



# **UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO DE PUNO**

## **FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

### **ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE**



## **ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARÁ 2019.**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**BACH. GAMANIEL JHONATAN HUARGAYA QUISPE**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:  
LICENCIADO EN ARTE: ARTES PLÁSTICAS**

**PUNO – PERÚ**

**2020**



## DEDICATORIA

A Dios por guiarme, A mi Padre Leonardo por ilustrarme con sus sabios conocimientos, a mi Madre Margarita por enseñarme el significado de la vida, a mi pareja incondicional Lisbet quien sin sus consejos no hubiera llegado tan lejos, a mis hermanos que fueron parte de mi inspiración y a todos los que sin esperar nada a cambio compartieron su conocimiento, y así lograr este sueño que se haga realidad.

*Gamaniel Jhonatan Huargaya Quispe*



## AGRADECIMIENTOS

- A la Universidad del Nacional del Altiplano – Puno, por ser parte de mi formación profesional durante cinco años de incomparables vivencias en sus aulas y talleres.
- A mis docentes de la Escuela Profesional de Arte, por sus enseñanzas y consejos, durante este proceso de aprendizaje de la vida universitaria.
- A mis jurados por sus aportes, y de esa manera logra un mejor trabajo de investigación.



## ÍNDICE GENERAL

### DEDICATORIA

### AGRADECIMIENTOS

### ÍNDICE DE FIGURAS

### ÍNDICE DE TABLAS

### ÍNDICE DE ANEXOS

### ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

RESUMEN ..... 11

ABSTRACT..... 12

## CAPÍTULO I

### INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA ..... 14

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA ..... 15

1.2.1. Pregunta general ..... 15

1.2.2. Preguntas específicas ..... 15

1.3. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO..... 15

1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN ..... 16

1.4.1. Objetivo General..... 16

1.4.2. Objetivos Específicos ..... 16

## CAPÍTULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES..... 17

2.1.1. Cultura e historia. .... 17

2.1.2. Cultura Pukara. .... 18

2.1.3. El núcleo principal Pukara. .... 18

2.1.4. La Cerámica ..... 19

2.1.5. Trilogía Inca ..... 20

2.2. MARCO TEÓRICO ..... 22

2.2.1. El método Panofsky, su esencia y sus usos..... 22

2.2.1.1. La descripción pre iconográfica ..... 22

2.2.1.2. El análisis iconográfico ..... 22

2.2.1.3. El análisis iconológico..... 23

2.2.2. La Iconografía Andina en el Espacio Plástico ..... 24

2.2.3. Trilogía Andina..... 28

2.2.4. Pacha (Mundo)..... 29



2.2.5.	Hanan Pacha (Mundo de Arriba).....	32
2.2.6.	Kay Pacha (Mundo de Aquí) .....	33
2.2.7.	Uk'u Pacha (Mundo de Abajo).....	34
2.2.8.	El Punto .....	37
2.2.9.	Línea.....	39
2.2.10.	Plano .....	42
2.2.11.	Textura .....	43
2.3.	MARCO CONCEPTUAL .....	45
2.3.1.	Águila .....	45
2.3.2.	Agua .....	45
2.3.3.	Arcilla.....	45
2.3.4.	Armonía Cromática .....	46
2.3.5.	Bidimensional .....	46
2.3.6.	Cerámica.....	46
2.3.7.	Composición .....	46
2.3.8.	Color.....	47
2.3.9.	Cuenco.....	47
2.3.10.	De Relieve.....	47
2.3.11.	Grabado .....	47
2.3.12.	Identidad .....	48
2.3.13.	Iconografía .....	48
2.3.14.	Oralidad .....	48
2.3.15.	Pigmentos .....	48
2.3.16.	Puma .....	49
2.3.17.	Proporción .....	49
2.3.18.	Pucará.....	49
2.3.19.	Pukara .....	49
2.3.20.	Saberes .....	49
2.3.21.	Serpiente.....	50
2.3.22.	Semiótica .....	50
2.3.23.	Significado.....	50
2.3.24.	Textura .....	51
2.3.25.	Tridimensional.....	51
2.3.26.	Trilogía .....	51



### CAPITULO III

#### MATERIALES Y MÉTODOS

<b>3.1. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO .....</b>	<b>52</b>
<b>3.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>52</b>
<b>3.3. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.....</b>	<b>52</b>
<b>3.4. UNIDAD DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>53</b>

### CAPITULO IV

#### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

<b>4.1. ELEMENTOS VISUALES EN EL NIVEL PRE ICONOGRÁFICO. ....</b>	<b>54</b>
<b>4.1.1. Elementos morfológicos.....</b>	<b>54</b>
<b>4.1.2. Elementos dinámicos: .....</b>	<b>58</b>
<b>4.1.3. Elementos escalares. ....</b>	<b>62</b>
<b>4.2. ELEMENTOS EN EL NIVEL ICONOGRÁFICO. ....</b>	<b>64</b>
<b>4.2.1. ANÁLISIS A NIVEL ICONOGRÁFICO.....</b>	<b>64</b>
<b>4.3. ANÁLISIS A NIVEL ICONOLÓGICO .....</b>	<b>66</b>
<b>4.3.1. LA TRILOGÍA EN LA CULTURA PUKARA .....</b>	<b>67</b>
4.3.1.1. Janaqpacha. (El mundo superior). El águila (anka).....	67
4.3.1.2. Kaypacha. (El mundo actual). El puma.....	68
4.3.1.3. Ukhu pacha (El mundo de abajo) la serpiente (Mach'ala-Machhajmaya) .....	68
<b>4.4. DISCUSIÓN .....</b>	<b>69</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>71</b>
<b>RECOMENDACIONES .....</b>	<b>73</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>74</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>78</b>

**Área : Artes Plásticas.**

**Tema : Producción artística.**

**Fecha de sustentación: 22 de Diciembre del 2020**



## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Trilogía Pukara desplegada .....	54
<b>Figura 2.</b> Análisis morfológico: Punto.....	55
<b>Figura 3.</b> Cuenco ceremonial de frente y en tres cuartos.....	55
<b>Figura 4.</b> Análisis morfológico: Punto generando movimiento.....	55
<b>Figura 5.</b> Análisis morfológico: Punto en forma .....	56
<b>Figura 6.</b> Análisis morfológico: Punto simbolismo ritual .....	56
<b>Figura 7.</b> Análisis morfológico: Plano.....	57
<b>Figura 8.</b> Análisis morfológico: Forma .....	57
<b>Figura 9.</b> Análisis Dinámico: Movimiento .....	58
<b>Figura 10.</b> Análisis Dinámico: Movimiento estructural .....	58
<b>Figura 11.</b> Análisis Dinámico: Movimiento estructural Horizontal .....	59
<b>Figura 12.</b> Análisis Dinámico: Movimiento estructural .....	59
<b>Figura 13.</b> Análisis Dinámico: Tensión neutra .....	60
<b>Figura 14.</b> Cuenco ceremonial en tres cuartos.....	60
<b>Figura 15.</b> Análisis Dinámico: Tensión neutra .....	61
<b>Figura 16.</b> Trilogía andina Pukara .....	62
<b>Figura 17.</b> Análisis Dinámico: Ritmo en movimiento.....	62
<b>Figura 18.</b> Elementos escalares bitridimensional .....	63
<b>Figura 19.</b> Elementos escalares bitridimensional .....	63
<b>Figura 20.</b> El Águila (Anka)JANAQPACHA. (El mundo superior). El mundo de arriba de todo lo celestial, mundo de los dioses supremos y tutelares. ....	64
<b>Figura 21.</b> El Puma KAYPACHA. (El mundo actual). Es el mundo que vivimos o habitamos todos los seres humanos.....	65
<b>Figura 22.</b> La serpiente (Mach'ala- machchajmaya) UKHU PACHA (El mundo de abajo) Es el mundo de abajo o de la noche. ....	65



## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Unidad de investigación.....	53
<b>Tabla 2.</b> Fichaje de la primera obra. ....	54





## ÍNDICE DE ANEXOS

<b>Anexo 1.</b> Ficha de entrevista. ....	78
<b>Anexo 2.</b> Iconografía de la trilogía andina plasmado en libro.....	81
<b>Anexo 3.</b> Experimentando otras técnicas a molde.....	81
<b>Anexo 4.</b> Pulido después del torneado, otra prueba en base al torno actual.....	82
<b>Anexo 5.</b> Levantado de paredes en torno falso.....	82
<b>Anexo 6.</b> Tabla 1. Asociaciones de los animales de la trilogía andina y su presencia en la iconografía.....	83
<b>Anexo 7.</b> Ficha de observación.....	84



## ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

MINCUL	Ministerio de Cultura
Unesco	: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
Cmi	: Cerámica
PROF	: Profundidad
hum. *	: Húmedo
TEXT	: Textura
ESTR	: Estructura
tam.	: Tamaño
gr.	: Grado
A.	: Arena
a.	: Arcilla
H2O	: Agua.
E	: Espesor.
Fig.	: Figura.
Ti	: Temperatura en el interior del horno.
°	: Grados Centígrados.



## RESUMEN

El presente trabajo de investigación plantea como objetivo general Analizar semióticamente el cuenco ceremonial Pukara del distrito de Pucará 2019, de ella se desprende los específicos primero; describir los elementos visuales en el nivel pre iconográfico que encontramos en cuenco ceremonial Pukara, luego; identificar los elementos iconográficos que se encuentran en el cuenco ceremonial de la cultura Pukara y finalmente interpretar la connotación iconológica del cuenco ceremonial de la cultura Pukara. La metodología que se utilizó en este trabajo de investigación es descriptivo desde un enfoque cualitativo; sobre los resultados arribados en la investigación se demostró en el nivel pre iconográfico la evidencia de elementos morfológicos, dinámico y escalares, en relación al nivel iconográfico existe formas o figura relacionadas a la trilogía andina (el águila, el puma y la serpiente) en el cuenco ceremonial con una técnica a base de rollo alzado, con componentes como la mica y alúminas. El significado iconográfico del cuenco ceremonial representa la deidad de sus dioses y la relación que tenía el hombre con ellos.

**Palabras clave:** Semiótica, pre iconográfico, iconográfico, iconológico, trilogía, cuenco, Pukara, Pucará.



## ABSTRACT

The present research work raises as a general objective to semiotically analyze the Pukara ceremonial bowl of the district of Pucará 2019, from it the specifics are deduced first; describe the visual elements at the pre-iconographic level that we find in the Pukara ceremonial bowl, then; identify the iconographic elements found in the ceremonial bowl of the Pukara culture and finally interpret the iconological connotation of the ceremonial bowl of the Pukara culture. The methodology used in this research work is descriptive from a qualitative approach; Regarding the results obtained in the research, the evidence of morphological, dynamic and scalar elements was demonstrated at the pre-iconographic level, in relation to the iconographic level there are forms or figures related to the Andean trilogy (the eagle, the puma and the snake) in the ceremonial bowl with a raised roll technique, with components such as mica and aluminas. The iconographic meaning of the ceremonial bowl represents the deity of their gods and the relationship that man had with them.

Keywords: Semiotics, pre iconographic, iconographic, iconological, trilogy, bowl, Pukara, Pucará.



## CAPÍTULO I

### INTRODUCCIÓN

El presente trabajo titulado; *Análisis semiótico del cuenco ceremonial Pukara del distrito de Pucará 2019*, trata sobre la Cerámica Pukara que tuvo sus propias cualidades y particularidades en su técnica como el uso de la mica, como componente de las alúminas, y dejaron un gran conocimiento sobre la cerámica y dieron origen a nuevas técnicas en las culturas más recientes.

Para el trabajo se plantea el estudio desde la base de la semiótica considerando tres niveles de análisis; Pre iconográfico, iconográfico e iconológico, los elementos semióticos del cuenco ceremonial Pukara, del cual se conoce que fue una de las primeras culturas donde la trilogía andina representa a distintas dimensiones.

En el primer capítulo esta la introducción, planteamiento del problema y formulación del problema ¿Cuál es el análisis semiótico del cuenco ceremonial Pukara del distrito de Pucará 2019?, justificación del estudio y los objetivos como analizar los aspectos técnicos e iconográfico de la trilogía andina en el cuenco ceremonial de Pucará 2019, planteados en la investigación.

En el segundo capítulo está la revisión de literatura, donde se citan las referencias teóricas, según cada objetivo planteado del trabajo de investigación, antecedentes, marco teórico, finalmente el marco conceptual.

En la tercera parte, está la metodología de la investigación, considerando la ubicación geográfica del estudio, población y muestra, además los materiales y así mismo se presenta las técnicas e instrumentos usados en la investigación, por otro lado, se presenta los materiales e insumos usados para la ejecución de la investigación.



En la cuarta parte está, lo medular de la investigación, en vista que se presenta los resultados obtenidos en la investigación, considerando la secuencia de los objetivos específicos planteados, así mismo la discusión según las variables de estudio.

En la quinta parte están las conclusiones a las que se arribó, según el objetivo general y los objetivos específicos. Seguidamente en la sexta parte, están las recomendaciones que se dan para que sean consideradas por los futuros investigadores, así como los artistas que viven en el mundo del arte. Por último, tenemos las referencias bibliográficas usadas en la investigación.

### **1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

En el altiplano Puneño se tiene una diversidad de culturas aun no estudiadas, también hay una riqueza de iconografías que aún no están decodificadas y por eso nuestro interés para realizar esta investigación ya que se trata del análisis semiótico del cuenco ceremonial Pukara. Partiendo de la contextualización de una práctica, vinculada históricamente a la producción de elementos funcionales y/o decorativos de las costumbres de los pobladores de Pucará.

En el presente estudio se tomó como objeto de investigación al cuenco ceremonial Pukara y un análisis semiótico situado en la cultura Pukara del distrito de Pucará. La cerámica ha sido y es usado para diversas actividades del ser humano, como parte decorativa, ciencia - tecnología y elemento aislante, sin embargo, nuestro interés surge de la necesidad de analizar semióticamente la cerámica en sus diversos niveles, hasta llegar a establecer el contenido o mensaje del cuenco ceremonia objeto de investigación.

Al tratarse de un análisis semiótico el presente trabajo de investigación se describirá un análisis pre iconográfico visual, además de identificar los elementos semíticos a nivel iconográfico del cuenco ceremonial Pukara y por último en el nivel iconológico de esta



manera descifrar el contenido en cada uno de sus personajes que son parte del objeto de investigación.

## **1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

Considerando lo mencionado en párrafos anteriores, en la presente investigación se considera las siguientes interrogantes:

### **1.2.1. Pregunta general**

¿Cuál es el análisis semiótico del cuenco ceremonial Pukara del distrito de Pucará 2019?

De esta pregunta se desprenden las interrogantes específicas

### **1.2.2. Preguntas específicas**

- ¿Qué elementos en el nivel pre iconográfico encontramos en cuenco ceremonial Pukara?
- ¿Qué elementos iconográficos encontramos en el cuenco ceremonial de la cultura Pukara?
- ¿Cuál es la connotación iconológica del cuenco ceremonial de la cultura Pukara?

## **1.3. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO**

El motivo que me impulsa a realizar este trabajo de investigación tiene como finalidad de plantear fundamentos teóricos sobre los elementos iconográficos existentes en la cultura Pukara. Además, será un antecedente para las investigaciones futuras sobre la cultura Pukara donde existe un rico acervo cultural.

Por otro lado, servirá, como fuente de información, para los jóvenes de nuevas generaciones en el mundo de la cultura; englobando a la sociedad que nos rodea, ya que



permitirá la identificación y significado de las formas y figuras forjadas en el cuenco ceremonial de la Cultura Pukara.

#### **1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

##### **1.4.1. Objetivo General**

Analizar semióticamente el cuenco ceremonial Pukara del distrito de Pucará 2019

##### **1.4.2. Objetivos Específicos**

- Describir los elementos visuales en el nivel pre iconográfico que encontramos en cuenco ceremonial Pukara
- Identificar los elementos iconográficos que se encuentran en el cuenco ceremonial de la cultura Pukara
- Interpretar en el nivel iconológica el cuenco ceremonial objeto de investigación.





## CAPÍTULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

#### 2.1. ANTECEDENTES

##### 2.1.1. Cultura e historia.

Según Enríquez. P. (2005) en su trabajo de investigación sobre la Cultura Andina señala que la cultura es:

Un proceso acumulativo de conocimiento (ciencia, tecnología, filosofía...), formas de comportamiento y valores (morales, cívicos...), producto inter generacional de la interacción entre los seres humanos y de estos con la naturaleza. La cultura se mantiene como legado histórico de cualquier sociedad, resultante de las actividades humanas y sociales, en la búsqueda de las soluciones y satisfactorias a las necesidades materiales y espirituales de la vida, que le es necesario aprender para poder interactuar con su medio ambiente aprovechando sus recursos y de esta forma poder vivir humanamente dentro del contexto de su sociedad”

A esta definición considerada aún incompleta, es necesario agregar lo que propone Juan Van Kessel (ob. cit.), en los siguientes términos: "La cultura está presente, o expresada, en todas las obras de la sociedad y en todas sus estructuras (política, económica, religiosa y familiar) como una dimensión 'espiritual'. Pero la encontramos más centrada en el nivel de la superestructura ideológica o la conciencia social de la sociedad. Allí distinguimos por lo menos tres niveles: la cosmovisión, la fe y la ética, que podemos concebir como sigue: La cosmovisión, ofrece al hombre la explicación (mito-) lógica de, y la orientación valorativa en su mundo, brindándole a la vez la satisfacción básica de una interpretación de su sentido y razón. La fe, sea religiosa o secular, lo hace además de aquella interpretación- identificarse afectivamente con ese mundo ordenado que es su 'cosmos'. La ética, es el conjunto de las pautas de conducta producidas por su



sistema de valores y sancionadas socialmente; la ética asegura a la sociedad humana la cohesión social y estructural, como también la motórica de su funcionamiento en pos de la realización continua de ese sistema de valores". (Enríquez, 2005, págs. 33-34)

### **2.1.2. Cultura Pukara.**

Según Hurgaya, L. (2017) en su investigación titulado: *Crónicas, historia y tradiciones Pukara*” señala que:

La cultura Pukara es una cultura precolombina que se desarrolló en el actual país de Perú.

Ubicación: La localidad de Pucará está situada a 61 km al norte de Juliaca, al borde de la carretera que conduce al Cuzco, a 3910 msnm, en el sur del Perú, en el Departamento de Puno con una extensión aproximada de seis kilómetros cuadrados constituyó el primer asentamiento propiamente urbano del altiplano lacustre.

Antigüedad: Entre los años 500 a.C. y 400 d.C, se desarrolló a orillas del lago Titicaca la sociedad Pucará.

Su esfera de influencia, llegó por la Sierra Norte hasta el valle del Cuzco y por el sur hasta Tiahuanaco. En la costa del Pacífico se han encontrado evidencias de la cultura Pukara en los valles de Moquegua y Azapa, aunque hay evidencias de su presencia en la región de Iquique y hasta en la desembocadura del río Loa.

Pukara representa, en la cuenca norte del Titicaca, el dominio pleno del hombre sobre el medio ambiente, ya que no solo fueron controlados todos los recursos naturales disponibles, sino que además se crearon otros nuevos. (Hurgaya, 2017, págs. 8-10)

### **2.1.3. El núcleo principal Pukara.**

Ramos (2004), en su investigación titulada *Enfoque monográfico de Pucará*, plantea la cultura Pukara se caracterizó por una jerarquía de sitios compuesta por núcleo



principal, varios centros de menor tamaño y aldeas dispersas por la cuenca norte del Titicaca.

Pukara, el núcleo principal, estaba constituido por una serie de elementos constructivos característicos:

- a) Una densa área donde se ubicaban pequeñas casas rústicas de planta circular elaboradas de piedras unidas con mortero de barro. La densidad de estas casas refleja una ocupación permanente y compacta.
- b) Un conjunto de estructuras domésticas muy complejas organizadas a modo de recintos cerrados dispersos por la antigua terraza aluvial; que indican especialización y jerarquía dentro del sitio.
- c) Tres conjuntos de estructuras masivas no domésticas.
- d) Seis construcciones de forma piramidal escalonada truncada de carácter ceremonial las cuales reflejan una gran concentración de mano de obra y el acceso a suficientes excedentes alimenticios como para mantenerla, además de los conocimientos técnico para su construcción y la organización social y política para su dirección.
- e) Un último sector de túmulos funerarios. (Ramos, 2004, págs. 14-15)

#### **2.1.4. La Cerámica**

Sobre la cerámica Pukara Hurgaya (2017) señala:

La cerámica Pukara incluye formas como cuencos altos con bases anulares. Con frecuencia, la superficie es roja con diseños incisadas y pintadas con colores negro y amarillo. Los temas de diseño son principalmente felinos, camélidos y personajes que llevan cetros en cada mano. Muchas vasijas son modeladas. (págs. 11-13)

El arte Popular de la cerámica, nace entre las décadas de 10 y 20 del siglo próximo de nuestras culturas antiguas. Las creaciones inquietas de los artesanos pucareños consistentes en ingeniarse como modelos de la vida real del campesino, escenas del



comportamiento de los animales de nuestra región, decoraciones de nuestras plantas silvestres, modelar a los pastores andinos, cholitos con vicuñas o con sus llamas, incrustadas en los maceteros y floreros, algunos animales estilizados como copias de la Cultura Pukara en el cuerpo y paredes de los jarrones. (García, 1945)

### **2.1.5. Trilogía Inca**

Lira (1985) en su texto *la literatura de los quechuas*. Habla sobre la trilogía inca y afirma que:

Para muchos que no han vivido en los andes, es un rasgo pictórico, algunas veces cursi o en otras en demasía chauvinista el uso de la imagen o el nombre del cóndor, del puma y/o de la serpiente. Sin embargo, es necesario comprender que estos tres animales, en nuestro mundo actual tan estudiado y conocido, eran y siguen siendo en las regiones alejadas de las ciudades, indómitas y temibles.

En el ritual de Yawar Fiesta en el departamento de Apurímac en que un cóndor es apresado y amarrado al lomo de un toro, el cóndor es para nuestra visión actual un animal inofensivo y digno de lástima y en esas circunstancias despojado de su carácter misterioso, temerario o majestuoso. No obstante, para la gente del campo que vive en un medio en que el cóndor conserva su libertad, este animal les resulta mucho más fuerte que el hombre. Y es que el cóndor cuando tiene hambre algunas veces, se procura su alimento atacando a los campesinos cuando atraviesan caminos difíciles o atacando a los niños pequeños.

El ejemplo del cóndor nos sirve en este caso para explicarnos porque estos tres animales, han tenido en las culturas prehispánicas y siguen teniendo en la actualidad en las regiones andinas un carácter de seres poderosos y divinos.

El cóndor es, como símbolo independiente, el mensajero de los dioses, de los espíritus. No es un dios propiamente dicho, pero es venerado como intercesor o



intermediario. También es el cóndor el guía de los muertos al reino del Hanan Pacha. En el cuento, por ejemplo, “El joven que subió al cielo” y de antigüedad probablemente inka o inicios de la colonia, el cóndor es el animal que ayuda al joven a llegar al mundo de las estrellas en viaje que duró tanto, que llegaron envejecidos. (Lira, 1985, pág. 278)

El puma simboliza la sabiduría, la fuerza, la inteligencia. Simbolizaba el gobierno, de allí que probablemente por esa razón la planificación de la construcción de la ciudad del Qosqo tuviera la forma de un puma. De manera similar, en la arquitectura en la ciudadela de Machu Picchu, en el sector administrativo, también está esculpida la imagen del puma.

En algunos relatos míticos, sin embargo, cobra la significación de todo el Kay Pacha. Por ejemplo, se creía antiguamente que cuando se producía un eclipse lunar, el mundo terminaría al entrar en las tinieblas. En ese momento la luna era atacada por un puma y una serpiente y, por lo tanto. Para defenderla se debía de ayudarla con ladridos de perro y mucho ruido.

La serpiente era de acuerdo a algunos estudiosos, la representación de lo infinito para los incas. En la mayoría de los casos, simboliza el mundo de abajo el Ukhu Pacha, el mundo de los muertos.

Estos tres animales, son considerados la trilogía inca. Es decir, cada uno de ellos representa una parte del mundo en la concepción tripartita del mundo. Esto es, el mundo dividido en el Hanan Pacha, el mundo de arriba, estaba simbolizado por el cóndor; el Kay Pacha, el mundo de aquí, lo representaba el puma y el Ukhu Pacha o el mundo de abajo, subterráneo estaba simbolizado por la serpiente. La parte del mundo que el hombre andino. (Lira, 1985, pág. 278)



## **2.2. MARCO TEÓRICO**

### **2.2.1. El método Panofsky, su esencia y sus usos**

Desde la antigüedad, el mundo del arte plástico siempre estuvo enfrentado a la disyuntiva de encontrar un verdadero procedimiento de análisis de las obras, especialmente pictóricas. Se ensayaron varias aplicaciones de autores europeos, sin embargo, en 1939 Erwin Panofsky historiador de arte alemán (1892 – 1968) sentó las bases de un método mucho más práctico, concebido como una historia de los textos y los contextos, es decir, como una aventura mucho más intelectual y no como una experiencia meramente sensible. Su método estuvo dirigido, sobre todo, a descubrir simbolismos ocultos tras el aparente naturalismo de una obra y bajo tres categorías de estudio. (Armandáris, Sosa, & Puca, 2013, pág. 31)

#### **2.2.1.1. La descripción pre iconográfica**

Analiza la obra dentro del campo estilístico formal, apelando a la información elemental que pueden ofrecernos los sentidos. La presentación inicial y sencilla del objeto mayor o de aquel continente que abarca a otros menores, por ejemplo, un altar mayor, un frontispicio, un mausoleo, un templo, etc., en el que intervienen otros de menor tamaño y son parte de un “todo”. Consiste en detallar los aspectos más relevantes que pueden captar nuestros sentidos, a saber: alto, ancho, profundidad, los elementos que conforman el conjunto, algunas particularidades estéticas, personajes, paisajes, incluso los colores, materiales y decorados, etc. (Armandáris, Sosa, & Puca, 2013, pág. 31)

#### **2.2.1.2. El análisis iconográfico**

Hace referencia a los elementos que lo acompañan, los atributos y características de la obra. En este nivel, un tanto más complejo, corresponde al guía analizar, pormenorizadamente, cada uno de los componentes que hacen parte de la obra, sus personajes y sus significados, sus órdenes, sus complejidades, etc. Adentrarse en el



análisis particular de sus características y su valoración como parte del legado patrimonial de la nación. En tal virtud, corresponde al guía transmitir no sólo aquellos elementos estéticos visuales sino también sus significados intrínsecos. En la obra general, como conjunto estético, así como en cada detalle se guardan mensajes subliminales que deben traslucir. Nada está ahí sin que guarde un significado visible y también oculto. (Armandáris, Sosa, & Puca, 2013, pág. 31)

### **2.2.1.3. El análisis iconológico**

Estudia el contexto cultural en que fue ejecutada la obra, intentando descubrir los significados que tenían cada uno de sus elementos constitutivos en su tiempo y en su contexto histórico. Se adentra en las técnicas, las modas, las influencias y todo el entorno y bagaje cultural que motivaron e incentivaron a sus ejecutores. (Armandáris, Sosa, & Puca, 2013, pág. 31)

En la actualidad, el método ya ha sido aplicado en otros campos.

“[...] aun cuando Panofsky crea su método de análisis e interpretación para ser aplicado fundamentalmente en el estudio de la pintura, éste ha tenido mucha influencia en algunos historiadores de la arquitectura; uno de los más recientes ejemplos es René Taylor y su conocido trabajo sobre los significados ocultos de la arquitectura del Escorial [...]”<sup>9</sup> Tanto el diseño como la edificación de infraestructuras arquitectónicas como otras tantas manifestaciones de la cultura de un pueblo ya han sido analizados bajo la lupa de sus categorías de análisis. La primera de sus categorías no revierte mayor dificultad en cuanto se circunscribe a la descripción somera de los elementos configurantes de la obra, en cambio el segundo y el tercero convocan a un análisis de pertinencia de los personajes y más objetos, su disposición y sus conceptos - mensajes que puedan estar ocultos tras su estructura global.



Además, tendrá que indagar históricamente el contexto en el que fue ejecutada la obra.

Como se puede apreciar, su secuencia es lógica en la dialéctica de ir de lo más simple a lo más complejo, de la obra presente y tangible a la obra que se oculta bajo el ropaje de los años, corrientes artísticas de moda, influencias y más manifestaciones de su pasado histórico.

El atributo metodológico de Panofsky donde el “cuadro”, la “obra escultórica” y cualquier otro objeto que es sujeto de análisis se convierten en una “ventana a través de la cual parece estar viendo el espacio” y donde la perspectiva juega un papel preponderante en su configuración estética. A continuación, se exponen algunas de sus virtudes que nos pueden servir para el objetivo planteado:

- a.- Permite seguir siempre un orden descriptivo preestablecido en todos y cada uno de los elementos.
- b.- Establece una relación directa entre pasado y presente, entre el inicio simple y el final complejo, entre las vertientes estilísticas de una época con otra.
- c.- Asocia los elementos tangibles / fácticos con los valores simbólicos que representan.
- d.- Formaliza un solo modo de descripción y facilita el trabajo.
- e.- Categoriza los objetos. (Armandáris, Sosa, & Puca, 2013, pág. 32)

### **2.2.2. La Iconografía Andina en el Espacio Plástico**

El arte rupestre (petroglifos, pictografías, geoglifos y cúpulas), arte cerámico, textil y arquitectural hacen parte de imágenes que funcionan como “mensajes para los otros”, marcando espacios y utilizando “códigos visuales comunes para dar significación a ese espacio como parte de un territorio inscripto en la memoria social del grupo de referencia, el de esos agentes productores, sus familias o linajes”





Es así como dichas artes se convierten en un lenguaje ideográfico que nos permiten reconocer fragmentos de escenas cotidianas, míticas, épicas y/o rituales de quienes pasaron por ese territorio.

En cuanto a grabados y pictografías, encontramos representaciones de carácter figurativo de tipo naturalista (animales, seres humanos y/o sobrenaturales, escenas cotidianas y rituales) y no figurativo de tipo geométrico.

Para Campana, el mundo físico está cargado de simbolismo religioso, espiritual y cosmológico. Ello se observa en pequeños rituales de la vida cotidiana que sustentan una cosmovisión compartida donde cada sociedad adaptaría sus imágenes locales, logrando así su propia identidad, dándole variedad dentro de una unidad. La unidad, diversa internamente, cuenta con estilos de patrones y valores adoptados desde el arcaico como parte de una iconografía religiosa, expresión ceremonial compuesta por símbolos elementales o imágenes primarias localmente adoptadas - adaptadas a seres y personajes con cargas e inserciones míticas para ser transmitidas en varios sitios y en diferentes tiempos.

Encontramos en el espacio plástico un lugar de estrategias de representación de seres sobrenaturales o dioses que van cambiando sus rasgos a medida que cambian de escenarios, configurando, durante el formativo, representaciones de diversa complejidad y modificando narrativas e interpretaciones acordes a los paisajes, contextos y eventos de orden, desorden y reordenamiento continuo al interior de cada grupo.

La cerámica analizada evidencia series ordenadas y continuadas de imágenes que indican muy bien por donde iniciar a leerlas. Estas series reciben el nombre de secuencias y son narrativas porque en su orden cuentan una historia, describen un momento y expresan ideas preponderantes sobre cosmos, naturaleza y sociedad.



En el caminar se observa un mundo andino conformado por cientos de culturas visuales que guardan particularidades y divergencias en imágenes que fueron representadas en materiales diversos, que siguen expresándose en textiles, cerámica, fachadas de viviendas y escenarios comunitarios de carácter público y privado. Lo visual supera el ámbito de la producción de la imagen, implica división entre lo estático y lo dinámico, integra a lo plástico y a lo icónico. La cerámica, los tejidos y la arquitectura mural como soportes plásticos “movilizan códigos basados en líneas, colores y texturas, tomados independientemente de cualquier remisión mimética. Las narrativas allí contadas son múltiples, sus formas y espacios parecen recurrir a escenas míticas que permiten reproducir, conservar y transformar aspectos en los órdenes sociales de acuerdo a las temporalidades y dinámicas sociales del momento.

Encontramos en la trilogía de poder andina una composición de elementos cósmicos, donde el supra mundo (mundo de los dioses) y el inframundo (mundo de los ancestros) deben ser conectados por seres cuyas cualidades les permitan hacerlo. Los elementos aire, tierra y agua son también eje de las trilogías encontradas en los Andes, las cuales responden a lógicas paisajísticas, a cualidades extraordinarias de los animales y las plantas que van a ser reconocidas como símbolos de poder, vinculándoles en mitos y rituales, cantos y danzas, ceremonias a las que se les ofrecen otros animales (llamas para los Andes centrales). La trilogía no la componen seres únicos, sino que se adapta y transforma de acuerdo a los grupos humanos, al territorio que habitan y a la época que se vive, razón por la que no se definen a tres animales sino a tres especies que guardan cualidades semejantes, ordenando y comprendiendo el mundo andino; un espacio que se construye mediante parentescos culturales definidos en mitologías, iconografías y morfologías compartidas.



Los ofidios hacen parte de un mito de origen común previo a los de los felinos y las falcónidas, es por ello que los vemos en asociaciones y composiciones iconográficas acompañando a los otros seres (falcónida-ofidio, falcónida-felino, ofidio-felino, ofidio falcónido, felino-ofidio, felino-falcónida), pareciendo indicar primacías entre uno y otro ser, como si aludieran a períodos o momentos distintos donde el uno prima sobre el otro, pero mantiene símbolos elementales del otro. Para el caso Moche “la quimera hipocampo serpiente-ave en el helicoide, representaría una síntesis referida a la dinámica y origen común en los distintos niveles del cosmos”.

Todos son diversos en las narraciones de mitos andinos que sustentan una cosmovisión compartida, definida en la adaptación que cada sociedad hace de sus imágenes locales en diversos momentos. Coinciden en ser animales que se alimentan de carne viva, animales con capacidades extraordinarias, dentro de su especie, que permiten darle una jerarquía especial y vincularle en las celebraciones rituales.

Los ofidios son reconocidos como seres originarios, seres muy antiguos a los que se le teme por su capacidad dual de construir y destruir, de comerse a la gente y acabar con todo; mientras que los felinos y falcónidos son hombres-chamanes a los que les bailan, cantan y les ofrendan otros animales como reconocimiento de sus capacidades.

Esta trilogía animal no sólo muestra un ordenamiento animal de los Andes, en ellos también se observa la necesidad de incluir todo el territorio: selva, sierra y costa, con los intercambios que se vienen registrando en los templos costeros de Perú o de los ajuares funerarios en los altiplanos de Colombia.

Falcónidas, ofidios y felinos son síntesis de los espacios, los territorios (con sus plantas y alimentos, con las formas de ver y relacionar cultura-naturaleza), de las



cualidades que permiten dimensionar hasta donde somos capaces (agilidades, vuelos, fuerzas, fierezas, visiones, capturas...)

Estos animales “regían simbólicamente las distintas esferas de un universo dual y estratificado; en el cielo diurno y nocturno, las aguas continentales y marítimas, sobre la tierra y el inframundo, sus interrelaciones se manifestaban como una serie de transformaciones o enfrentamientos míticos”. Las asociaciones de las tres especies con el mundo cósmico se hacen evidentes en las formas como se les representan, en las narraciones que les vinculan con estrellas, que a su vez forman constelaciones asociadas a la agricultura y las lluvias, principalmente. (López, 2016, págs. 17-22)

### **2.2.3. Trilogía Andina.**

La cosmovisión es la elaboración humana que recupera la manera de ver, sentir, y percibir la totalidad de la realidad, tanto a los seres humanos como al conjunto de la naturaleza y al cosmos. Podemos manifestar que todas las culturas del mundo: la griega, china, egipcia, azteca, etc. tienen su particular cosmovisión; por lo tanto, nuestra cultura andina, en esta parte del planeta, también los tiene.

Todo pueblo y comunidad construye su sociedad e instituciones en base a la interpretación de sus propias visiones cósmicas del mundo, de acuerdo a cómo ve y percibe el cosmos. Bien dice Milla Villena: “Toda obra de creación cultural está inmersa en el espacio físico acondicionado por el Hombre para convertirlo en un espacio social. Por esto, Cultura y Arquitectura, contenido y continente, serán siempre conceptos inseparables” (Milla, 1983, pág. 16)

En el mundo andino, el vínculo siempre está restablecido entre la comunidad humana con las fuerzas divinas y sagradas; eso implica el respeto profundo a la tierra o Pachamama. El runa tiene una concepción cosmocéntrica, que hace que el hombre se



conciba a sí mismo como parte integradora del mundo, él es un elemento más de las fuerzas naturales y sagradas.

Al respecto dice Depaz: El mundo se articula en Hanan Pacha o mundo de arriba; Kay Pacha o mundo inmediato; y Urin Pacha o Uku Pacha, o mundo subyacente. Sin embargo, no hay entre esos tres niveles orden jerárquico alguno, ni sentido de trascendencia al modo cristiano. La articulación de los tres niveles constituye el mundo, allí el microcosmos y el macrocosmos se hallan en íntima correspondencia.

La articulación de estos tres niveles: Hanaq Pacha, Kay Pacha, y el Juku Pacha constituye el mundo, es decir, el microcosmos está relacionado con el runa andino, y el macrocosmos con la naturaleza. Es en esta correspondencia que se encuentra el runa, por lo que es imposible concebir al hombre al margen de estas conexiones que constituyen el cosmos y del cual es parte constitutiva y protagonista en este mundo.

Podemos afirmar que la cosmovisión andina es substancialmente distinta a la visión española del mundo al momento de la conquista, pero estamos convencidos de que es posible realizar una reflexión más auténtica y creativa a partir de nuestras raíces ancestrales del mundo andino, con nuestro propio idioma quechua. (Depaz, 2005, pág. 58)

#### **2.2.4. Pacha (Mundo)**

La expresión “pacha” hace referencia a la tierra, relacionada con el tiempo y el espacio, de ello surge la expresión Pachamama que es claramente conocida como divinidad de la tierra, productora y dadora de alimentos.

“Pacha” para el mundo andino también equivale a: Tierra, universo, mundo o cosmos, tiempo y espacio. Usualmente es empleado como significado de tierra. Por otra parte, “mama” significa madre que origina, que concibe la vida. Por esta razón, Pachamama, Madre Tierra o del Cosmos es el todo en su conjunto, ya que está presente



en todo y en todas partes (espacio/tiempo), de allí que su visión sea holística, lo que afecta al hombre o a la naturaleza afecta también a cada uno de sus elementos.

Pacha, por ejemplo, no supone la separación del tiempo y espacio, pacha es la conjunción de ambos al mismo tiempo, es más que eso, pues es orden, consecuentemente. Si pacha tiene la connotación de cosmos, se trata de un cosmos interrelacionado, íntimamente interdependiente de diferentes elementos. Entonces pacha, debe ser comprendida como un hogar, en la que todos y todo pertenecen a una sola familia bajo un mismo techo. (Marín , 2015, pág. 81)

En la cosmovisión andina, los hombres saben reconocer lo que pueden o no hacer, conocen los riesgos, conocen los cambios, y mantienen también una serie de rituales, restricciones, prohibiciones, que corresponden al conocimiento de los ciclos naturales de la tierra.

La Pachamama para el mundo andino representa a una madre, pues es la madre de todo lo que crece en ella y a su vez existe la conciencia de que debemos respetarla, no es un objeto sino un sujeto que interactúa con el hombre. Es el sujeto con el que se establecen diálogos permanentes.

El concepto Pachamama: Es muy común entre las culturas indígenas y campesinas entenderlo e intentar explicarlo es sumamente complejo ya que se trata de un concepto que abarca muchas dimensiones de lo humano. Representa una especie de dualidad con base en la cual se sustenta la existencia misma, es divino al mismo tiempo que terrenal, es la espiral que simboliza la vida y la muerte. La Pachamama es la que sostiene la existencia de este tipo de pueblos tanto en el ámbito humano como en lo sagrado. (Martínez, 2010, pág. 8)

Efectivamente, el término “Pachamama” es muy común no solo para el mundo andino o la cultura indígena, sino también para los que son de otras culturas. Diríamos



que el solo hecho de explicarlo es complejo, y más complejo se nos hace comprenderlo; más aún para un filósofo, porque no entra en nuestro esquema mental cómo la naturaleza puede ser sagrada y, a la vez, humana. Pero para el runa andino la naturaleza o la Pachamama es lo más grande y sagrado, es la generadora de vida y producción, debe ser cuidada, respetada e igualmente alimentada. En esta relación con la Pachamama, la población andina, cuando se producen las cosechas, entona sus cánticos, baila al compás de sus instrumentos (quena o pinquillo), prepara rituales de agradecimiento, se brinda con ella regando en la tierra la chicha (bebida de maíz fermentado), que no es otra cosa que el compartir, el compromiso de seguir generando vida.

Es así que el hombre andino entabla una relación de respeto mutuo, la tierra es parte del ser humano y viceversa. Aun en el campo, donde no hay hospitales ni centros de salud, se puede observar que cuando nace un bebé (wawa), el cordón umbilical y la placenta se siembran bajo tierra, de preferencia junto a un árbol que luego florecerá, dará frutos y nos brindará cobijo o sombra.

En el mundo andino, el término quechua “pacha”, se traduce por mundo y tierra, pero tampoco podemos dejar de lado los significados como espacio-tiempo y naturaleza. Por eso, la Pachamama (madre tierra) significa también madre del espacio-tiempo y madre naturaleza.

Cuando nos referimos a Pachamama, nos estamos refiriendo no solo al limitado alcance de mundo o planeta Tierra, sino a todo aquello donde se encuentra el hombre y lo que está en su entorno, sobre y bajo él. Por lo tanto, el concepto de Pachamama tiene una importancia más que social y económica, sino también filosófica, porque su comprensión es la que permite una mejor relación del hombre con la naturaleza. Quien define o da una connotación especial al término “pacha” es Estermann, señalando:



Se trata de un vocablo tan rico de acepciones y connotaciones, como tal vez sea el vocablo logos en griego o la palabra es en latín. Según el diccionario, pacha puede ser adjetivo, adverbio, sustantivo y hasta sufijo (compuesto)... como sustantivo y en forma figurativa (derivado del adjetivo y adverbio), pacha significa ‘tierra’, ‘globo terráqueo’, ‘mundo’, ‘planeta’, ‘espacio de vida’, pero también ‘universo’ y ‘estratificación del cosmos’. (Estermann, 1998, pág. 144)

En conclusión, podemos afirmar que “pacha” es una palabra panandina y polisémica de un significado muy profundo y amplio, ya que “pacha” como término quechua hace referencia al concepto de naturaleza y tiempo. En el habla quechua se distingue su significación por los adverbios que lo conforman. Si el término va unido a adverbio de tiempo, entonces significa tiempo. Un ejemplo sería Kunan Pacha o Kunallan (Ahora mismo), aunque alguien podría decir que debe ser Kunan Phunchay, pero su traducción literal sería “este día”. Si va junto a adverbio de lugar, entonces indicará espacio y naturaleza; por ejemplo, Hanaq Pacha (mundo de arriba). Con respecto a la naturaleza debemos manifestar que en el mundo andino no se tuvo un concepto negativo –mucho menos pecaminoso– de la naturaleza, en el sentido platónico y en el sentido cristiano. Con respecto al tiempo podemos sostener que “pacha” expresa el concepto de tiempo que transcurre lentamente, de la misma manera como se desarrolla el proceso de la producción agrícola.

#### **2.2.5. Hanan Pacha (Mundo de Arriba)**

Para el mundo andino, el mundo de arriba es una inmensa región atravesada por un río (la Vía Láctea) llamada “Mayu” en quechua. Ahora, en el mundo de arriba llamada “hanan” o “Hanaq Pacha”, habitan los seres celestes que son el sol, la luna, las estrellas, los cometas. También en este espacio están los fenómenos atmosféricos: el rayo, el relámpago, el trueno y el arcoíris. Al respecto nos dirá Lajo:





(...) expresa el mundo potencial o <<de fuera>>, que siempre <<va siendo>> o <<puede ser>>... El tiempo fluye de adentro hacia fuera, pero regresa según ciclos permanentes... El Hanan Pacha es el mundo que ya pasó, que ya fue, pero sigue siendo, las cosas que fueron, que permanecen y que siguen potenciándose, es la esfera por la que ya transcurrimos pero que << está existiendo aún>>, el mundo que <<está afuera>> del aquí y del ahora. (Lajo, 2003, pág. 149)

Esta afirmación de Javier Lajo es a partir de la concepción del tiempo que se tiene en el mundo andino, porque ese mundo el tiempo no es lineal, sino cíclico; por eso este fluye de adentro hacia fuera, pero siempre regresa. También hay que tener en cuenta que las tres esferas del mundo están en constante movimiento. Considera Timmer que: Es el mundo superior donde se encuentra simbólicamente el sol, la luna y las estrellas. La observación del universo a través de sus propios avances astronómicos siempre ha sido una ciencia importante en los Andes porque para los campesinos la observación de la constelación durante el ciclo agrario era importante para poder orientarse durante el año... se encuentran los espíritus de las fuerzas positivas que pueden ofrecer protección y prosperidad. (Timmer, 2011, pág. 88)

En el mundo andino, la observación de las constelaciones era muy importante, pues la ciencia de la astronomía y la astrología aplicaban la predicción de futuros acontecimientos en los fenómenos climatológicos, para la siembra de determinados productos. Inclusive ciertas constelaciones se simbolizaban como: el sol masculino y la luna femenina. Una de las constelaciones más importantes en el mundo andino era la Cruz del Sur.

#### **2.2.6. Kay Pacha (Mundo de Aquí)**

Es el mundo que habitamos todos los seres humanos sin distinción alguna, con ciertos deberes sociales y morales sujetos a la prodigiosa acción e interacción de la



Pachamama, que es reconocida por el mundo andino como la diosa de la fecundidad, que provee al hombre andino de los beneficios y las necesidades que pueda tener.

Es el mundo en el cual los seres humanos debemos vivir en armonía los unos con los otros, con las autoridades naturales y, de alguna manera, en relación próxima con los seres del más allá. Nos aclara Estermann:

Kay pacha no coincide exactamente con lo que se suele llamar ‘tierra’; más bien la realidad espacio-temporal directa y concreta (‘aquí y ahora’; Kay significa ‘esto’). Es decir, el runa tiene una fuerte orientación vertical de ‘arriba’ y ‘abajo’, pero esto no implica que lo interpreta en forma jerárquica. (Estermann, 1998, pág. 158)

Teniendo en cuenta lo manifestado, decimos que es la realidad tal como se nos presenta aquí y ahora, es la esfera de la vida donde el hombre andino vive con su ayllu, practicando la reciprocidad y la redistribución, haciendo el uso de sus obligaciones para el bien común de su ayllu. Bien dice Timmer:

Es el mundo más importante. Es el mundo físico donde vive el hombre, los animales y las plantas, y en donde se encuentran todos los elementos naturales como las montañas, los ríos, los bosques, las casas y las rocas... es el lugar donde el ser humano tiene que encontrar un equilibrio entre las fuerzas conflictivas que se encuentran aquí. Para eso, el ser humano tiene que conocer al mundo. (Timmer, 2011, pág. 87)

Según lo apreciado, es el mundo existencial que se encuentra entre dos extremos: el mundo constructivo y el mundo destructivo; por un lado, el orden, la creación y la armonía; por otro lado, el caos, la muerte y la desarmonía. Aquí se encuentran las fuerzas del Hanaq Pacha y el Uk’u Pacha, donde deben alcanzar una armonía.

### **2.2.7. Uk’u Pacha (Mundo de Abajo)**

Es el mundo de abajo o de la noche, el lugar de las profundidades terrestres y acuáticas, habitadas por diversos seres que tienen o guardan una relación con los seres



humanos. Los espíritus que viven en Uk'u Pacha pertenecen por naturaleza a la oscuridad, al mundo subterráneo, el cual, está poblado por los espíritus de sus descendientes muertos que, según el mundo andino, está regido por el Supay o el diablo. Como manifiesta Estermann al respecto: "Ukhu pacha (región de abajo o de adentro) como lugar de los muertos". (Estermann, 1998, pág. 159)

Teniendo esta concepción, los habitantes del mundo andino tienen una percepción especial acerca de la muerte. El cadáver era sepultado de diversas formas. Los señores y sus dignatarios eran enterrados con solemnidad en tumbas, junto con su esposa y sirvientes que debían acompañar y servirles en el Uk'u Pacha. Para nosotros resulta familiar encontrar la momificación de los cadáveres en diferentes culturas: las momias de nuestros ancestros incluso eran deificadas y objeto de culto.

También cabe señalar que los campesinos del mundo andino creen que el individuo tiene alma, por eso cuando alguien muere, sus deudos organizan ceremonias y realizan rituales que tienen la finalidad de ayudar al espíritu en su camino. En el mundo andino se acostumbraban enterrar a sus muertos envueltos en mantos, se les ponía comida para cuando sintieran hambre, porque se tenía la idea de que el viaje emprendido habría de ser muy difícil y el alma tendría que atravesar territorios accidentados, cruzar ríos, pasar por lugares fríos y calurosos, trepar pendientes según el lugar donde habitó en vida. Es decir, todo lo que había vivido, ahora de muerto tenía que recorrer nuevamente.

En nuestros días, aún se practica rituales como: enviar diversos objetos que le han sido útiles durante su vida, sus instrumentos musicales, o de trabajo, en caso de que sus familiares se hayan olvidado de colocarle, entonces se ven obligados a recurrir a otro difunto posterior para enviarle aquello que le era útil.



También se dice que era bueno criar un perro negro, para cuando fallece el amo, enterrarlo con él para que le ayude y guíe el alma del difunto en este duro camino en el Uk'u Pacha.

El otro ritual en que se recuerda a los difuntos es el Ayamarka quilla (mes de noviembre), donde las almas de los difuntos vienen a visitar al Kay Pacha, a sus familiares vivos. En el mundo andino se acostumbraba armar un altar adornado con panes de diferentes figuras, frutas, con lo que más le gustaba al difunto. Lo que no puede faltar es el agua porque las almas llegan con sed. Estas tradiciones, a lo largo del tiempo se han mantenido vigentes, pese a la invasión española y la instauración de la religión occidental.

No todos los autores consideran al Uk'u Pacha: “El mundo inferior está ubicado en el interior de la tierra, el ‘infierno’, aquellos oscuros lugares donde se encuentran los espíritus malignos (...) en este mundo residen individuos que tienen influencia sobre las fuerzas destructivas de la naturaleza” (Timmer, 2011, pág. 89).

En el mundo andino, el Uk'u Pacha muchas veces se vincula a las fuerzas oscuras, las tentaciones como el dinero y la riqueza, pues hay creencia de que ciertos minerales y joyas son portadores de estas fuerzas, cuando se hace con el afán de lucro personal, pues esto no es a favor de la comunidad, sino en beneficio personal, y es causa de desaprobación moral. Se cree que estas fuerzas, en todo tiempo y en todo momento, intentan estafar y confundir a la gente, puesto que los demonios se encargan del dinero y de las riquezas para que los hombres caigan en la tentación, y una vez que se ha empezado a dedicar ofrendas al demonio es difícil retirarse. Se tendrá prosperidad y riqueza, una gran cantidad de ganado y mucho dinero, pero al final de los tiempos tendrá sufrimiento y perderá todo lo que tenía.

Hoy en día, en las alturas del altiplano aún se mantiene esta concepción, especialmente en las minas de oro. En la experiencia personal, conversando con los



mineros informales, estos manifiestan que para encontrar bastante oro hacen pago o despacho a las minas con curanderos especialistas que conocen la magia negra. Aun dentro de este ritual recomiendan hacer el pago o despacho con una persona enterrándola viva, después de haberla embriagado. En nuestro sano juicio es inconcebible e incluso amoral este tipo de prácticas.

Además, parece que después de la invasión española, los sacerdotes identificaron el Uk'u Pacha con el infierno y el Hanaq Pacha con el cielo, sin embargo, esta concepción debe ser corregida. Ni el cielo cristiano está en el espacio de arriba (Hanaq Pacha), ni tampoco el infierno está en el Uk'u Pacha. Se considera que ambos espacios son ideales o conceptuales; son categorías para explicar el lugar de absoluta felicidad o de absoluto sufrimiento. Más bien, estos conceptos han sido utilizados por los sacerdotes para satanizar a la Pachamama y dar solidez a la religión católica.

### **2.2.8. El Punto**

Es, sin duda, el elemento icónico más simple; sin embargo, su simplicidad no debe servir para ocultarnos la influencia plástica de éste y otros elementos similares.

Al analizar los elementos más simples (elementos originales) comprobamos que lo verdaderamente simple no existe, cada elemento original es un fenómeno sumario complicado.

Quizá mereciese la pena reflexionar, como lo hacía Kandinsky en los cursos que impartió en la Bauhaus, sobre las propiedades del punto y la Línea, los únicos elementos capaces de ser representados con nitidez mediante las artes visuales, la música, la poesía, etc. Esta simplicidad les confiere una naturaleza que trasciende a la propia materialidad de la media de representación en el que se expresan y a la forma misma de esa expresión. En un cierto sentido, son elementos cinestésicos que nos conectan con otras modalidades sensoriales



El punto, como digo, trasciende a la materia; no necesita estar gráficamente representado para que su influencia plástica se haga notar.

El centro geométrico de una superficie, y sobre todo si ésta es regular, es un punto, que, aunque no esté señalado físicamente condiciona el espacio del plano porque constituye uno de los centros de atención.

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en una representación en perspectiva central con el punto de fuga de la composición, incluso aunque las líneas no lleguen a converger.

Las propiedades que definen al punto como elemento plástico son:

La dimensión, la forma y el color. I. Las innumerables posibilidades de variación de cada una de ellas, hacen posible que el punto, por sí solo, pueda cumplir perfectamente cualquier función plástica. Sus dimensiones físicas no son, ni mucho menos, un factor decisivo; la materialidad del punto puede constituir una escala que vaya de un nivel cero en el que éste objetivamente no existe, independientemente de que influya en la composición- hasta unos niveles máximos en los que el punto adquiere una superficie susceptible de ser medida (Fig. 5.1). Este aspecto dimensional del punto es, además, un hecho relativo, puesto que varía en función de la distancia.

En lo que se refiere a la forma y el color que pueda adaptar este elemento, lo más notable es, como ya se ha apuntado, su capacidad de variación; el ejemplo que mejor ilustra ambos hechos lo tenemos en la pintura puntillista. Algunas de las obras de Seurat o Signac son un auténtico catálogo de las posibilidades plásticas del punto.

La característica más importante del punto no tiene, sin embargo, nada que ver con su aspecto gráfico o morfológico, sino con su naturaleza dinámica. Al situar un elemento puntual sobre el plano de la representación, al que de ahora en adelante denominaré «plano original» (PO), se crean tensiones visuales que dependen de su ubicación, aunque alguna de las propiedades antes indicadas, el color, sobre todo, puede dinamizar la

composición al producir un fuerte contraste con el calor del PO. Comprobemos esta naturaleza dinámica mediante algunos ejemplos gráficos.

El punto posee, además de estas características estrictamente formales, un poder de constitución en algunos tipos de imagen. Las tramas de puntos son el fundamento de los medios mecánicos de reproducción de la imagen. Seurat utilizaba tan sólo cuatro colores (rojo, azul, amarillo y negro), mediante los cuales consiguió imágenes de bastante definición. Su método, de algún modo, es una anticipación al fotograbado en cuatricromía, utilizado actualmente para las reproducciones cromáticas.

(Kandinsky, 1983, pág. 69)

### **2.2.9. Línea**

Es un elemento visual de primer orden. Sus usos en la comunicación visual son infinitos, como lo demuestran los paisajes urbanos que constantemente se encuentran definidos y limitados por estructuras lineales; o las grafías, compuestas casi exclusivamente por líneas; o los planos, esquemas, patrones de moda, lo mismo que multitud de diseños.

Berger hace notar también los innumerables fines a los que la línea se presta como elemento plástico, pero, sin embargo, hace una observación muy acertada:

...en tanto que (la línea) sirve a esos fines, queda fuera del dominio del arte, en el cual no entra en realidad, más que a partir del momento en que, sea cualquiera el fin que sirva, tiene en cuenta su misma naturaleza, su cualidad gráfica. Para no crear nuevos problemas de competencia artística concluyo esta afirmación de René Berger al asignar a este elemento dos grandes funciones: señalar y significar, Como es evidente que la topografía no es uno de los objetivos de este libro, me dedicaré, exclusivamente, a las funciones de significación plástica de este elemento, que básicamente son:



1. La capacidad de la línea para crear vectores de dirección que aporta n dinamicidad a la imagen. No hay otro elemento icónico que satisfaga esta función de una manera tan simple, lo que es muy destacable, ya que los criterios de economía plástica son fundamentales en la composición de la imagen. Los vectores direccionales, creados mediante líneas o por cualquier otro procedimiento, además de crear las relaciones plásticas entre los elementos de la composición, condicionan la dirección de lectura de la imagen.

2. Una línea separa dos planos entre sí. Sobre todo, los contornos lineales que diferencian cualitativamente dos áreas de distinta intensidad visual. En esta separación de planos, no es la línea el único agente que interviene; tal separación puede conseguirse igualmente. mediante el contraste cromático, pero, en este caso, aunque la línea no exista como tal, fenoménicamente se percibe igual que si tuviera una presencia objetiva. Igual que en el caso la línea es el elemento más sencillo para disociar cualitativamente dos superficies.

3. Otra función de este elemento es la de dar volumen a los objetos bidimensionales mediante el sombreado, que se consigue superponiendo líneas curvas casi tangentes a la línea de contorno que delimita la superficie plana del objeto al cual se le quiere dotar de esa tridimensionalidad. La mayor parte de los grabados de Dürero son un buen ejemplo de esta nueva función lineal y, a la vez, demuestran cómo un procedimiento tan simple logra unos resultados tan eficaces para la representación de la tercera dimensión en el plano.

4. La pintura ha aprovechado la facultad de la línea para representar la tercera dimensión. y así resulta casi una norma que ante asuntos o temas en los que la profundidad apenas se puede representar, como pueden ser los bodegones en los que el espacio real es tan limitado que no se puede sugerir con gradientes de tamaño, colar o cualquier otro





elemento, el artista recurre, con frecuencia, al empleo de objetos lineales que aporten esa profundidad de la que la escena carece, introduciendo en el plano original del cuadro cuchillos, pipas de fumar u objetos similares de estructura absolutamente lineal, que son dibujados en diagonal con el resto de la composición para favorecer la profundidad.

Hay que decir, en relación con este hecho, que, si la línea es, en sí misma, un elemento dinamizador, cuando se aloja sobre la diagonal del plano esta propiedad es todavía más acusada.

5. Por último, y como resumen de otras funciones secundarias, puede decirse que la línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto. Este hecho demuestra una vez más cómo un elemento aparentemente simple puede satisfacer una compleja función dentro de la representación: salvaguardar la identidad visual del objeto representado a través de su estructura. En este apresurado recuento de las funciones de la línea no hay que olvidar que ésta es la base del dibujo, y, por ello, en gran número de imágenes llega a constituirse en el elemento dominante. A partir de la descripción de algunos de los usos plásticos de la línea, advertimos que éste es un elemento polivalente; su actividad plástica y su aspecto morfológico son muy variables. Desde la representación implícita de la línea, en la que no existe como tal y sólo está sugerida (mediante la yuxtaposición de dos planos cromáticos, por ejemplo), hasta la representación de un objeto construido exclusivamente por líneas, existen diversos niveles que permiten y aconsejan establecer una mínima taxonomía de dicho elemento. Básicamente pueden distinguirse tres tipos:

1. La línea objetual, que se percibe como un objeto unidimensional. Aquí la línea no es un componente más de la imagen. sino que constituye, además de su estructura formal, la propia materialidad de ésta. Un buen ejemplo son los pictogramas.



Para que un conjunto de líneas se perciba como un objeto independiente, deben formar una estructura más simple que la suma de las mismas sin una ley de ordenación.

2. La línea de sombreado, que como ya se ha dicho, forma tramas que sirven para dar volumen a los objetos y aportar profundidad al plano de la representación.

3. La línea de contorno. En muchas imágenes este tipo de línea constituye su definición formal. La pintura primitiva nunca prescindió del contorno: para los artistas prerrenacentistas era un elemento de seguridad, algo así como tener la garantía de que la masa cromática no se iba a escapar del lugar donde debía estar. Este procedimiento se comienza a olvidar en el renacimiento con la utilización del sfumato. Algunos movimientos contemporáneos, como el cubismo, vuelven al uso de la línea de contorno.

René Berger (1976) habla, además de la línea de contorno, de otra modalidad que es la línea recorte. En mi opinión, las diferencias entre ambas existen no tanto por la mayor definición de las figuras cuyos límites se encuentran marcados por esta línea recorte de la que habla Berger, sino porque esta línea perfectamente nítida pertenece a un espacio bidimensional. (Berger, 1976, pág. 231)

#### **2.2.10. Plano**

El término plano se presta a muchas interpretaciones. Mediante esta palabra uno puede referirse al plano de la representación (plano original) que es un espacio físico, normalmente identificado con el soporte de la imagen, en el que se construye el espacio plástico, es decir, la estructura espacial de la imagen, que constituye un parámetro de significación por encima de su propia materialidad; o bien, al plano como elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos. A este segundo sentido del término es al que me voy a referir aquí, distinguiéndolo no sólo del anterior, sino, además, de otros como superficie, encuadre, cuadro, o, incluso, formato; todos ellos utilizados, a veces, indiscriminadamente para referirse al espacio de la representación.



El plano, como elemento icónico, tiene una naturaleza absolutamente espacial. No sólo queda ligado al espacio de la composición, sino que, además, implica otros atributos como los de superficie y bidimensionalidad, por lo que, generalmente, se representa asociado a otros elementos superficiales como el colar o la textura.

Los planos son elementos idóneos para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen. Sugieren la tercera dimensión a partir de la articulación de espacios bidimensionales que, normalmente, se hallan superpuestos.

El aforismo cubista «ver en planos» indica la propiedad más notable de este elemento: su capacidad de codificar bidimensionalmente todas las características morfológicas y escalares de un objeto y la superación, además del punto de vista único que implicó la representación espacial hasta los primeros años del siglo actual. Gracias a este elemento es posible la representación múltiple de la realidad.

En la historia de las representaciones visuales hay manifestaciones plásticas en las que el plano se ha constituido como el elemento icónico más relevante, pese a su evidente simplicidad, Parte de la obra de Gauguin. los fauvistas y el mencionado cubismo, sobre todo el del período analítico, son los ejemplos más destacados en este sentido.

(Berger, 1976, pág. 231)

### **2.2.11. Textura**

Es también un elemento morfológico superficial y por ello normalmente asociado al calor y en ocasiones al plano (aunque no necesariamente). Antes de describir sus propiedades resumiré brevemente lo que dicen de este elemento los pocos autores que lo incluyen como uno de los elementos icónicos. Casi todos ellos coinciden en la importancia visual de las superficies texturadas, pero, sin embargo, apenas dedican unas pocas líneas a su estudio.



En un sentido similar se expresa Knobler, al constatar la dificultad para aislar algunos elementos plásticos individuales en multitud de imágenes:

...el empaste de la pincelada puede ser textura, forma y color simultáneamente.

En uno de sus libros, bastante superficial pero con un cierto valor didáctico,

La textura tiene dos dimensiones básicas: una perceptiva y otra plástica. Dentro de la primera conviene recordar que las texturas son una de las dos variables de estímulo para la visión junto con las lumínicas.

Las variables texturales vienen determinadas por la agrupación de estos puntos lumínicos entre sí, es decir, por el gradiente. Así una imagen retiniana es un conjunto de puntos de color que puede variar en su cualidad cromática o en la agrupación.

La textura es pues, junto con la luz, el elemento visual necesario para la percepción espacial, y la visión en profundidad depende además de ella en gran medida, ya que ésta es el producto de la conjunción de dos imágenes dispares; si no existe disparidad, la percepción es más dificultosa. Para que exista es necesaria una cierta textura en las superficies. Un firmamento uniformemente azul, o la oscuridad total, no producen ningún tipo de disparidad y, por tanto, la visión estereoscópica no es posible. La operación ocular de enfoque tiene, además, relación con un cierto estímulo textural. No es posible enfocar un ojo ni una cámara fotográfica sin un punto de fijación, y éstos sólo existen en las superficies texturadas.

La dimensión plástica de las texturas no es menos importante, ya que el aspecto superficial que presentan muchos objetos e imágenes influye en el resultado visual de éstos.

La textura colabora en la construcción y articulación del espacio porque crea superficies y planos. Un espacio limitado por una forma lineal no significa plásticamente lo mismo que si su superficie interior aparece texturada.



La textura depende en gran medida del soporte empleado en la representación de la imagen. En las imágenes fotográficas, por ejemplo, la diferente sensibilidad del tipo de emulsión empleada va a condicionar el resultado textural de la imagen; no es lo mismo, en iguales condiciones de luz, emplear una emulsión de 400 ASA que una de 25; la primera dará una imagen mucho más texturada que la segunda. Algo similar ocurre en las imágenes creadas: la textura de una imagen pictórica dependerá, en gran medida, de la estructura material y de la propia textura de la tela sobre la que se trabaje. En este tipo de imágenes también influye el tipo de utensilio y, sobre todo, la técnica empleada; el resultado textural de una acuarela no es comparable al de una pintura al óleo o al pastel. (Knobler, 1970, pág. 108)

## **2.3. MARCO CONCEPTUAL**

### **2.3.1. Águila**

Como todas las aves de presa, las águilas poseen un pico grande, poderoso y puntiagudo para desprender la carne de su presa. Cuentan también con tarsos y garras poderosas. Llama también la atención la fuerza de las águilas, que les posibilita alzar en vuelo a presas mucho más pesadas que ellas. Además, poseen una vista extremadamente aguda que les permite visualizar potenciales presas a distancia. (Quiróz, 1922, pág. 313)

### **2.3.2. Agua**

El agua es la sustancia líquida, transparente, inodora, incolora e insípida, fundamental para el desarrollo de la vida en la Tierra, cuya composición molecular está constituida por dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, manifiesta en su fórmula química H<sub>2</sub>O. (Matamoros&Toro, 2017, pág. 16)

### **2.3.3. Arcilla**

La arcilla es una sustancia mineral terrosa compuesta en gran parte de hidrosilicato de alúmina que se hace plástica cuando se humedece y dura y semejante a la roca cuando



se cuece, la cual se forma por la disgregación y descomposición de las rocas feldespáticas durante millones de años para dar lugar a partículas pequeñísimas. (Rehabilitación de un horno a gas para Cerámica, pág. 20)

#### **2.3.4. Armonía Cromática**

Tono. Los objetos, dependiendo de su configuración, calidad y dirección de la luz incidente; reflejan tonos. Son cantidades de luz variables entre lo blanco y lo negro: desde las que los reflejan todo a las que no reflejan nada. (De'Sagaró, 1980, págs. 35-66)

#### **2.3.5. Bidimensional**

Al hablar de imagen bidimensional artística nos referimos a aquellas imágenes que se preservan en un plano de dos dimensiones (alto-ancho), y que además de poseer cualidades objetivas como la línea, forma y color, sustenta símbolos, expresión de sentimientos, de ideas, de valores. (Bravo, 2006, pág. 20)

#### **2.3.6. Cerámica**

El vocablo cerámico proviene de la palabra griega Keramos, y designa todos los productos elaborados a partir de tierras arcillosas cocidas. Los distintos tipos de cerámica son consecuencia de los tipos de barros o arcillas, de los modos de prepararlos y trabajarlos, de los hornos y las temperaturas, así como de los tratamientos de sus superficies mediante barnices y esmaltes. (Gómez, 2010, pág. 47)

#### **2.3.7. Composición**

Se llama así a la disposición de los diversos elementos que intervienen en una obra de la manera más equilibrada y armónica posible. En definitiva, componer es seleccionar las mejores condiciones de armonía y equilibrio necesario para el dibujo o pintura. (Grupo Oceano, 2000, pág. 725)



### **2.3.8. Color**

Con el estudio del color nos introducimos en una de las más complejas naturalezas plásticas entre las de los elementos morfológicos. Sin que tal complejidad implique criterio de valor alguno en lo que se refiere al resultado visual de la imagen; es necesario establecer una serie de requisitos previos, relacionados con esta naturaleza cambiante, antes de intentar formalizar los usos plásticos de dicho elemento. (Kepes, 1976, pág. 186)

### **2.3.9. Cuenco**

Recipiente de cerámica, barro, madera, metal, plástico, etc., semiesférico y sin borde, usado para tomar alimentos, para beber, etc. con diseños incisadas y pintadas con colores negro y amarillo. Los temas de diseño son principalmente felinos, camélidos y personajes que llevan cetros en cada mano. Muchas vasijas son modeladas.

(Huargaya, 2017, págs. 11-13)

### **2.3.10. De Relieve**

Es aquella que está realizada o adherida a una superficie, por lo que tiene un único punto de vista que es frontal. Según lo que sobresale del plano se clasifica en: Altorrelieve, Medio relieve, Bajorrelieve y Hueco relieve. (De'Sagaró, 1980, págs. 35-66)

### **2.3.11. Grabado**

(Del part. de grabar) Arte de grabar, procedimiento para grabar. Estampa que se produce por medio de la impresión de láminas grabadas al efecto. Es importante diferenciar que dentro del grabado es primordial la existencia y desarrollo de la técnica, pero otro aspecto del grabado es su lenguaje, el cual ha constituido un campo donde encontramos términos ligados entre sí para referirnos a ideas, métodos o condiciones propias de este. (Saavedra & Javiera, 2012, pág. 3)

### **2.3.12. Identidad**

La identidad se configura como una realidad dinámica que hace referencia a determinados hechos cruciales para los seres humanos como el saber quiénes somos, o quiénes somos frente a “otros”. Así, y en este sentido, la identidad se articula también como una frontera, pero la identidad no sólo separa, sino que también une, de hecho, es la unión la que genera la diferencia. (Charles, 2015, pág. 10)

### **2.3.13. Iconografía**

La Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. Intentemos, pues, definir la diferencia entre contenido temático o significado por una parte y forma por la otra. (Panofsky, El Significado en las Artes Visuales, 1998, pág. 3)

### **2.3.14. Oralidad**

La oralidad puede describirse como la capacidad de comprender y usar símbolos verbales como forma de comunicación, o bien se puede definir como un sistema estructurado de símbolos que cataloga los objetos, las relaciones y los hechos en el marco de una cultura. Al ser este, el lenguaje más específico de la comunicación, se afirma que es un código que entiende todo lo que pertenece a una comunidad lingüística. (González, 2010, pág. 27)

### **2.3.15. Pigmentos**

Un pigmento es una materia colorante que se caracteriza por dar un tono específico (verde, amarillo, rojo, etc.) pero que tiene la propiedad de ser insoluble en la mayoría de los líquidos comunes (por ejemplo, agua). Existen pigmentos cálidos fríos. Pigmento es la sustancia que se emplea para colorear una pintura, un barniz, un esmalte, etc. Su acción se produce al modificar el color de la luminosidad reflejada, ya que absorbe parcialmente dicha tonalidad e irradia otra. (Pérez&Merino, 2013, pág. 1)





### **2.3.16. Puma**

El puma es un felino muy adaptable, abarca una amplia variedad de hábitats desde ecosistemas boreales a tropicales, incluyendo bosques húmedos, bosque seco, sabana, humedales, llanos y desiertos, incluso suele ocupar el páramo y bosque andino o montano hasta los 5800 m de altura, en el sur del Perú (Emmons&Feer, 1999, pág. 298)

### **2.3.17. Proporción**

Es la relación que tienen los elementos entre sí, se dice que en las composiciones debe prevalecer una medida de armonía entre las distintas partes que la componen. La diversidad de proporciones debe observarse teniendo en cuenta las medidas y distancias que existen entre las partes de cada figura y comparándolas. El artista dotado de una sensibilidad instintiva se ajusta a unas leyes sutiles que regulan la estética de las proporciones. (De'Sagaró, 1980, págs. 35-66)

### **2.3.18. Pucará**

Nombre oficial del pueblo desde su creación política en el periodo republicano. 3 de junio 1828 siendo presidente de la republica don José de la Mar. (Frizancho, 1968, pág. 50)

### **2.3.19. Pukara**

Fortín, fortaleza, baluarte. (Palao, 1995, pág. 9)

### **2.3.20. Saberes**

La legitimidad de todo saber, sea popular, técnico o culto, o de todo conocimiento científico o filosófico, se otorga por la simple razón de ser sabiduría. Esto es, de ser un acto de inteligencia y prudencia práctica de la humanidad; y que tanto el sentido predominantemente teórico como el práctico son indisolubles; si acaso se reconocen algunas distinciones y fragmentaciones es con fines especulativos, sobre todo para su



mejor entendimiento. Así, toda sabiduría es legítima como virtud superior, o como una sabiduría entre muchas otras: en ambos sentidos el saber es auténtico y verdadero. (De Agüero, 2006, pág. 16)

### **2.3.21. Serpiente**

Es un animal de sangre fría que no precisa comer para mantener su calor corporal. Recientes estudios han demostrado que puede llegar a sobrevivir más de tres años en condiciones muy adversas o con escasos recursos alimenticios. El vientre de los ofidios, al alimentarse, se hincha y es capaz de devorar animales de gran tamaño. (Gonzalez, 2004, pág. 80)

### **2.3.22. Semiótica**

También es conocida como Teoría de Signos y plantea el funcionamiento del pensamiento del ser humano estudiando todo el proceso cognitivo. En otras palabras, la semiótica establece y trata de dar respuesta a la interrogante de cómo el ser humano conoce el mundo que lo rodea, cómo lo interpreta, cómo genera conocimiento y cómo lo transmite. (Correa, 2012, pág. 10)

### **2.3.23. Significado**

El grado de profundidad se va dando en el curso del tiempo a través de la experiencia directa. En este punto, el tema de la aceptación de la existencia de un mundo externo es utilizado como demarcador de posturas epistemológicas en las ciencias humanas y sociales, y no es objetivo de este artículo la discusión al respecto; pero al abordar el significado, vale la pena considerar que la mayoría de autores revisados se refiere al proceso de construcción del significado en la interacción/ interrelación con (es decir, se acepta la existencia de un algo con lo cual se interactúa). (DeGrandpre, 2000, págs. 55,7,721-739)



#### **2.3.24. Textura**

Es la calidad de superficie que tienen los objetos o que se pueden observar o sentir es real y virtual también corresponde a la experiencia externa de la estructura de los materiales en ese sentido de trata de texturas de tipo material como: maderas, plásticos, papeles, telas, arena, tierra, hojas, pétalos, etc. (De'Sagaró, 1980, págs. 35-66)

#### **2.3.25. Tridimensional**

Siguiendo con el mismo razonamiento, los objetos tridimensionales exigen el conocimiento de tres coordenadas para hallar un punto en su interior. Suele decirse que el espacio que nos rodea es tridimensional, aunque existen más dimensiones (hay quienes incluyen el tiempo como una dimensión más, por ejemplo).

A grandes rasgos, puede señalarse que en un espacio tridimensional se encuentran presentes la altura (o la profundidad), el largo y el ancho. Conociendo estas tres coordenadas, es posible ubicar un punto en el espacio.

#### **2.3.26. Trilogía**

Forma de expresión de una intencionalidad, científica o no, que manifiesta una oquedad del conocimiento humano respecto a lo que llamamos realidad, la realidad de un universo siempre por descubrir y conocer, proveniente de la condición humana misma que intenta permanentemente entender, explicar y modificar, en aras de la racionalidad constructiva de un mundo cada vez más complejo y pretendidamente mejor. (Gasca, 2007, pág. 1)



## CAPITULO III

### MATERIALES Y MÉTODOS.

#### 3.1. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO

La muestra de estudio semiótico del cuenco ceremonial Pukara. Se realizó en el distrito de Pucará, provincia de Lampa departamento de Puno.

#### 3.2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El diseño de investigación es descriptivo, desde un punto de vista del enfoque es cualitativo ya que, se utilizó el análisis de significados iconográficos en procesos creativos por apreciación.

Se utilizará el método histórico e iconográfico, para el recojo y análisis de esta información.

El tipo de investigación según la estrategia es el tipo no experimental. Según (Hernandez & Fernandez C. & Baptista, 2010, pág. 149) corresponde a enfoque cualitativo.

La técnica e instrumento de investigación es la observación y las fichas técnicas de observación respectivamente.

#### 3.3. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

En relación a las técnicas de investigación se trabajó con la entrevista y la observación.

Sobre los instrumentos se usó la guía de entrevista y ficha técnica de observación.



### 3.4. UNIDAD DE INVESTIGACIÓN

*Tabla 1. Unidad de investigación.*

<b>UNIDAD DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>EJES</b>	<b>SUB EJES</b>
Análisis semiótico del cuenco ceremonial Pukara del distrito de Pucará	Estudio pre iconográfico	Morfológico. Dinámico. Escarlar
	Estudio iconográfico	Formas zoomorfas. Formas inanimadas
	Estudio iconológico.	Connotación. Contextualización.

## CAPITULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En relación a los resultados, se muestran según los objetivos específicos planteado en el presente trabajo de investigación.

#### 4.1. ELEMENTOS VISUALES EN EL NIVEL PRE ICONOGRÁFICO.

*Tabla 2. Fichaje de la primera obra.*

• Título	: Cuenco ceremonial Pukara.
• Autor	: Cultura Pukara
• Técnica	: Cerámica al rollete
• Soporte	: Alúminas (arcilla).
• Formato	:14 x 17.06
• Ubicación	: Pucará.
• Estilo	: Cosmovisión Andina.

##### 4.1.1. Elementos morfológicos.



*Figura 2. Trilogía Pukara desplegada*

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

a) **Punto:**



**Figura 3.** Análisis morfológico: Punto

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.



**Figura 4.** Cuenco ceremonial de frente y en tres cuartos

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

Las cabezas del puma generan movimiento y concentración hacia la izquierda y el cóndor a la derecha y la serpiente hacia abajo con insinuación hacia izquierda



**Figura 5.** Análisis morfológico: Punto generando movimiento

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

El cuenco son dos puntos juntos, por su forma tiene el simbolismo ritual.



*Figura 6.* Análisis morfológico: Punto en forma

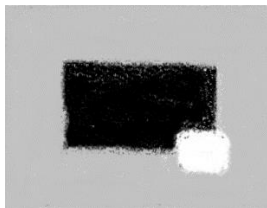
Fuente: Fotografía tomada por el investigador.



*Figura 7.* Análisis morfológico: Punto simbolismo ritual

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**b) Plano:**



Clave media baja





**Figura 8.** Análisis morfológico: Plano.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**1er Plano:** Los animales simbólicos estilizados

**2do Plano:** franja negra

**3er Plano:**

**c) Forma:**

Naturales estilizadas y simbólicas



**Figura 9.** Análisis morfológico: Forma

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**d) Color: Tricromía Andina**

- Blanco Saturado
- Negro Saturado

- Rojo Ocre o indio matiz quebrado

#### 4.1.2. Elementos dinámicos:

##### a) Movimiento



**Figura 10.** Análisis Dinámico: Movimiento

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

Movimiento estructural vertical continuo en función al color, el blanco es expansivo visualmente y el tono negro es lo contrario, el rojo es neutro.



**Figura 11.** Análisis Dinámico: Movimiento estructural

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

Movimiento Estructural Horizontal continuo Puma a la izquierda, Cónдор a la derecha



**Figura 12.** Análisis Dinámico: Movimiento estructural Horizontal

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

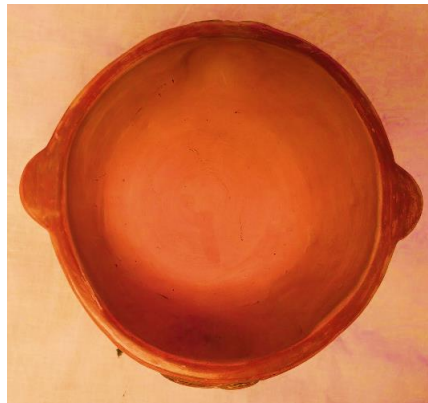
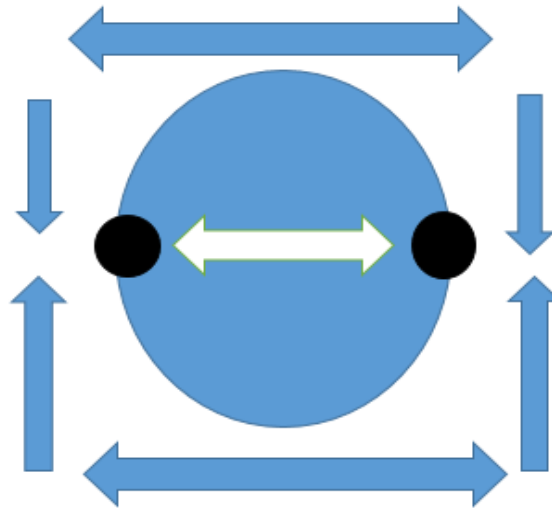


**Figura 13.** Análisis Dinámico: Movimiento estructural

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**b) Tensión:**

Tensión neutra vista superior



**Figura 14.** Análisis Dinámico: Tensión neutra

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.



**Figura 15.** Cuenco ceremonial en tres cuartos

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

## Las cabezas de los pumas generan tensión neutra



**Figura 16.** Análisis Dinámico: Tensión neutra

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.



**Figura 17.** Trilogía andina Pukara

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**c) Ritmo:**

Ritmo alternado en movimiento hacia la derecha (Alas del Cóndor)

Ritmo alternado en movimiento hacia la izquierda (patas del Puma)



**Figura 18.** Análisis Dinámico: Ritmo en movimiento

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

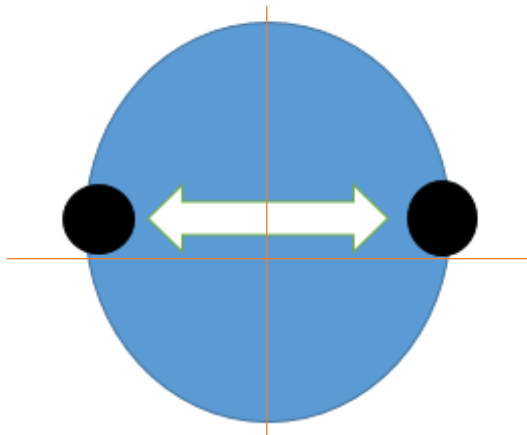
**4.1.3. Elementos escalares.**

- **Dimensión:** Bitridimensional, el ceramio al margen de su forma volumétrica es contenedor de formas naturales estilizadas simbólicas.
- **Escala 1:1 natural**
- **Estructura:** Simétrica



**Figura 19.** Elementos escalares bitridimensional

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.



**Figura 20.** Elementos escalares bitridimensional

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

## 4.2. ELEMENTOS EN EL NIVEL ICONOGRÁFICO.

En este nivel de estudios, se plantea identificar los elementos iconográficos que se encuentran en el cuenco ceremonial de la cultura Pukara. Para ello

### 4.2.1. ANÁLISIS A NIVEL ICONOGRÁFICO.

En la obra se puede observar, que se cuenta con tres dimensiones, por lo que se procederá a hacer la identidad de cada uno de los personajes ubicados en la trilogía Pukara.

En las representaciones de las formas se puede observar que existe una sintetización basada en las formas geométricas o rectilíneas, y en algunas también se puede observar formas orgánicas lo que genera movimiento de las figuras.

Por otro lado, se observa formas zoomorfas y forma inanimadas, aunque están se convierten en figuras simbólicas.



**Figura 21.** El Águila (Anka)JANAQPACHA. (El mundo superior). El mundo de arriba de todo lo celestial, mundo de los dioses supremos y tutelares.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.





**El Puma KAYPACHA. (El mundo actual).**

El puma en el tiempo presente o el mundo actual es considerado en su máxima expresión como la simbología del mundo presente en el que se vive con todo lo existente, como por ejemplo el hombre, los animales, la naturaleza, costumbres, lengua, creencias y otros que pertenecan a nuestro mundo actual.



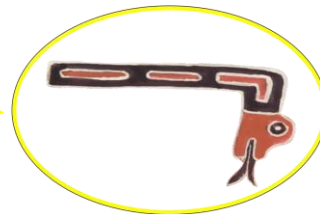
**Figura 22.** El Puma KAYPACHA. (El mundo actual). Es el mundo que vivimos o habitamos todos los seres humanos.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador



**La Serpiente (Mach'ala- machchajmaya)  
UKHU PACHA (El mundo de abajo)**

Es el que representa al mundo interior, lo inmundo, la obscuridad; se piensa que en ciclo de la vida existe un mundo positivo y otro negativo, en este mundo inferior viven seres que obran todo lo negativo, se cree que los seres humanos de formaciones y actitudes negativas, después de la muerte sus almas van al purgatorio, ahí se encuentra las fuerzas negativas.



**Figura 23.** La serpiente (Mach'ala- machchajmaya) UKHU PACHA (El mundo de abajo) Es el mundo de abajo o de la noche.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**Elementos geométricos:**

- **Rombos:** Puntos cardinales
- **Círculos:** cosmos
- **La cruz cuadrada o la chacana:** Mundo inferior, el presente, y superior
- **Doble espiral:** Serpiente.
- **Líneas Zigzag:** Truenos y relámpagos.
- **Espiral:** Conocimiento humano.

### 4.3. ANÁLISIS A NIVEL ICONOLÓGICO

En esta parte nos planteamos como tercer objetivo; interpretar iconológicamente el cuenco ceremonial de la cultura Pukara, para ello partimos de la trilogía Pukara, que es un acto sagrado de mucha relevancia, ya que representa la deidad de sus dioses y la relación que tenía el hombre con ellos, en la iconografía se representa mediante mensajes de la vivencia de ellos hacia sus dioses.

También se debe señalar que la cultura Pukara era uno de los primeros en realizar esta iconografía de la trilogía andina y encaminando a nuevas culturas. También podemos dar un resalte de la mencionada cultura en donde se demuestra manifestaciones culturales en sus iconografías como medio de comunicación plasmadas en cada una de sus ceramios con distintos contenidos como medio de un lenguaje.

La trilogía andina manifiesta sus propias energías y están destinadas a correlacionarse entre sí; pues, son tres fuerzas elementales que van unidas, nuestros antepasados sabían perfectamente interpretar y reconocer como las deidades de la naturaleza.

En la cultura Pukara, como una de las civilizaciones anteriores al Inca y el Tiwanaku, civilizaciones de mayor renombre dentro los intermedios, también en sus manifestaciones culturales supieron representar, en sus tejidos, pinturas y en sus ceramios las figuras de la trilogía, en sus manifestaciones artesanales de la cerámica es mayormente donde se puede tener muchas de estos ejemplares, más no se ha podido encontrar visos o algunos ejemplares en su textilería porque, posiblemente no se han podido encontrar en las excavaciones o tal vez ya no se conservaron estos tejidos en el correr de los tiempos.

Las simbologías de la trilogía dimensional, siempre habían sido manifestados en las diferentes culturas anteriores y contemporáneas a la cultura Pukara, como por ejemplo en la civilización Inca representaban con el Cóndor como el mundo superior, el Puma

representa al mundo actual o el presente y la Serpiente significaba el mundo inferior, en algunas de otras culturas peruanas como los Tiwanaku en el altiplano Sur del Perú muchos de ellos están representados con hombres alados u otros seres superiores venidos de otros espacios, de igual forma podemos citar que, los Chavinenses consideraban en sus incisiones líticas las serpientes, el jaguar y los hombres míticos alados o el mismo Cóndor totalmente estilizados en su representación del mundo superior. (Carbajal, Hurgaya, & Huaracallo, 2019).

#### **4.3.1. LA TRILOGÍA EN LA CULTURA PUKARA**

En este párrafo, es hablar de dos formas de la trilogía de la cultura Pukara.

Primero, la creencia en los Apus en esta cultura de hace 500 a.C. y unos 400 d.C. íntegramente fue una divinidad hacia seres supremos y deidades que se encuentran directamente en el cosmos como, por ejemplo: El Sol, la luna, las estrellas, la galaxia, el trueno, la Pachamama, los, cerros, los manantes y muchos otros más. No se podían ni siquiera pensar menos creer en otras deidades como se cree hoy en día como los hacemos en todas y diferentes imágenes traídos por los españoles, no se podía cree en estas porque no se conocían por mientras, por lo que no ha sido necesario.

Segundo, la trilogía existente en la cultura Pukara fue representada en sus tres aspectos por animales más feroces, veloces o dominantes frente a otros, estas tres especies fundamentalmente fueron indicados como una fuente de conexión, más no vistos como dioses o tutelados en esta civilización Pukara, sino que, fueron entes que representaban a los tres espacios o planos superiores e inferiores del mundo donde moramos como seres vivientes. (Carbajal, Hurgaya, & Huaracallo, 2019).

##### **4.3.1.1. Janaqpacha. (El mundo superior). El águila (anka)**

Es el ave que utilizaban los Pukaras como representación del espacio o mundo superior donde moran los seres superiores a la humanidad, deidades que protegen y



cuidan a la tierra o Pachamama, ahí están los espíritus que conducen la buena administración de la humanidad, es por eso son considerados seres superiores y sutiles como el aire, el fuego, y el agua.

#### **4.3.1.2. Kaypacha. (El mundo actual). El puma**

Es otro de las especies tan admiradas y respetadas en el mundo andino, el puma no solamente es el que puede vivir en las márgenes de la selva peruana, sino que este animal es muy común ver en los andes y en cualquier clima y lugar, sus características en la sierra del Tawantinsuyu pueden presentar en colores negro, otros de color pardo y que descienden a las partes bajas a conseguir su alimentación, por ser muy ágiles y de mucha astucia son los más considerados entre los otros felinos.

El puma en el tiempo presente o el mundo actual es considerado en su máxima expresión como la simbología del mundo presente en el que se vive con todo lo existente, como por ejemplo el hombre, los animales, la naturaleza, costumbres, lengua, creencias y otros que pertenezcan a nuestro mundo actual.

#### **4.3.1.3. Ukhu pacha (El mundo de abajo) la serpiente (Mach'ala-Machchajmaya)**

Es el que representa al mundo interior, lo inmundo, la obscuridad; se piensa que en ciclo de la vida existe un mundo positivo y otro negativo, en este mundo inferior viven seres que obran todo lo negativo, se cree que los seres humanos de formaciones y actitudes negativas, después de la muerte sus almas van al purgatorio, ahí se encuentra las fuerzas negativas.

Según la creencia andina todo lo existente en el espacio, también en la tierra y en el mundo inferior existe vida, entonces en la cosmovisión andina se cataloga como un conocimiento superior, siendo así, es el conocimiento de un todo, relacionado entre el hombre, la Pachamama (tierra), y el firmamento. Quiere decir que, dentro del

conocimiento en la cultura Andina, un ser vivo (El hombre) tiene un alma, una fuerza de vida y también los tienen todas las plantas, animales, montañas, manantiales y los ríos.

Por lo que, corresponde valorar la herencia cultural que nos dejaron nuestros antepasados y que nos sirve como una identidad nacional, teniendo presentes nuestros patrimonios naturales en nuestro territorio quechua y aimara hablante como nación del Tawantinsuyu, identificamos a estos elementos y símbolos de la vida al Tata Inti (Astro Sol), Mama Killa (Madre Luna), Q'oullur o Ch'aska (Estrellas), Illapa (El Rayo), La Pachamama ( Santa tierra), Los Apus (Cerros tutelares), El Pujio (Manantes de agua), Animales simbólicos, y demás plantas medicinales y el hombre que sirve de puente entre estos elementos.

**Rombos:** Representa a lo puntos cardinales

**Círculos:** En el círculo ya sea un o doble, representa al cosmos o el universo del mundo donde vivimos, donde no existe ni inicio ni fin

**La cruz cuadrada o la chacana:** Representa al mundo inferior, el presente, y superior; la chacana También representa la conexión del hombre, la naturaleza y el cosmos o firmamento, la chacana es el puente de conexión

**Doble espiral:** Es la serpiente que representa al dios de la illapa (trueno)

**Líneas Zigzag:** Esta figura representa a la serpiente como símbolo de relámpago y trueno

**Espiral:** Es el conocimiento humano que empieza desde lo más mínimo y profundo, hacia el infinito. (Carbajal, Huargaya, & Huaracallo, 2019).

#### 4.4. DISCUSIÓN

Una forma de comunicación que utilizaron los pobladores de diversas culturas pre coloniales fue las cerámicas, ya que se convertían en fuentes de conocimiento del contexto en donde se desarrolló esta sociedad, de esta manera convirtiéndose en legado histórico (Enríquez, 2005) y en los pobladores de Pucara se evidencia este hecho.



En relación a la trilogía andina y la diferencia en la concepción de la trilogía de Pukara con la trilogía inca, se puede apreciar que presenta elementos propios como son águila, el puma y la serpiente, aunque en la cultura inca la trilogía está presente el cóndor, que sería el elemento que diferencia estas dos culturas. Es el ave que utilizaban los Pukaras como representación del espacio o mundo superior donde moran los seres superiores a la humanidad, deidades que protegen y cuidan a la tierra o Pachamama, ahí están los espíritus que conducen la buena administración de la humanidad, es por eso son considerados seres superiores y sutiles como el aire, el fuego, y el agua.

## CONCLUSIONES

### PRIMERA

El cuenco ceremonial de Pucará fue analizado considerando tres niveles de estudio de la semiótica visual, el primero el nivel pre iconográfico donde está definida por elementos morfológicos, dinámico y escalares, en el segundo está el nivel iconográfico donde se observa que existe formas simbólicas que tiene referencias de formas zoomorfas e inanimadas, por último, es el nivel iconológico, ubicamos el mensaje o contenido de la iconografía.

### SEGUNDA.

El cuenco ceremonial objeto ritual, en su estructura dinámica genera movimiento rítmico tensional, morfológicamente sus formas bidimensionales son naturales estilizadas y simbólicas y en su forma tridimensional que genera una concentración hacia la parte superior, que conlleva a una forma ritual simbólica, escalarmente el objeto ritual es bitridimensional, con estructura simétrica y a escala natural.

### TERCERA.

En el nivel iconográfico encontramos formas zoomorfas dentro de los elementos principales esta; el águila, puma y la serpiente, además en la decoración predomina las formas geométricas como las barras, rombos, cuadrado, espiral, círculos proporcionados.

### CUARTO

En el nivel iconológico del cuenco ceremonial representa la relación que tenía el hombre con sus dioses. A su vez contiene tres planos superiores denominada la trilogía Pukara, cada uno manifiesta sus propias energías, que representan a los animales más feroces, veloces o dominantes frente a otros, nos referimos al águila, el puma y la serpiente, estas tres especies existen en el distrito de Pucará, y se convierten en una fuente



de conexión entre el hombre y los tres espacios o planos del mundo donde moramos como los seres humanos.





## RECOMENDACIONES

### **PRIMERA.**

La diversidad de nuestras culturas del altiplano, es muy rica y variada lo que indica que aún hay mucho que investigar sobre el cuenco ceremonial Pukara, por lo tanto se recomienda a los estudiantes de arte y artistas profesionales, a hacer trabajos de investigación con criterios nuevos y legítimos que encaminaran a un nuevo avance de conocimientos culturales e históricos, con aportes y propuestas nuevas , hay mucho por aprender y transmitir esas vivencias y costumbres en sus obras de arte con una base de investigación y así tener un mejor sustento en la obras .

### **SEGUNDA.**

Las obras de arte son únicas en su composición, por lo cual se sugiere, a los docentes de la escuela Profesional de Arte, a que impulsen a realizar investigaciones con metodologías propias de la escuela.

### **TERCERA.**

Las cualidades de los trabajos artísticos no solo tienen que quedar plasmadas en obras artísticas, sino que tiene que tener un respaldo de estudio, por eso la necesidad de hacer para cada obra un proyecto de estudio iconográfico y saber más de nuestra historia mediante las culturas que aún no se registran, con esto se quiere llegar a una riqueza de pensamiento en nuestra especialidad y así obtener un lenguaje propio y nuevo.

### **CUARTA.**

Se sugiere a los docentes y estudiantes de la escuela Profesional de Arte, a seguir realizando estudios iconológicos, puesto que ello viabilizará nuevos aportes a la escuela, adquirir nuevos conocimientos y con ello se logrará nuevos lenguajes mediante las decodificaciones aun ocultos en escenas plasmadas en sus ceramios, tejidos, murales, etc.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armandáris, C., Sosa, R., & Puca, C. (2013). *Análisis y Aplicación del Método Panofsky en la Actividad Turística*. Quito- Ecuador.
- Aschero, C. (2007). *Iconos marcas y complejidad en la Puna Sur de Argentina*. En *Procesos sociales Prehispanicos en el Sur Andino. Producción y circulación Prehispánicas de bienes en el Sur Andino, Brujas*. Córdoba.
- Berger, R. (1976). *El Conocimiento de la Pintura. El Arte de Verlo*. Noguer-Barcelona.
- Bravo, R. (2006). *La Lectura de la imagen Bidimensional Artística y el Desarrollo de la Percepción Visual y la Autoexpresión en los Niños/as de 5 y 6 Años*. D.F. México.
- Carbajal, C., Hurgaya, L., & Huaracallo, R. (Jueves de Mayo de 2019). Análisis Técnico e Iconografico de la Trilogía Andina en el Cuenco Ceremonial Pukara. (G. Hurgaya, Entrevistador)
- Charles, D. (2015). *Antropología e Identidad. Reflexiones Interdisciplinarias sobre los Procesos de Construcción Identitaria en el Siglo XXI*. Bilbao: Editorial: Fundación para la Investigación y Formación en Interculturalidad y Educación para el Desarrollo(F.I.F.I.E.D.). Impresión Digital I:S:B:N:E.: 978-84-606-5879-5.
- Correa, J. (2012). *Semiótica*. Mexico: Revisión Editorial: Eduardo Durán Valdivieso.
- De Agüero, M. (2006). *Conceptualización de los saberes y el conocimiento*. Santa Fe, Ciudad de México: CREFAL/Universidad Iberoamericana.



- DeGrandpre, R. J. (2000). *Una ciencia del significado: ¿Puede el conductismo dar significado a la ciencia psicológica?*
- Depaz, T. Z. (2005). *Horizontes del Sentido en la Cultura Andina*. Lima-Mantaro: Racionalidad Andina.
- De'Sagaró, J. (1980). *Composición Artística*. Barcelona-Leda.
- Emmons&Feer, L. (1999). *Mamíferos de los Bosques Húmedos de America Tropical*. Santa Cruz de la Sierra: Editorial F.A.N.
- Enríquez, P. (2005). *Cultura Andina*. Puno: Editorial Altiplano E.I.R.L tda.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina*. San Antonio de Abad Lima-Cusco: Estudio Intelectual de la sabiduría autóctona andina.
- Frizancho, I. (1968). *Temas para la Historia de Puno*. Puno - Perú: Los Andes.
- García, M. (1945). *Manual de Cerámica*. Buenos Aires: Editorial Albatros.
- Gasca, J. (2007). *Libros la Ciudad, Pensamiento Crítico y Teoría*. México: Pensar la Ciudad: entre ontología y hombre.
- Gómez, P. (2010). *Programación de la Producción en un Taller de Flujo Híbrido Sujeto a Incertidumbre: Arquitectura y Algoritmos. Aplicación a la Industria Cerámica*. Valencia.
- Gonzalez, H. (2004). *La Simbología de la Serpiente en las Religiones Antiguas: En torno a las posibles causas Biológicas que explican su sacralidad e importancia*. Madrid: Universidad Complutense.
- González, K. (2010). *Oralidad: Una mirada a su didáctica en el aula de preescolar línea de investigación: Pedagogías de la lectura y la escritura*. Bogotá.



- Grupo Oceano, S. (2000). *Curso Práctico de Pintura*. España: Ediciones Lema.
- Guffroy, J. (1999). *El Arte Rupestre del Antiguo Perú*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Huargaya, L. (2017). *Crónicas Historia y Tradiciones Pukara* . Puno-Perú: Cuarta Edición.
- Kandinsky, W. (1983). *Punto, línea y plano. Contribución a los Elementos Pictóricos*. Barra I-Barcelona.
- Kepes, G. (1976). *El Lenguaje de la Visión, Infinito*. Buenos Aires.
- Knobler, N. (1970). *El Diálogo Visual*. Madrid-España.
- Lajo, J. (2003). *Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de sabiduría*. Lima-Perú: Primera Edición.
- Lira, J. (1985). *La Literatura de los Quechuas*. Bolívia: Editorial Juventud.
- López, L. (2016). *Aportes a la Interpretación de sitios Arqueológicos con Iconografías secuenciales*. Trujillo-Perú: El caso de la cronofotografía en Huaca de la Luna, Moche.
- Marín , C. (2015). *Filosofía Tawantinsuyana. Una Perspectiva Epistémica*. Lima: Juan Gutemberg Editores Impresores E.I.R.L.
- Martínez, E. (2010). *Centenario Proanho E Martínez Pachamama y sumak kawsay*.
- Matamoros&Toro, A. (2017). *Programa Educativo "Agua Segura" El Conocimiento sobre el consumo de agua en la Comunidad de Callqui Chico*. Huancavelica-Perú.
- Milla, C. (1983). *Génesis de la Cultura Andina*. Lima-Perú: Fondo Editorial Colegio de Arquitectos del Perú.



- Palao, J. (1995). *PUKARA Primera gran Cultura del Altiplano*. Puno - Perú:  
Producciones Cima.
- Panofsky, E. (1998). *El Significado en las Artes Visuales*. Madrid.
- Panofsky, E. (1998). *Iconografía e Iconología. Introducción al Estudio del Arte del Renacimiento*. Alemania.
- Pérez&Merino. (2013). *Textura*. Recuperado de <http://Definición.de/Textura/>.
- Pérez, J., & Gardey, A. (2015). *Difinición Tridimensional*.  
(<http://definición.de/tridimensional/>).
- Quiróz, C. (1922). *Aspectos Etológicos y Ecológicos de "Águila de Pecho Negro" En el Cerro Campana*. Swann: Asociación de Rescate y Defensa del Apu Campana, Santuario Ecológico y Arqueológico de la Libertad.
- Ramos, M. (2004). *Enfoque Monográfico de Pucará*. Puno-Perú.
- Ruíz, J. (2002). *Muestrario de la Iconografía Andina referida a los departamentos Ayacucho Cusco y Puno*. Lima: Introducción ala Iconografía Andina.
- Saavedra, H., & Javiera, A. (2012). *"Tradición Cotidiana"*. Santiago: Universidad de Chile Facultad de Artes Departamento de Artes Visuales.
- Timmer, H. (2011). Cosmología Andina. *Tika&Teko Revista de la Integración de la Comunidad Andina*, 88.



## ANEXOS

*Anexo I.* Ficha de entrevista.

**LA SIGUIENTE ENTREVISTA CORRESPONDE A LA RECOLECCIÓN DE DATOS SOBRE EL “ANÁLISIS TÉCNICO E ICONOGRÁFICO DE LA TRILOGÍA ANDINA EN EL CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARÁ.**

GUÍA DE ENTREVISTAS PARA DIRECTIVO. SECCIÓN INFORMATIVA

FECHA: ..... HORA: ..... LUGAR: .....

ENTREVISTADOR:.....ENTREVISTADO: .....

DATOS DEL ENTREVISTADO: .....

a) ¿QUE OPINA UD. SOBRE EL ANÁLISIS TÉCNICO E ICONOGRÁFICO DE LA TRILOGÍA ANDINA EN EL CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARA?

.....  
.....  
.....

b) ¿QUE OPINA UD. DE LA TRILOGÍA ANDINA EN EL CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARA?

.....  
.....  
.....

c) ¿CREE UD. QUE HAYA ALGUNA RELACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA TRILOGÍA ANDINA EN EL CUENCO CEREMONIAL PUKARA?

.....  
.....  
.....



d) ¿EXISTEN INVESTIGACIONES O ESTUDIOS SOBRE “ANÁLISIS TÉCNICO E ICONOGRÁFICO DE LA TRILOGÍA ANDINA EN EL CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARÁ?

.....  
.....  
.....

e) ¿LA ESCENA PLASMADA EN EL CUENCO CEREMONIAL PUKARA SOBRE LA TRILOGÍA ANDINA LO CONSIDERA UD COMO ALGÚN RITUAL? ¿Y CÓMO LO DESCRIBE?

.....  
.....  
.....

**SECCIÓN TÉCNICA**

a) ¿CÓMO ES EL PROCESO DE FABRICACIÓN DEL CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARÁ?

.....  
.....  
.....

b) ¿HACE CUÁNTO TIEMPO CREE UD. QUE SE FABRICÓ LOS CUENCOS CEREMONIALES PUKARA EN EL DISTRITO DE PUCARÁ?

.....  
.....  
.....



c) . ¿CUÁLES SON LAS HERRAMIENTAS QUE SE UTILIZÓ PARA FABRICAR CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARÁ?

.....  
.....  
.....

d) ¿QUÉ MATERIALES E INSUMOS SE UTILIZÓ PARA LA FABRICACIÓN DEL CUENCO CEREMONIAL PUKARA Y DE DONDE PROVIENEN ESTOS MATERIALES?

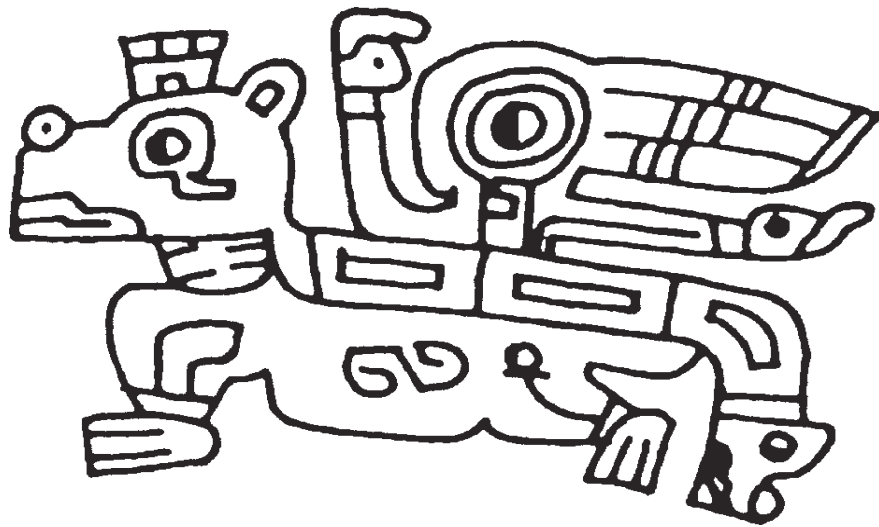
.....  
.....  
.....

e) . ¿EXISTEN INVESTIGACIONES O ESTUDIOS SOBRE LOS INSTRUMENTOS O HERRAMIENTAS QUE SE UTILIZA PARA REALIZAR EL CUENCO CEREMONIAL PUKARA DEL DISTRITO DE PUCARÁ?

.....  
.....  
.....



*Anexo 2.* Iconografía de la trilogía andina plasmado en libro.



Fuente: Fotografía (Ruíz, 2002, pág. 28)

*Anexo 3.* Experimentando otras técnicas a molde.



Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**Anexo 4.** Pulido después del torneado, otra prueba en base al torno actual.



Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**Anexo 5.** Levantado de paredes en torno falso.



Fuente: Fotografía tomada por el investigador.

**Anexo 6.** Tabla 1. Asociaciones de los animales de la trilogía andina y su presencia en la iconografía.

Animal	Elemento	Asociación	Asociación	Símbolos	Geometrización	Plantas
<b>Felino</b>	Tierra	Rayo	Mares	Colmillos	Rectángulo	Ayawasca /
Puma		Arco del cielo	profundos	Garras	Cuadrado	Yagé
Puma			Selva	Ch'ixi		
Jaguar			Montaña	(manchado)	Puntos	
Otorongo		Granizo	Forestal	Ojos		
		Lluvia	Temblor	Boca		Coca / Havo
<b>Ofidio</b>	Agua-Tierra-	Rayo	Mares	Colmillos	Rombo	Ají
Boa						
Culebra	Aire	Arco iris	profundos	Ch'ixi	Triángulo	Yuca
Serpiente		Aurora	Piedra	Cabezas: (Nariz	Espiral	Coca
Amarun		Ocaso	Lagunas		Línea	
Yacu-mama		Cielo	Ríos	Ojos	Punto	
		Nubes	Arboles	Boca)	Círculo	
Katari		Via lactea	Cuevas			Yopo
Sunni			Selva			
<b>Falcónida</b>	Aire	Sol	Picos altos de	Alas	Triángulo	Floripondio/
Huamán						
Guamán						
Águila		Cielo	montaña	Pico	Línea	Borrachero/
Halcón		Luz	Cuevas	Garras		Águila negra,
Mamani		Noche	Lagunas	Ojos		rosada ó
		Fuego		Boca		blanca.
Tijeretas		Rayo				
		Luna				

Fuente: (López, 2016, pág. 35)



*Anexo 7.* Ficha de observación.

<b>FICHA DE OBSERVACIÓN TÉCNICA</b>
<b>Investigador:</b> .....
<b>Título de la obra:</b> .....
<b>Elementos morfológicos:</b>  - <b>La línea:</b> ..... - <b>El punto:</b> ..... - <b>Plano:</b> ..... - <b>Saturación:</b> ..... - <b>Textura:</b> .....
<b>Elementos dinámicos:</b>  - <b>Tensión:</b> ..... - <b>Movimiento:</b> ..... - <b>Ritmo:</b> .....
<b>Elementos escalares:</b>  - <b>Dimensión:</b> ..... - <b>Escala:</b> ..... - <b>Proporción:</b> .....
<b>Observación:</b> ..... ..... .....