreve ni puede practicar sus fechorías; en cambio Mama-Qilla (la luna) parece ampararlo, pues bajo sus rayos de plata adormece la conciencia de las doncellas, cautivándolas. El Ucumar sólo elige a las hermosas. Gusta cambiar de presa. Es ágil y fuerte, brinca y salta, es meloso y feroz a la vez. Es audaz en extremo, pero no valiente. Vaga sin rumbo en busca de aventuras. Todos creen haberlo visto pero nadie ha podido apresararlo ni destruirlo". El Ukumari están presenta en la tradición de varios pueblos andinos, autores como Colombres, Manuel Lizondo y Basiolio Mamaní describen al Ukumari como hombre-oso, peludo y feo, que rapta mujeres y niños que vive en quebradas y cuevas pequeñas.

Fuente: Maita, C. J. (23 de Mayo de 2012). Obtenido de <http://carlosjesusmaita.blogspot.com/2012/05/leyenda-del-ucumar-por-carlos-jesus.html>

UKUMARI

Also called Ucumar, it is a dangerous being, which attacks and kills impiously. His appearances usually occur at night and before dawn, because the shadows serve as camouflage. This creature is also part of the beliefs of the town of Quinua in Ayacucho, being an important part of its folklore and representing it in ceramics and other ornaments.

According to Pedro Heredia: "The sole purpose of the Ucumar is lust, It lives in the caverns or in the bottom of the ravines, persecuted constantly by Inti (the sun) because in his presence he doesnt dares to practice his misdeeds; on the other hand, Mama-Qilla (the moon) seems to protect him, because under his rays of silver, the conscience of the maidens is numbed, captivating them. The Ucumar only chooses the beautiful ones. He likes to change prey. He is agile and strong, he jumps, he is sweet and fierce at the same time. He is bold in the extreme, but not brave. He wanders aimlessly in search of adventures. Everyone thinks they have seen it but nobody has been able to capture it or destroy it. " The Ukumari are presented in the tradition of several Andean peoples, authors such as Colombres, Manuel Lizondo and Basiolio Mamaní describe the Ukumari as bear-man, hairy and ugly, who kidnaps women and children who live in ravines and small caves.

Source: Maita, C. J. (23 de Mayo de 2012). Obtenido de <http://carlosjesusmaita.blogspot.com/2012/05/leyenda-del-ucumar-por-carlos-jesus.html>

Ficha 6

Título: Manchaypuito

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

EL MANCHAIPUYTO

Cuenta la tradición huamanguina que unos jóvenes músicos vivían enamorados de una Joven llamada Carmen, ella fue comprometida por su madre con un marqués después de la muerte de su padre y tras caer en la pobreza. Fue tanta la pena de la joven Carmen que después de unos meses murió de depresión, los jóvenes músicos profanaron el cuerpo de la joven y con sus huesos hicieron un instrumento musical al que llamaron el Manchay Puito. Era una quena metida en un porongo especialmente hecho de barro cocido, con un poco de agua al fondo, un hueco pequeño al lado superior para que entre la quena y dos como para que entre las dos manos. Punteada las notas, salía una música macabra, triste y espeluznante.

Ya cuando el Manchay Puito era del agrado de ellos, y lanzaba al aire una música hermosamente macabra, los jóvenes salían a la calle a media noche a dar sus serenatas, cuyas notas atraían misteriosamente a las chicas que salían a sus ventanas, por escuchar aquellos yaravíes.

Fuente: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

THE MANCHAIPUYTO

According to the Huamanguinian tradition, some young musicians were in love with a young woman named Carmen. She was committed by her mother to a Marquis after her father's death falling into poverty. The pain was so hard that Carmen, after a few months, died from depression, the young musicians desecrated the body of the young woman and with their bones they made a musical instrument which they called the Manchay Puito. It was a quena stuck in a porongo specially made of baked clay, with a little water at the bottom, a small hole on the upper side so that between the quena and two as between the two hands. Punctuated the notes, it left a macabre music, sad and spooky.

When they were happy about the results, they released into the air a beautifully macabre music, the young people went out at midnight to give their serenades, whose notes mysteriously attracted the girls who came to their windows, for listening to those Yaravíes

Source: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

Ficha 7

Título: María Parado de Bellido

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

MARÍA PARADO DE BELLIDO

Esta gran mártir de la independencia es conocida por el apoyo a los patriotas enviando cartas y revelando cuales eran los planes de los ejércitos realistas, una vez descubierta fue sometida a constantes torturas por parte de Carratalá, cuando este no pudo obtener la confesión de los nombres de sus supuestos cómplices, ordeno incendiar la casa de la heroína, donde hubieran perecido todas sus hijas. Felizmente, alguien supo esto y por una ventana de su casa pudieron hacer huir a todas las hijas de Doña María, burlando la vigilancia de los soldados españoles. Luego, cuando ya ella era conducida a la plazuela del Arco para ser fusilada, la heroína se postro de rodillas en la puerta de la iglesia de Santo Domingo y con lágrimas de dolor, encomendó a sus queridas hijas al cuidado de la Virgen del Rosario, de cuya imagen fue Doña María, ferviente devota.

María Parado de Bellido es una heroína importante e imagen también de principios como la su fe en Dios, la lucha por la independencia y el amor por su familia. En la noche siguiente a la ejecución, después de un triste velorio, fue enterrado los restos mortales de María Parado de Bellido en dicho solar.

Fuente: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

MARÍA PARADO DE BELLIDO

This great martyr of independence is known for supporting the patriots by sending letters and revealing what were the plans of the royalist armies, once discovered she was subjected to constant torture by Colonel Carratalá, when he could not obtain the confession of the names of his supposed accomplices, he ordered the house of the heroine to be set on fire, where all his daughters would have perished. Happily, someone knew this and through a window of his house they were able to make all the daughters of Lady María scape, mocking the vigilance of the Spanish soldiers. Then, when she was taken to the Arco square to be shot, the heroine knelt on the door of the church of Santo Domingo and with tears of pain, entrusted her beloved daughters to the care of the Virgin of the Rosary, whose image was Doña María, fervent devotee.

María Parado de Bellido is an important hero and image of principles such as her faith in God, the struggle for independence and love for her family. On the night following the execution, after a sad wake, the mortal remains of María Parado de Bellido were buried on the site.

Source: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

Ficha 8

Título: Ventura Ccalamaqui

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

VENTURA CCALAMAQUI

Su nombre se dibujó en los labios del pueblo de generación en generación tras un hecho histórico real, que ocurrió el 31 de agosto de 1814 en el cuartel de Huamanga. Aquel día, Ventura reunió en la plaza de abastos de la ciudad a más de cien mujeres, entre campesinas y expendedoras del mercado. Esta mujer valerosa y desafiante, seguida de un enorme grupo de sus congéneres se dirigió entonces al cuartel realista de Santa Catalina. Allí las incitó para tomar dicho cuartel, cuyas tropas fuertemente equipadas se aprestaban a salir al encuentro de la expedición independentista que comandaban el sacerdote Béjar y el argentino Hurtado de Mendoza, y que tenía como misión arrollar la Intendencia de Huamanga.

Aladas en ese ánimo, las mujeres impidieron que las tropas realistas, siguiendo una orden del virrey Abascal, abandonaran su cuartel mientras Ventura encaró al capitán español Vicente de la Moya con un discurso vibrante, en el que exaltó los valores de la libertad y la igualdad, cosa por demás extraña en esa época en la que la mujer vivía marginada de la política. Este gesto de rebeldía hizo posible la entrada triunfal de las huestes patriotas en la ciudad de Huamanga el 20 de setiembre de 1814, e impulsó, además, a muchos soldados del cuartel a pasarse a las filas revolucionarias.

Fuente: Tamariz Lúcar, D. (31 de Julio de 2016). El Peruano. Obtenido de <https://elperuano.pe/noticia-un-bello-gesto-rebeldia-44233.aspx>

VENTURA CCALAMAQUI

Her name was drawn on the lips of the people from generation to generation after a real historical event, which occurred on August 31, 1814 in the Huamanga barracks. That day, Ventura gathered more than a hundred women in the market square of the city, among farmers and market vendors. This brave and defiant woman, followed by a huge group of her fellow women went to the royalist barracks of Santa Catalina. There, she incited them to take this barracks, whose heavily equipped troops were preparing to go out to meet the independence expedition commanded by priest Béjar and the Argentine Hurtado de Mendoza, and whose mission was to overwhelm the Intendency of Huamanga.

Euphoric women prevented the royalist troops, following an order of Viceroy Abascal, from leaving their barracks while Ventura faced the Spanish captain Vicente de la Moya with a vibrant speech, in which he extolled the values of freedom and equality, strange thing at the time when women lived marginalized from politics. This gesture of rebellion made possible the triumphal entry of the patriot armies in the city of Huamanga on September 20, 1814, and also prompted many soldiers from the barracks to move to the revolutionary ranks.

Source: Tamariz Lúcar, D. (31 de Julio de 2016). El Peruano. Obtenido de <https://elperuano.pe/noticia-un-bello-gesto-rebeldia-44233.aspx>

Ficha 9

Título: Basilio Auqui

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

BASILIO AUQUI

Basilio Auqui, nacido en pampa cangallo, tuvo actitud encomiable; pues ayudo en la revolución en la acción de Huanta, el 1° de octubre de 1814. Ya retiradas las fuerzas de Hurtado de Mendoza, el seguía con su montonera; y sorprendió a 200 jinetes en el atolladero de Saccha, tierra cenagosa, que con sus cocobolos y lazos hicieron destrozo feroz. La caballería aludida eran los "fernandinos". Se llamaron así, en honor al Rey Fernando VII que mandó numerosos generales y soldados a México, Perú y Nueva Granada. Una parte de estos refuerzos, es lo que aniquilo a nuestro famoso morochuco Basilio Auqui. No faltó un traidor, que delató el paradero de Basilio a los españoles, quienes le atrapan, así como a su hijo y nietos, en la trilla de la hacienda Cabrapata. Acudió allí por ganarse algunos reales, pues tenía Basilio una piara de mulas y caballos, con los cuales hacia pisar trigo.

Conducido preso a Huamanga, se le abrió proceso y fueron sentenciados a muerte, ejecutado él, su hijo mayor y sus nietos, en el puente de Santa Teresa, pagando con su vida estos valientes, en la pena garrote, siendo el ejecutor el Coronel Pedro Martín. Es digno de recuero y pleitesía este hombre valiente, que rego su sangre, al igual que María Parado de Bellido y otros mártires de la independencia; y que ilustres hijos de estas tierras dieron su vida, por la libertad de estas generaciones de nuestra gloriosa nación.

Fuente: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

BASILIO AUQUI

Basilio Auqui, born in Pampa Cangallo, had a commendable attitude; because of his help in the revolution of Huanta, on October 1, 1814. Once the forces of Hurtado de Mendoza were removed, he followed with his horde; and surprised 200 horsemen in the quagmire of Saccha, swampy land, that with its cocobolos and ties made ferocious destruction. The cavalry referred to were the "Fernandinos". They were named in honor of King Fernando VII who sent numerous generals and soldiers to Mexico, Peru and New Granada. A part of these reinforcements, is what annihilated our famous Morochuco Basilio Auqui. There was a traitor, who betrayed the whereabouts of Basilio to the Spaniards, who caught him, as well as his son and grandchildren, in the threshing floor of the Cabrapata ranch. He went there to earn some money, because Basilio had a herd of mules and horses, with which to tread wheat.

Conducted prisoner to Huamanga, a process was opened and he was executed, his eldest son and grandchildren as well, on the bridge of Santa Teresa, paying with his life, in garrote penalty, being the executor Colonel Pedro Martin. He is worthy of recollection and allegiance this brave man, who bore his blood, like Maria Parado de Bellido and other martyrs of independence; and that illustrious sons of these lands gave their lives, for the freedom of these generations of our glorious nation.

Source: De Mata Peralta Ramírez, J. (s.f.). Tradiciones de Huamanga.

Ficha 10

Título: Danzante de Tijeras

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

DANZA DE TIJERAS

La Danza de las tijeras y los danzantes están relacionados con la tormenta, el agua y los animales que aparecen tras estos elementos como las serpientes y los sapos. Se dice que en el periodo de los Awka Runa existía un joven denominado Antiq que se encontraba al pie de una caverna formada por la catarata de WankaMayu. Allí, Antiq vio a nueve personajes que se llamaban Uyaras y estaban nadando y cantando entre ellos. De pronto uno de ellos lo saludo y Antiq, muy sorprendido, se quedó paralizado sin saber qué hacer. Entonces, comenzó una gran tormenta y el padre Illapa mató a Antiq. Luego, un rayo menor descuartizó su cuerpo, pero, finalmente, un tercer rayo juntó las partes divididas y con un soplo pudo resucitar a Antiq.

Entonces el joven se sintió renovado y comenzó a sentir que tenía más virtudes. Pudo hablar con las Uyaras y estas le enseñaron diferentes cantos y comenzaron a hacerse amigos. Mientras esto sucedía, salió de las cavernas un "Wamani" convertido en hombre, quien confeccionó un vestido reluciente utilizando los hilos del arco iris. Ese vestido se lo regaló al Joven Antiq. Luego el Wamani le enseñó a tocar música y bailar y le pidió que enseñara estos conocimientos a otros jóvenes escogidos por el dios Illapa.

Fuente: PROANDE. (200). Danzaq, La Danza de Tijeras. Lima, Perú: Talleres de Servicio Copias Gráficas S.A.

THE DANCE OF THE SCISSORS

The Dance of the scissors and the dancers are related to the storm, the water and the animals that appear behind these elements such as snakes and toads. It is said that in the period of the Awka Runa there was a young man named Antiq who was at the cave's entrance formed by the waterfall of WankaMayu. There, Antiq saw nine characters called Uyaras and they were swimming and singing among them. Suddenly one of them greeted him. Antiq, very surprised, remained paralyzed without knowing what to do. Then, a great storm began and God Illapa killed Antiq. Then, a smaller ray dismembered his body, but finally, a third ray joined the divided parts and with a breath he could resurrect Antiq.

Then the young man felt renewed and began to feel that he had more virtues. He was able to speak with the Uyaras and they taught him different songs and became friends. While this was happening, a creature called "Wamani" turned into a man, came out of the caverns, he made a gleaming dress using the rainbow threads. That dress was given to the Young Antiq. Then the Wamani taught him to play music and dance and asked him to teach this knowledge to other young people chosen by the god Illapa.

Source: PROANDE. (200). Danzaq, La Danza de Tijeras. Lima, Perú: Talleres de Servicio Copias Gráficas S.A.

Ficha 11

Título: Qashwa de Viracochan

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

QASHWA DE VIRACOCHAN

La danza Qashwa de Viracochan es una actividad practicada desde épocas remotas que estaba vinculada al proceso agrícola de la producción de granos propios del Perú y que ahora principalmente se asocia a la producción de trigo, consiste en el trabajo comunitario de ayuda mutuo y de apoyo social en el que se utiliza una serie de técnicas para poder desgranar el trigo; Inicia con el CHAKMAY, luego se procede a la MICHAKAY, siguiéndole el TARPUY, enseguida se procede al HALLMAY para concluir con el TRIGU RUTUY y su QASHWA que viene a ser el trabajo de desgrane del trigo para lo cual hacen uso de palos o waqtanas, hurkitas o tridentes para levantar el trigo y también se recurre a la fuerza de animales.

Esta actividad dignifica además una vieja concepción milenaria de rendir culto al Dios sol de los incas pues coincidía con la realización de las festividades del sol durante el equinoccio solar de junio. Por todo lo planteado la QASHWA DE VIRACOCHAN pertenece al género de DANZA AGRÍCOLA.

Fuente: Rivera Godoy, E. (8 de Agosto de 2010). COMPAÑIA FOLCLÓRICA DEL PERÚ "INKA FOLK S.A.C.". Obtenido de COMPAÑIA FOLCLÓRICA DEL PERÚ "INKA FOLK S.A.C." : <http://inkafolk.blogspot.com/2010/08/qachwa-de-viracochan.html>

QASHWA DE VIRACOCHAN

The Qashwa dance of Viracochan is an activity practiced since ancient times, it was linked to the agricultural process of the production of typical Peruvian grains and now mainly associated with the production of wheat, consists of community work, mutual help and social support in which a series of techniques are used to shed the wheat; It starts with the CHAKMAY, then the MICHAKAY, following the TARPUY, then the HALLMAY to conclude with the TRIGU RUTUY and its QASHWA which is the work of shattering the wheat. Sticks or waqtanas, Hurkites or tridents are used to raise wheat, strength of animals are used as well.

This activity also dignifies an old millenarian conception of worshiping the Incas God of sun because it coincided with these festivities during the solar equinox of June. This is why the QASHWA DE VIRACOCHAN belongs to the genre of AGRICULTURAL DANCE.

Source: Rivera Godoy, E. (8 de Agosto de 2010). COMPAÑIA FOLCLÓRICA DEL PERÚ "INKA FOLK S.A.C.". Obtenido de COMPAÑIA FOLCLÓRICA DEL PERÚ "INKA FOLK S.A.C." : <http://inkafolk.blogspot.com/2010/08/qachwa-de-viracochan.html>

Ficha 12

Título: Danza de Reyes Magos

Autor: Germán Elías Morales Peña

Técnica: Mixta

Dimensiones: 1.60 x 1.00 m.

DANZA DE REYES MAGOS

La "Festividad de los Reyes de Cangallo" de la ciudad del mismo nombre y de la Comunidad Campesina de Yuraqyaku, en la región de Ayacucho. Esta festividad es una celebración que representa la visita de los reyes magos al Niño Jesús. Además, forma parte de una manifestación cultural que vincula elementos católicos y andinos.

Asimismo, destaca la solidaridad como principal valor dentro de la comunidad a través de la permanencia del sistema de cargos, la construcción de belenes y la continuidad de la danza Los Reyes. Esta costumbre contribuye a la trasmisión de la lengua quechua por generaciones a través de villancicos y loas. La "Festividad de los Reyes" se desarrolla del 3 al 8 de enero y está organizada a partir de cinco belenes familiares en la ciudad de Cangallo y el belén de la comunidad campesina de Yuraqyaku.

Fuente: El Comercio (12 de Diciembre de 2017). El Comercio. Obtenido de Festividad de los Reyes es declarada Patrimonio de la Nación: <https://elcomercio.pe/peru/ayacucho/festividad-reyes-declarada-patrimonio-nacion-noticia-480818>

THE THREE WISE MEN DANCE

The "Festival of the Kings of Cangallo" of the city of the same name and of the rural Community of Yuraqyaku, in the region of Ayacucho. This festivity is a celebration that represents the visit of the Wise men to baby Jesus. In addition, it is part of a cultural event that links Catholic and Andean elements.

Likewise, it highlights solidarity as the main value within the community through the continuity of "cargos" (one family is responsible for the planning of the event), the construction of Nativity cribs and the continuity of the Wise men dance. This custom contributes to the transmission of the Quechua language for generations through carols and loas. The "Festivity of the Wise men" takes place from January 3 to 8 and is organized from five family nativity scenes in the city of Cangallo and the nativity scene of the rural community of Yuraqyaku.

Source: El Comercio (12 de Diciembre de 2017). El Comercio. Obtenido de Festividad de los Reyes es declarada Patrimonio de la Nación: <https://elcomercio.pe/peru/ayacucho/festividad-reyes-declarada-patrimonio-nacion-noticia-480818>

Análisis de la encuesta aplicada a los espectadores de la exposición pictórica**Ítem 1**

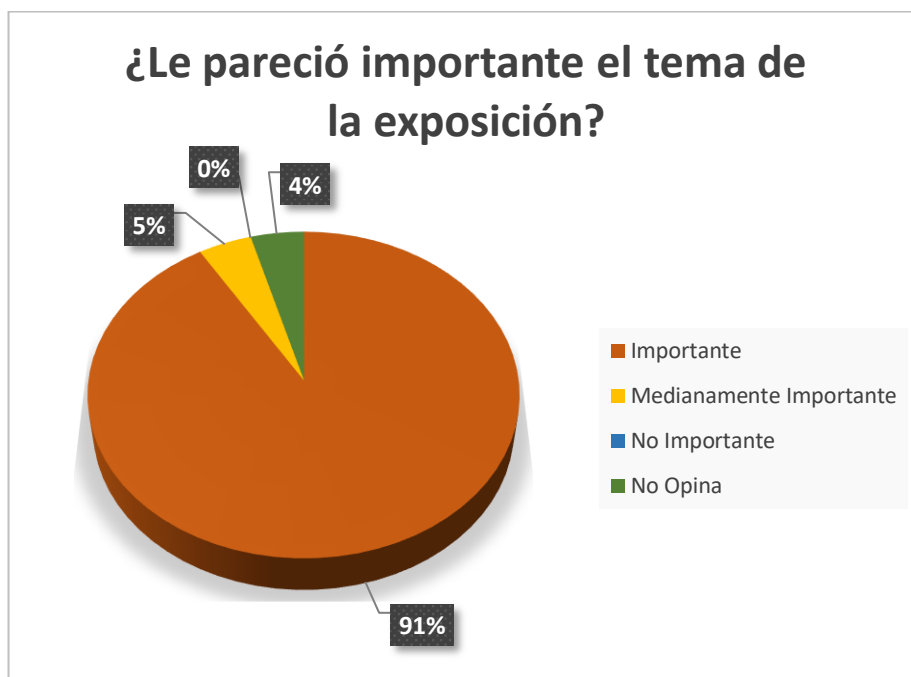
¿Qué le pareció la galería?	
Buena	20
Mala	1
No opina	2
TOTAL	23



Interpretación: Podemos observar que al 87% de entrevistados les pareció que la galería fue un buen lugar para realizar la exposición, al 4% de entrevistados les pareció mala y el 9% de entrevistados se abstuvo, en conclusión, la galería tuvo una buena apreciación por parte del público.

Ítem 2

¿Le pareció importante el tema de la exposición?	
Importante	21
Medianamente importante	1
No importante	0
No opina	1
TOTAL	23



Interpretación: Podemos observar que al 91% de entrevistados les pareció que el tema de la exposición fue importante, al 5% de entrevistados les pareció medianamente importante, el 4% de entrevistados se abstuvo a dar su opinión, en conclusión, el tema de la exposición le pareció importante al público.

Ítem 3

¿Se entendió el mensaje de la exposición?	
Si se entendió	22
No se entendió	0
No opina	1
TOTAL	23



Interpretación: Podemos observar que al 96% de entrevistados entendieron el mensaje de la exposición, el 4% de entrevistados no opinó sobre este ítem, en conclusión, el mensaje de la exposición se entendió por parte de la mayoría del público.

Ítem 4

¿Cuál es su opinión acerca de la exposición de arte?	
Buena	19
Regular	4
Mala	0
TOTAL	23

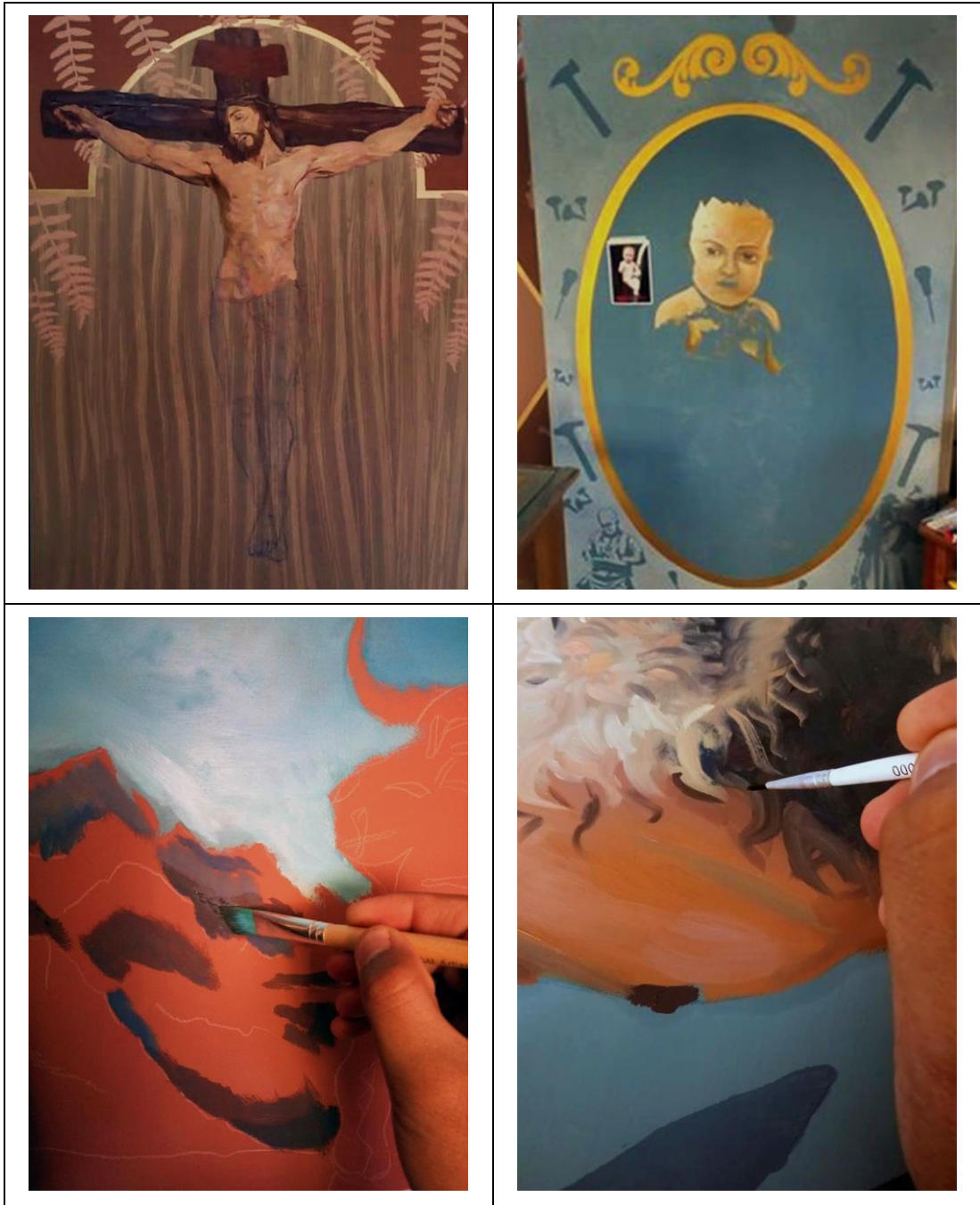


Interpretación: Podemos observar que al 83% de entrevistados les pareció que la exposición de arte fue buena, al 17% de entrevistados les pareció según su opinión que la exposición fue regular; en conclusión, la exposición fue buena en su mayoría según la apreciación por parte del público.

APÉNDICE C

FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN





APÉNDICE D

IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

Montaje



Exposición de las obras de pintura



Talleres de sensibilización



Desmontaje



SECRETARÍA DE PATRIMONIO CULTURAL Y DEFENSA DEL PATRIMONIO CULTURAL
 ÁREA FUNCIONAL DE MUSEOS

Exposición pictórica

Moradores del Alma

Germán Elías Morales Peña

La Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, a través de la Subdirección Desconcentrada de Patrimonio Cultural y Defensa del Patrimonio Cultural Funcional de Museos, presenta la exposición temporal titulada "MORADORES DEL ALMA" del artista Germán Elías Morales Peña.

Esta muestra exhibe retratos de personajes extraídos de leyendas populares de nuestra independencia, danzantes y piezas sacras propias del catolicismo en un país de nuestra cultura viva, revelando de esta manera el misterio, magia e identidad de la región de Ayacucho.

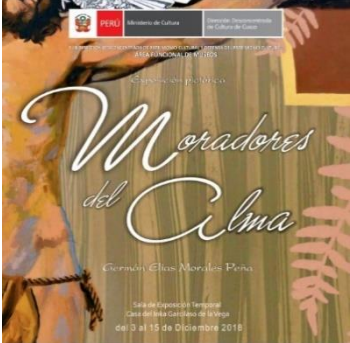
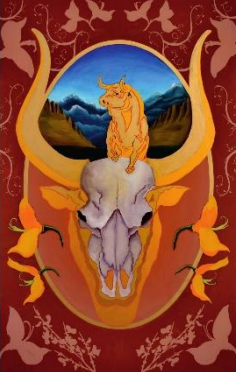





El trabajo pictórico de Germán se caracteriza por su singularidad, contraste entre fondos sólidos conformados por iconos zoomorfos, fitomorfos y minomorfos, complementando la lectura de la obra.








Consideramos que las producciones artísticas vinculadas a la expresión artística demuestran de investigaciones relacionadas con las tradiciones, aportan elementos para comprender y afirmar los valores andinos y peruanos en general, rítmicas y que contribuyen a la información sobre nuestra vida pasada.

APÉNDICE E

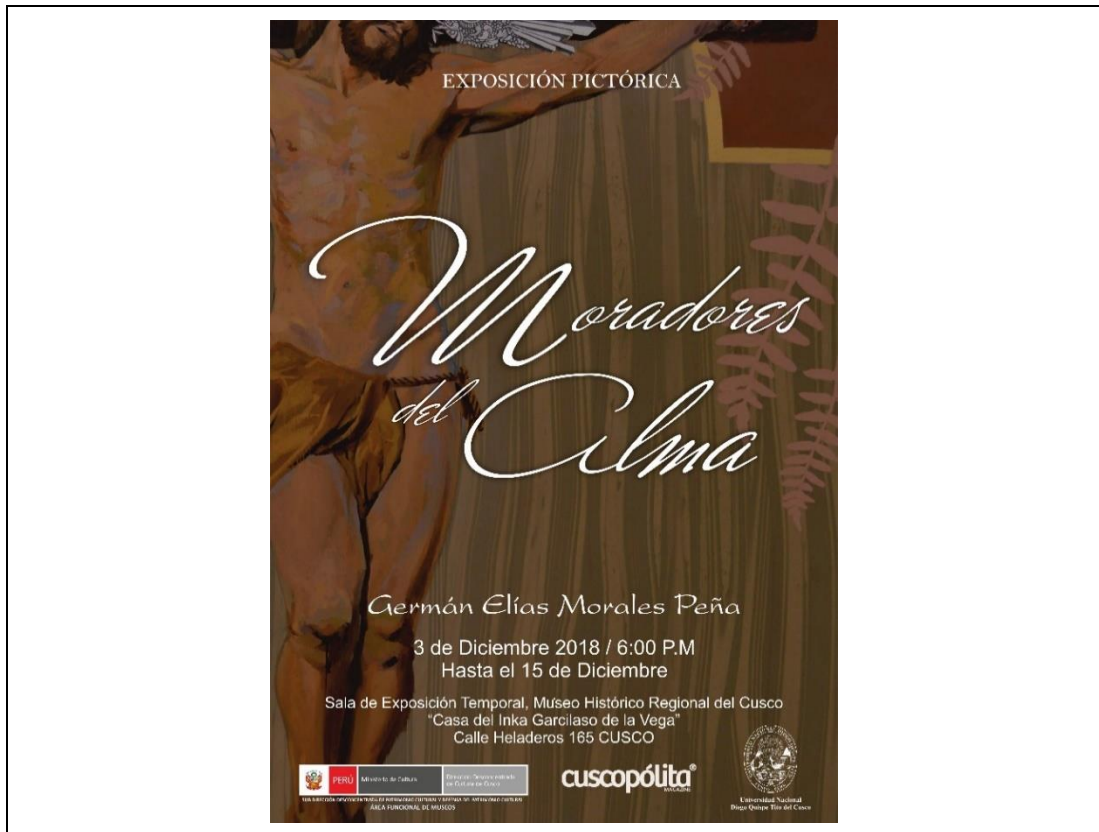
APOYO MUSEOGRÁFICO

Herramienta de catalogación

	<p>PRESENTACIÓN</p> <p>La Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco, a través de la Sub-Dirección Descentralizada de Patrimonio Cultural y Defensa del Patrimonio Cultural y el Área Funcional de Museos, presenta la exposición temporal titulada "MORADORES DEL ALMA" del artista Germán Elías Morán Peña.</p> <p>Esta muestra exhibe retratos de personajes ecclésiásticos de leyendas populares, precursores de nuestra independencia, danzantes y piezas sacras propias del catolicismo que forman parte de nuestra cultura viva, revelando de esta manera el vestigio, magia e historia del región de Ayacucho.</p> <p>El trabajo pictórico de Germán se caracteriza por su singularidad, contraste y cromatismo entre tonos cálidos, validados por tonos azules, florales y minimalistas que complementan la lectura del obra.</p> <p>Consideramos que las producciones artísticas vinculadas a la expresión artística cultural, derivadas de investigaciones relacionadas con las tradiciones, aportan elementos nuevos a conocer. En este sentido la muestra pictórica "MORADORES DEL ALMA" contribuye a consolidar y afirmar los valores andinos y peruanos en general.</p> <p>Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco</p>
<p>LEYENDAS POPULARES</p>  <p>EL TORO DE LA ULLA 2018 PINTURA</p>	<p>LEYENDAS POPULARES</p>  <p>EL ANACO 2018 PINTURA</p>
<p>LEYENDAS POPULARES</p>  <p>EL BAMBI 2018 PINTURA</p>	<p>LEYENDAS POPULARES</p>  <p>CRISTO NAZARENO 2018 PINTURA</p>
<p>LEYENDAS POPULARES</p>  <p>CRISTO DE LA CRUZ BLANCA 2018 PINTURA</p>	<p>LEYENDAS POPULARES</p>  <p>NIÑO LLORÓN 2018 PINTURA</p>

<p>PROYECTOS DE LA INSTITUCIÓN</p>  <p>BAILE DE MANDO DE BELLEJO Voto: 100% Kilómetros: 0</p>	<p>PROYECTOS DE LA INSTITUCIÓN</p>  <p>VENEFICA COLMADO Voto: 100% Kilómetros: 0</p>
<p>PROYECTOS DE LA INSTITUCIÓN</p>  <p>BAILE ALICIA Voto: 100% Kilómetros: 0</p>	<p>PROYECTOS DE LA INSTITUCIÓN</p>  <p>DANZAS DE SIENDECHEN Voto: 100% Kilómetros: 0</p>
<p>PROYECTOS DE LA INSTITUCIÓN</p>  <p>DANZAS DE SIENDECHEN Voto: 100% Kilómetros: 0</p>	<p>PROYECTOS DE LA INSTITUCIÓN</p>  <p>DANZAS DE SIENDECHEN Voto: 100% Kilómetros: 0</p>
<p>• MORADORES DEL ALMA •</p> <p>Este proyecto tiene como propósito, tomar en cuenta la acción cultural de las localidades que están sumergidas en sus costumbres, fortalecer la cultura viva a través de los lenguajes expresivos por medio del pigmento, pañuelo, expresión: "Caminar, buscar, sentir, transformar, comunicar, amar, apoyar, vincular e intercambio, vida y libertad, inteligencia, movimiento y amor, valores vividos como plena identidad de esta nuestra tierra grandiosa y majestuosa".</p> <p>Con esta muestra pretendemos dar a conocer las diferentes formas de expresión cultural de la región de Ayacucho expresadas a través de su folklore, categorizándolas en: leyendas, religión, leyendas, populares, danzas y héroes mártires de la independencia, fusionándolas en un espacio cultural estando al alcance del público espectador y así cumplir el objetivo del arte: el cual es sensibilizar y fortalecer su perspectiva crítica artística además de fomentar el valor por el patrimonio cultural.</p> <p>Germán Elias Morales Peña Ayacucho 2020 Proyecto SABAC 2020</p>	 <p>PERU Ministerio de Cultura Dirección Descentralizada de Cultura de Cusco www.culturacusco.gob.pe</p>

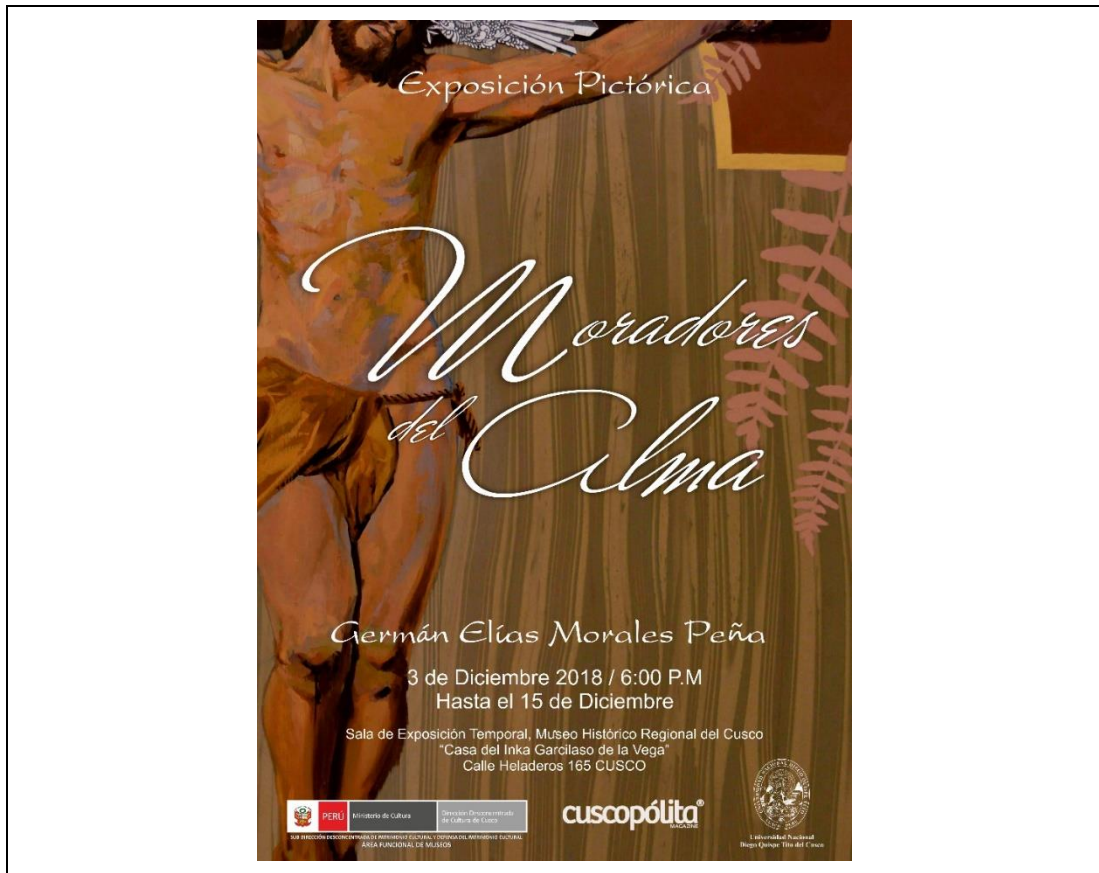
Banner 1 - Pendón



Banner 2 - Infografía



Afiche



Invitación

