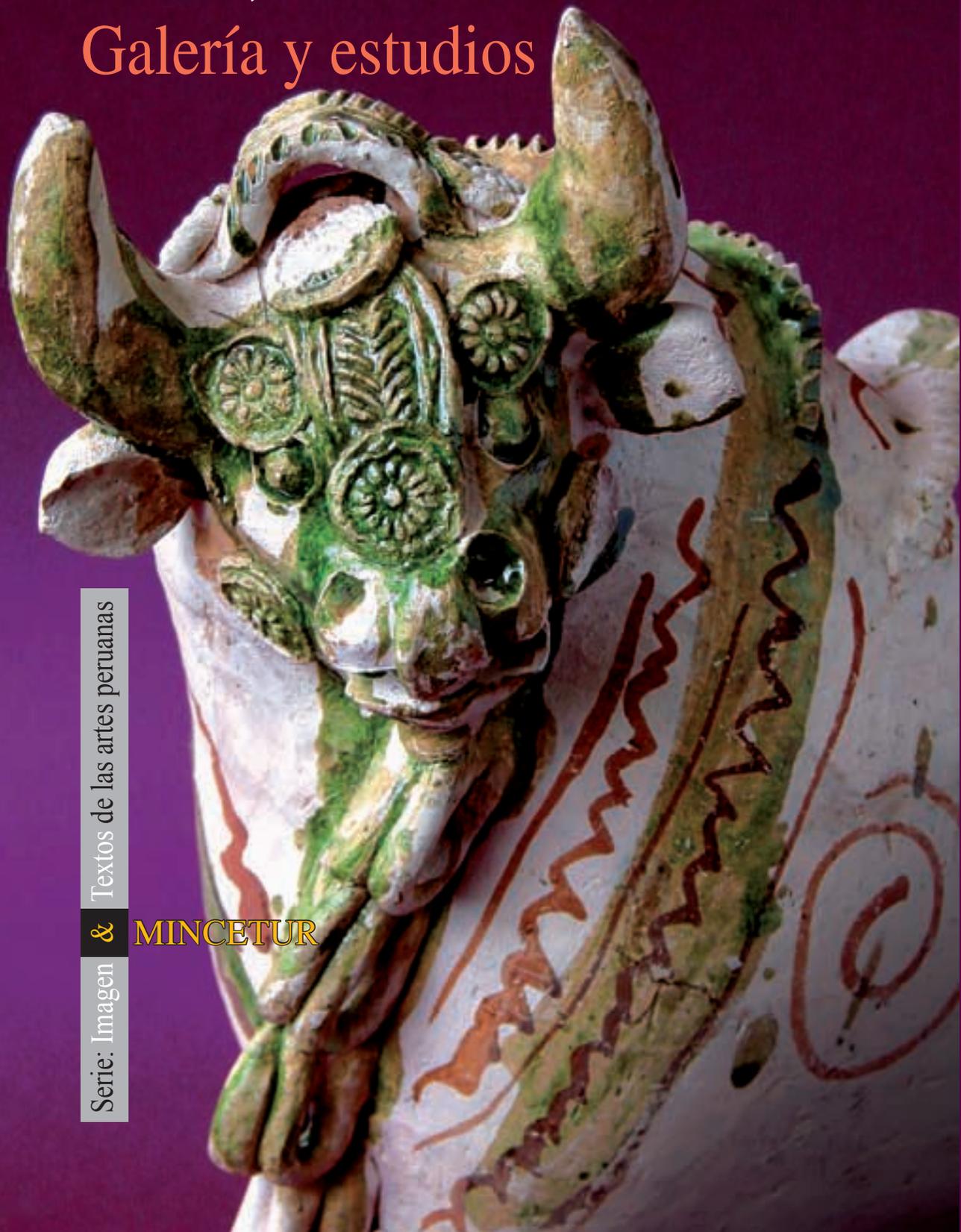


Toro, torito de Pucará

Galería y estudios

Serie: Imagen & Textos de las artes peruanas

& MINCETUR











Toro, torito de Pucará / Galería y estudios





Toro, torito de Pucará
Galería y estudios

Manual / catálogo / textos básicos
Jesús Ruiz Durand / editor



MINCETUR Lima Perú 2010

Manual-catálogo Toro, torito de Pucará

Primera Edición Lima, mayo 2010

Jefe de proyecto e investigación: José Gabriel Lecaros Terry

Edición, diseño y fotografía: Jesús Ruiz Durand

- © Una publicación del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR – Perú
Calle Uno Oeste N° 050 Urb. Córpac - San Isidro
Ministro de Comercio Exterior y Turismo: Martín Pérez Monteverde
Viceministra de Turismo: María Magdalena Seminario Marón
Directora Nacional de Artesanía: Madeleine Burns Vidaurrázaga

www.mincetur.gob.pe

www.artesaniasdelperu.gob.pe

Carátula: Toro del artesano Víctor Quispe, 2009, Colección familia Lecaros.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2010-06233

ISBN: 978-612-45764-0-9

Impreso por: Editora Diskcopy S.A.C.
Jr. San Agustín 497 - Surquillo

Fecha de impresión: mayo 2010

Se autoriza la reproducción parcial de esta publicación siempre y cuando se cite la fuente y se mande una copia al Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del documento completo.



A decorative header image showing various traditional ceramic designs, including green and black patterns on a light background, possibly representing the Torito de Pucará style.

Presentación

El Torito de Pucará, una de las figuras emblemáticas del arte tradicional peruano, es el eje central del manual-catálogo que el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo a través de la Dirección Nacional de Artesanía pone a disposición de los artesanos, especialmente de la región Puno donde se desarrolló la cultura Pucará (siglo V a.c.- siglo VI) con el fin de rescatar, promocionar y difundir los diseños y los significados de la cerámica tradicional. El manual está concebido para que ayude en la trasmisión del conocimiento sobre su artesanía, para que los hijos de los artesanos conozcan sobre su iconografía, el por qué hacían esas piezas y su relación con sus usos sociales.

En los territorios actuales de los distritos de Pucará, José Domingo Choquehuanca y Santiago de Pupuja se desarrolló la cultura Pucará; es por eso que preferimos mantener el nombre de Torito de Pucará y no utilizar otro nombre como se encuentra en otros textos o como lo proponen algunas de las municipalidades en sus pancartas de recibimiento. Es decir, continuamos usando el nombre tradicional más conocido y posicionado, nacional e internacionalmente, que tiene el paraguas de la cultura prehispánica Pucará, de gran importancia en el Sur Andino y porque el distrito de Pucará es el más antiguo y abarcaba los actuales distritos de José Domingo Choquehuanca y Santiago de Pupuja.

El manual-catálogo es una de las actividades del programa Rescate y Promoción del Arte Tradicional que desarrolla la Dirección Nacional de Artesanía; los esfuerzos de este programa están encauzados a revalorizar y difundir el patrimonio artesanal de los diversos pueblos y grupos étnicos, para preservar la diversidad cultural y que siga valiendo como recurso económico que mejore sus condiciones de vida.

La edición estuvo a cargo del reconocido artista y estudioso del arte andino Jesús Ruiz Durand. El manual contiene textos de investigadores y una amplia galería fotográfica que ayudará a revivir la memoria colectiva de la población artesana, y servirá también como documento de consulta para los diseñadores que podrán trabajar con una vasta fuente de íconos tradicionales. Es

conveniente precisar que las piezas no tienen el nombre del artesano que las elaboró o del lugar por no tener los medios necesarios para constatar estos datos, sobre todo de las piezas antiguas; en el caso de las piezas elaboradas en el siglo XXI se tiene algunos nombres de los artesanos con sus respectivas piezas, como es el caso de Mariano Choquehuanca, Víctor Quispe, Serafín Choquehuanca, Concepción Roque. Los dos primeros pertenecen al distrito de José Domingo Choquehuanca y los siguientes al distrito de Santiago de Pupuja. Para la próxima edición se tiene previsto corroborar la información de los museos con la brindada por los artesanos de Puno.

Para la elaboración del manual primero realizamos un inventario de textos publicados sobre la cerámica de Puno, el cual se llevó a cabo en bibliotecas de Lima y, sobre todo, por información recibida de personas estudiosas, generosas y dispuestas a brindar sus valiosos conocimientos como Pablo Macera, Sara Acevedo, Luis Ramírez entre otras.

Sobre el registro fotográfico debemos precisar que para esta edición no fue posible contar con las colecciones de los museos del Instituto Nacional de Cultura tanto del Museo de la Nación como del Museo de la Cultura Peruana ni con la colección de Jaime Liébana. Sin embargo, se viene coordinando para una futura edición del manual. Sabemos que existen otras colecciones importantes que también esperamos incorporar en la siguiente edición; sin embargo, esta edición quiere ser el primer paso para sensibilizar a los propietarios de colecciones privadas o autoridades estatales de la importancia de tener un registro fotográfico de sus piezas y que estas sirvan de inspiración para los artesanos, sus familias y todas aquellas personas que trabajen en el sector artesanía.

Agradecemos a los museos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Pontificia Universidad Católica del Perú así como a los coleccionistas privados Mari Solari, Johnny Schuler, familia Thomas y familia Lecaros por su compromiso con el desarrollo del arte peruano, y especialmente a los artesanos que siguen elaborando hermosas piezas motivándonos a seguir trabajando en el desarrollo de la artesanía.

Dirección Nacional de Artesanía
MINCETUR



Ubicación de Pucará en el altiplano (subrayado en rojo)



Introducción

Jesús Ruiz Durand

Toro, toro, toro, torocha...



sí empieza una famosa marcha serrana de banda de músicos fiesteros anunciando las corridas de toros en las celebraciones de las cruces del centro sur peruano; los niños la cantaban y tarareaban en sus juegos a la luz de la luna llena. Viejas canciones y melodías pueblerinas asociadas en mi recuerdo a las innumerables representaciones de la figura del toro que se pasea por toda la historia del hombre. Toros divinos robándose a hermosas muchachas, toros copulados por princesas poseídas por pasiones irrefrenables, toros en los cielos entre estrellas de mil siluetas, toros sagrados y alados. Babilónicos, egipcios, griegos, romanos, españoles, mestizos; toros cholos characatos pendencieros, cajamarquinos conversadores, puneños angulosos y huancavelicanos matreros.

Toros estrábicos picassianos, cuete-toros resplandecientes arrojando mil luces de colores en brumosas noches perfumadas de pólvora y humo de chamizo; toros de corrida serrana donde los toros no mueren. Toros de oro y plata que habitan el corazón de sagradas montañas, toros-serpientes de agua, fuego y luz que se pasean señoriales por infiernos, tierra y cielos haciendo brotar agua vivificadora para sus protegidos. Toros que emergen de lagunas y manantiales rodeados de sirenas plateadas, toros que fecundan doncellas, toros-monstruo que devoran mancebos y vírgenes haciendo temblar a poderosos. Toros sacrificados cuya sangre es bebida y ungida a cuerpo entero de iniciados en complejos rituales propiciatorios de fertilidad y abundancia. Rituales transfigurados en nuevas metáforas místicas cuyos tenebrosos referentes originales han sido velados en el tiempo y recorren milenios transformándose en místicas consagraciones veneradas por respetables y masivas religiones vigentes. La comunión de los santos exige comer el cuerpo y beber la sangre de su señor que es el cordero de Dios, la víctima sacrificada y muerta para la salvación de los hombres por sus fieles.

La figura inquietante de este hermoso animal ha acompañado al hombre en sus fábulas y mitos, en su incesante afán de entender el cosmos y dar sentido a su existencia. El toro ha recibido la personificación epifánica de múltiples situaciones, personajes, fenómenos vitales y definitivos para el hombre. Las resignificaciones de los atributos físicos, anímicos y oníricos que la presencia del toro evoca, sugiere y despierta en el imaginario

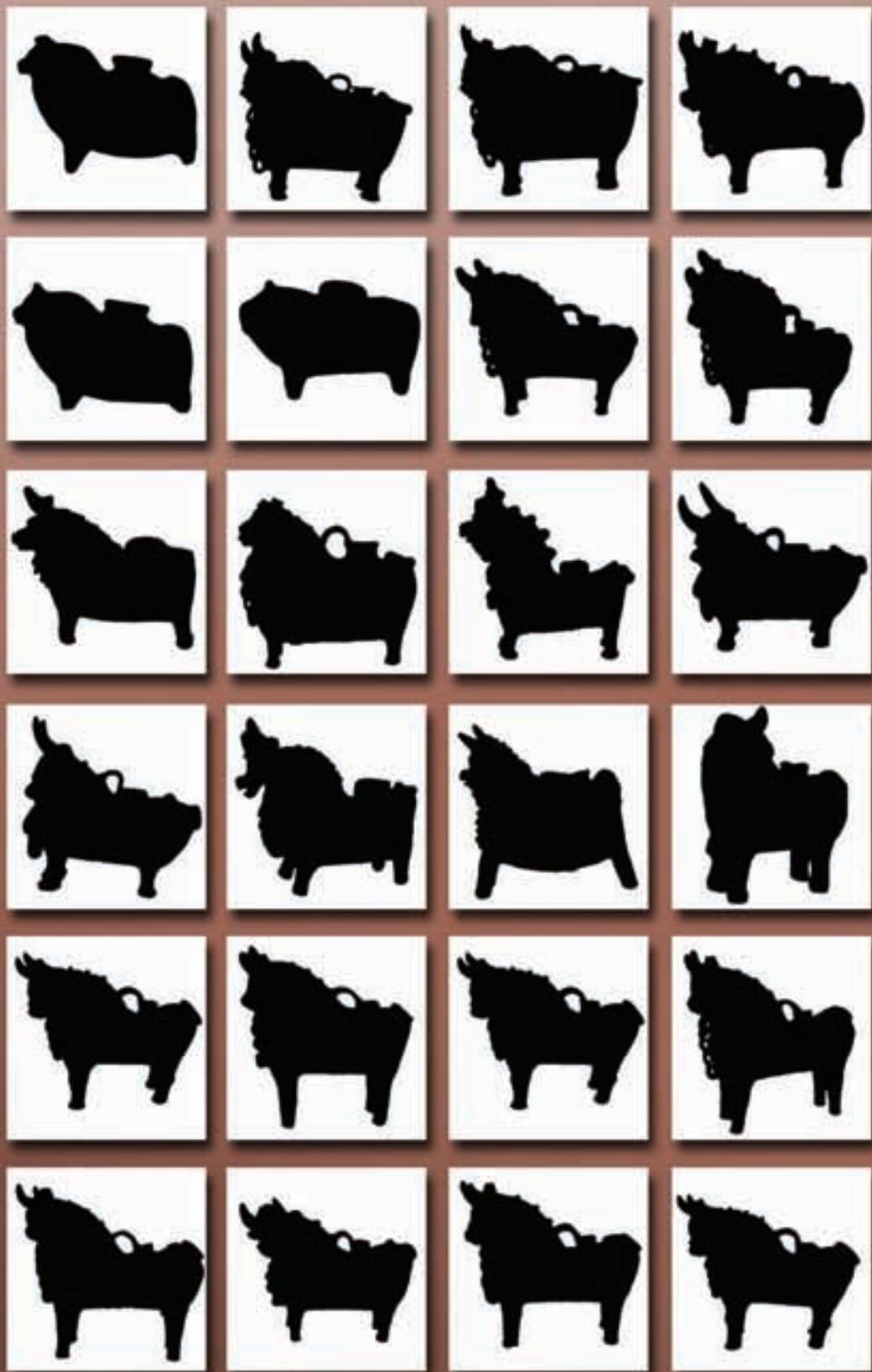
humano, escribieron las más succulentas historias y mitos, los más fantásticos sueños y bordaron la filigrana de las más encendidas metáforas en la creatividad mítica y poética del hombre.

Bestia feroz e imponente llevada por el hombre de todas las razas a los altares de sus mitos sagrados. El encanto del toro de figura poderosa, movimiento grácil, felino y elegante. Estampa feroz, cuerpo macizo musculoso esbelto y majestuoso, presencia imponente, cuernos afilados apuntando al cielo. Todos los temores y esperanzas posibles que el hombre descubre y refleja en su figura, han convertido a este orgulloso herbívoro en un personaje sagrado que protagoniza historias interminables en riqueza metafórica y fantasía. Cuentos, mitos y leyendas, misteriosos rituales, sociedades secretas milenarias, religiones iniciáticas, cruentas y sangrientas ceremonias, personaje principal en festividades primordiales del hombre. Rituales que recorren siglos y espacios geográficos reformulando personajes y procesos.

Toro-Tauro, constelación astral ubicada entre Aries y Géminis con su resplandeciente estrella Aldebarán y las Pléyades, la nebulosa del Cangrejo y las Hiades en la astrología occidental. Señala el recorrido solar de abril a mayo. Toros dioses, toros bestias, toros de madera, toros de pólvora y carrizo, toros de carne y hueso en un redondel, toros sacrificados en renovados rituales sangrientos de elegancia, narcisismo y vanidad demenciales. Espectadores hipnotizados y enardecidos en una renovada ritualidad urbana globalizada y mediatizada por la estética de la danza sangrienta y el peligro. Coreografías recicladas, lejanos, olvidados y ancestrales rituales iniciáticos primitivos, impensables en nuestros tiempos cínicos, civilizados y globalizados. Pero sí, subsisten repotenciados y encendiendo nuevas pulsiones. Es la tauromaquia mezcla de ritual, tradición, arte fiesta, crueldad estetizada, banalizada, técnica y arte de torear. Lidiar toros a pie o a caballo para finalmente darles muerte en medio de jubilosos clamores, indiferencia morbosa o asco estetizado. Ritualidad del espectáculo cuya tradición camufla sus ancestros sangrientos dionsiacos. Tradición originada en Creta y refundada, arraigada en España; extendida a escogidos países de Latinoamérica. Ritualidad ancestral misteriosa de Tartesos, Minos y Creta, transformada en espectáculo cruento multitudinario.

Toro cholo Misitu

El toro habita hace quinientos años por nuestras tierras, nuevos territorios y espacios sensibles a las presencias carismáticas de animales fabulosos. El toro ha sido bienvenido en los espacios prácticos de las economías agropecuarias y también en las hierofanías ancestrales, en el panteón andino, donde habitan sólo los seres sagrados y míticos. Se ha convertido también en personaje principal



entre los manes tutelares cuya presencia y majestad ha recibido nuevos encargos y protagonismos en el imaginario cósmico y ritual del hombre andino.

Toro Misitu (“gatito” en quechua mestizo) protege los hogares, cuida las casas, aleja a los malos espíritus, desbarata acechanzas, otorga dádivas de abundancia, fertilidad, riqueza, seguridad y bienestar. Habita los lugares sagrados de cielos e infiernos, del uku pacha y del hanan pacha, se codea con los felinos y ofidios divinos; es más, puede intercambiar personalidades con ellos. El toro divinizado del altar andino alterna sus poderes con Amaru y con el gran gato (misitu) sagrado. Amaru es la serpiente que en los cielos aparece resplandeciente como illapa, el rayo, la serpiente de fuego estruendosa y luminosa que anuncia las lluvias y más arriba, habita como la gran serpiente de plata y leche donde duermen y viven todas las estrellas: la vía láctea. Illapa, el fuego que destruye y anuncia la lluvia, que fecunda la tierra y los mares y se transforma en el líquido, en el agua, en la sangre y el semen que da vida a la tierra, la fecunda, la preña y la vivifica.

Amaru, la serpiente de agua penetra en las entrañas de la tierra y se transforma en serpiente de fuego, en el río de piedras y metales derretidos, es el río volcánico que destruye y transforma. Agua, luz, fuego, lava, el Amaru recorre los tres universos andinos transfigurándolos, repartiendo cambio, transformación, destrucción, renovación, muerte y vida.

Santiago matamoros y mataindios es el personaje luminoso y ruidoso introducido por los invasores, personaje que se parece en algo a Illapa y ha sido aceptado y asimilado por conveniencia ante la represión y opresión cultural. Amaru disfrazado de Taita Shanti preside las ancestrales ceremonias rituales de la marca de ganado para asegurar su abundancia y fertilidad. El marcado del ganado en la fiesta de Santiago proviene de un ritual prehispánico milenario de propiciación y fecundidad. Los animales elegidos son marcados con incisiones en las orejas, párpados y pecho y son enjaezados con cintas de colores. La sangre vertida se bebe mezclada con líquidos rituales y hojas de coca en medio de cánticos y danzas ancestrales y pagos a la madre tierra.

La figura del torito de Pucará está referida específicamente a esta ceremonia. Siempre aparece con la lengua lamiéndose el hocico para limpiar la sangre que fluye de sus párpados superiores. En el pecho o esternón se ven unas extrañas formas a manera de anillos colgantes; estos son los cortes rituales que se le hace para marcarlos y sangrarlos, son los colgajos de piel y músculos perforados, los Wallqos. Parte de la sangre que fluye se bebe y se liba, también cae a la tierra para fecundarla. El rabo del animal siempre en movimiento para aliviar los ardores del ají que lo hacen correr por los campos. Los rosetones de adorno dispuestos simétricamente son las cuentas de la fortuna, la enjalma ornamental en el lomo por el día de fiesta, el asa y el pico de entrada y salida del recipiente para verter la bebida ritual a manera de Paqcha o Urpu, surtidores ceremoniales.

Personificaciones plásticas universales, desde Altamira hasta el cubismo, desde Babilonia pasando por Nínive y Egipto, Pekín, Tartesos, Creta, y Cnosos, hasta Pupuja, Pucará en Puno. El toro actor protagonista de dramas tragedias y



Toro toro toro torocha



Jesús Ruiz Durand



comedias sin fin, ahora se presenta como torito de Pucará, pieza ritual de arcilla vidriada y cocida al calor de hornos calentados a fuego a cuatro mil metros de altura, modelados por expertos ceramistas de tradición milenaria que llevan en sus manos y ojos la sabiduría de alfareros, escultores y diseñadores que manejan con maestría la síntesis y la estilización, el modelado y transfiguración de las formas naturales en un lenguaje plástico coherente y hermoso. Herencia de geniales artistas plásticos que supieron producir piezas de belleza, encanto y calidad.

Torito de Pucará, hermosa pieza cerámica con estampa característica en proporciones y formas, en detalles y estructura. Pieza ritual andina, ahora transformada en pieza estética de arte popular y artesanía. El torito de Pucará ha saltado de los techos de las casas en el altiplano y de los entierros protectores de los patios campesinos a los mercados, ferias, tiendas de artesanía, elegantes boutiques y exposiciones internacionales. Pieza cerámica codiciada, adquirida y resguardada por aficionados y profesionales coleccionistas, curadores y museógrafos. La transformación ha sido un pasaje drástico desde su naturaleza totémica y mágico-poética, a su actual personalidad puramente estética de objeto de arte popular y de artesanía, con sus implicancias y exigencias dentro de la nueva religión globalizada: el Marketing. Nuevas dinámicas con grandes posibilidades positivas si se cuida la base de las acciones: una política cultural planteada y conducida con sabiduría y valoración cuidadosa de nuestro patrimonio e identidad.

Por su forma, corporeidad y visualidad, el torito ha recorrido un camino largo lleno de sorpresas, referencias, influencias fusiones y también verdaderos atentados estilísticos y estéticos en propuestas parásitas de dudosa creatividad y calidad. Ha entablado cercanos y lejanos parentescos con otras piezas hechas por manos andinas próximas y también de las otras. La forma y el concepto del torito de Pucará ha recibido en su recorrido aportes de piezas totémicas primigenias como las Illas, las conopas (qoñopaq –para reunir, para aumentar), los urpus, las limitatas, las paqchas; todas ellas objetos que pertenecen a una poderosa ritualidad dentro de la cosmogonía y cosmovisión andina, la misma que mantiene vivas aún estructuras culturales de una saludable, sabia, respetuosa, ética y poética relación humana con el cosmos, el planeta y el entorno ecológico y vital.

El libro toro torito

En el presente trabajo hemos incluido fotografías provenientes de cuidadas y selectas colecciones donde se ha privilegiado las piezas que contribuyen a identificar y enriquecer el conocimiento del concepto y de la forma de nuestro personaje, el torito de Pucará, una de las piezas centrales y carismáticas de la cerámica sureña en el ámbito de las exuberantes artes tradicionales peruanas.



Se trata de una publicación que se propone servir de manual, catálogo y galería visual con propuestas textuales referenciales sobre el tema. Contiene una selección de textos de estudiosos y teóricos sobre aspectos arqueológicos, históricos, socioculturales, estéticos y estilísticos. Muchos de estos textos son ya clásicos en la materia y ahora acompañan a nuevos enfoques que dan riqueza y frescura a una aproximación atenta.

Incluimos textos de los Arqueólogos Elizabeth Klarich y Luis Flores Blanco que nos permiten una visión contextualizada actual desde múltiples perspectivas. El texto de Fernando Villegas Torres nos acerca a las motivaciones y proyectos en su relación con las artes populares de dos prominentes artistas plásticos peruanos de la generación del 40 y 50: José Sabogal y Enrique Camino Brent, personajes primordiales en la plástica peruana que dieron especial atención y dedicación a las manifestaciones artísticas populares tradicionales, a las raíces ancestrales y a un trabajo creativo atento a nuestra identidad cultural. El texto que es el resultado del trabajo de campo de un entusiasta grupo de estudiantes de la Universidad San Antonio de Abad del Cusco que publicara en los años 60 la revista cuzqueña **Folklore** en su primer número, nos acerca a una visión más cálida y humana al mundo social del torito de Pucará. Del libro del acucioso estudioso Hans Christian Spahni, “La cerámica popular del Perú”, libro referencial, hemos extraído la sección correspondiente a la cerámica de la zona de origen.

En la parte final del libro hemos colocado varias páginas con una selección de siluetas de piezas incluidas en esta publicación en formato de cuadrículas para su estudio y análisis. Las siluetas vienen dentro de una rejilla reglada que permite reproducirlas o escalarlas a voluntad.

La información gráfica está constituida por una amplia y cuidadosa selección de fotografías de piezas provenientes de museos públicos y colecciones privadas que por su valor histórico, estilístico, estético y ritual fueron incluidos. La gran mayoría de las piezas se presentan registradas desde varios ángulos y puntos de vista, acompañadas de una pequeña reglilla de 10 centímetros para facilitar la visualización de las proporciones reales del objeto. Lo cual ofrece al lector mayor información plástica volumétrica, espacial y proporcional de la pieza. Razones ajenas a nuestra voluntad y gestión han imposibilitado incluir imágenes que habíamos planificado presentar, muchas de ellas provenientes de museos y colecciones importantes y representativas de nuestro patrimonio.

Las colecciones y museos que nos han abierto sus puertas y han facilitado las correspondientes tomas fotográficas son: las colecciones de Mari Solari, Familia Thomas, Johnny Schuler, José Lecaros, el Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Museo de Arte de San Marcos. A sus conductores, directores y personal técnico nuestro reconocido y especial agradecimiento por su apertura, colaboración y generosidad.

La presente edición en formato de manual, difiere un tanto en holgura y composición del formato más grande en su versión original. La información gráfica y textual se ha mantenido en sus aspectos esenciales.



Contenido

Contenido

Presentación	9
Introducción	
Toro, toro, toro torocha / Jesús Ruiz Durand	13
1 Textos básicos sobre el torito:	
Continuidad e innovación de la cerámica Pucará: 3000 años de producción alfarera en la cuenca norte	
del Titicaca / Elizabeth Klarich y Luis Flores Blanco	23
Entre la tradición mestiza y su modernidad contemporánea: El toro de Pucará visto por José Sabogal y Enrique Camino Brent / Fernando Villegas Torres	32
El torito de Pucará. Cerámica Tradicional de Ch'eqa Pupuja (Revista Folklore, N°1, 1966 - Cusco)	38
La cerámica de Checa (Departamento de Puno) / Jean Christian Spahni	56
2 Galería gráfica de los toritos de Pucará:	68
Referentes precedentes: Las Illas	70
Formas y estilos iniciales	78
Formas y estilos clásicos del torito	92
Variaciones particulares	143
Parientes lejanos y cercanos	167
4 Diseño comparativo del torito y sus variaciones estilísticas	211





Continuidad e innovación de la cerámica Pucará:

3000 años de producción alfarera en la cuenca norte del Titicaca

Elizabeth Klarich* y Luis Flores Blanco**

23

Uno de los momentos cumbres en la humanidad fue cuando las poblaciones empezaron a vivir en ciudades, a tener actividades especializadas y diferenciadas socialmente dentro de un tejido social jerarquizado. Recientemente se ha dado a conocer que los Andes Centrales fue un foco civilizatorio comparable a los del viejo mundo, en el área norcentral del Perú, hace cinco mil años con una gran concentración de sitios con arquitectura monumental (Shady 2006); momento en el cual la zona del altiplano puneño aun se encontraba en pleno proceso de concentración de poblaciones en aldeas con arquitectura pública menor y un comercio restringido (Aldenderfer 2002).

Tuvieron que pasar aproximadamente dos mil años más para que en los Andes sur-centrales, específicamente en la actual región de Puno, emerjan dos ensayos de civilización, Pucará al norte y Tiwanaku al sur.

Los que conocen el altiplano de Puno, en la sierra sur del Perú, a 3850 msnm, seguramente han escuchado sobre el pueblo de Pucará y su típica artesanía de toritos o han visitado el Museo Lítico de Pucará y han recorrido por las plataformas y plazas hundidas del sitio arqueológico epónimo. Sin embargo seguro que pocos han visto en los pobladores de la región a los herederos de una antigua civilización y de una rica tradición alfarera que se inicia hace más de 3000 mil años y que no se circunscribió al pueblo o distrito de Pucará, ni siquiera al valle del mismo nombre, sino a toda Cuenca Norte del Lago Titicaca (CNLT) y que seguramente tuvo repercusión en toda la cuenca citada y en las demás cercanas como las de Cusco y algunos valles de la costa como Moquegua (Mujica 1978; 1991; Klarich 2002; 2005a).

LA CIVILIZACIÓN PUCARÁ

Pucará es el nombre con el que se conoce a la civilización más temprana que se desarrolló en la CNLT. Si bien sus antecedentes se remontan hasta el año 1000 antes de Cristo (a.C.) con la cultura Qaluyo, la cultura propiamente Pucará se inicia por los 500 años a.C.

Recientemente los arqueólogos vienen demostrando que Pucará no es sólo un sitio monumental aislado, sino que existe una organización espacial jerarquizada que caracterizó a esta temprana civilización (Stanish 2003; Hastorf 2005; Aldenderfer y Flores 2008). Por ejemplo, en el valle bajo del río Pucará se ha encontrado una jerarquía de sitios para el Formativo Tardío (500 a.C. – 500 d.C.), organizados en cuatro rangos: 1) El centro urbano principal llamado Pucará, 2) Complejos urbanos secundarios como los sitios de Tampukancha, Cumparo, Calapuja, Quimsatinta, Wani-Wani, Taraco, Incatunhui, Maravillas, etc., 3) Extensas zonas poblacionales rurales como Yurac Cruz Pata, Laroqocha, Arapa, Caminaca, Moho, Conima y Sarapa, y 4) Poblados pequeños rurales aislados (Aldenderfer y Flores 2008); todas muchas veces asociados a zonas productivas agrícolas como qochas (lagunas artificiales), waru-waru o camellones (campos agrícolas elevados) y áreas de pastoreo (Kidder 1943; Stanish 2003; Hastorf 2005; Aldenderfer y Flores 2008).

En la cima de esta jerarquía destaca un sitio llamado Pucará, que es el más grande (con más de 100 hectáreas de área) e importante del altiplano peruano durante el Formativo Tardío

* Smith College, Northampton, Massachusetts, EE.UU. Email: liz@Pucará.org

** Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Email: lflores78@gmail.com

(Román y Klarich 2007). Este sitio está organizado jerárquicamente, presentando en el núcleo una serie de al menos seis edificios monumentales de perfil escalonado, donde destaca el montículo piramidal llamado Qalasaya que mide 315 m de largo de norte a sur, 300 m de ancho de este a oeste y 32 metros de altura (Wheeler y Mujica 1981); asimismo unidades domésticas diferenciadas (Klarich 2002; 2005a; 2005b), con casas pequeñas de planta circular asociados a un denso basural a lo largo del antiguo banco del río (Inojosa 1940), así como unidades residenciales próximas a los montículos principales y en la zona de la pampa central; también existe un sector de túmulos funerarios (Mujica 1978; 1991). Aunque algunos rasgos como los túmulos no han sido identificados posteriormente (Román y Klarich 2007). Sus manifestaciones artísticas estuvieron vinculadas a la importancia de su ritual religioso, es así que elaboraron finas esculturas de piedra con diseños antropomorfos y geométricos; cerámica policroma-incisa de magnífico acabado. En conjunto estas manifestaciones han servido para sugerir que estamos frente a la primera ciudad del altiplano (Mujica 1978; 1991; Rowe 1963).

CERÁMICA FORMATIVA PUCARÁ

La cerámica Pucará se describió por primera vez por Valcárcel (1925, 1935). Los primeros trabajos extensos en Pucará fueron realizados por A. Kidder II (1942; 1943; 1948). Kidder II publicó breves informes, sin embargo la cerámica fue presentada en categorías muy amplias dentro del Formativo, pero la gran naturaleza mixta de los contextos de excavación hizo imposible subdividir el material Pucará en un orden cronológico coherente (Chávez 1992).

Varios investigadores han publicado posteriormente tipologías estilística y tecnológica de la cerámica de las excavaciones de Kidder de 1939 (Carlevato 1988; Chávez 1992; Franquemont 1986; Mujica 1987). Cada una enfrentó las mismas limitaciones debido a la naturaleza mixta de las colecciones de Kidder del Museo Peabody, que probablemente no representa la diversidad de artefactos del proyecto de 1939. A pesar de estas limitaciones, los resultados han contribuido a las formulaciones de la historia cultural regional, los debates de las tradiciones iconográficas, y la determinación de patrones de intercambio interregional durante el Formativo Tardío (Klarich 2005a).

Franquemont (1986) formuló la primera tipología estilística de la cerámica Pucará. Si bien el estudio es fundamentalmente una tipología estilística, una discusión de categorías de cerámica (tipo de pasta), también añade un elemento tecnológico. Franquemont era muy cauteloso de sub-dividir la cerámica Pucará, debido a las limitaciones del actual conjunto de datos, pero propuso dos fases para el material: Pucará Pampa y Pucará Río. Además propuso un estilo Cusipata, que fue descrita inicialmente por Kidder (1942) como “cerámica roja pulido con diseños sencillos ejecutados en blanco”, cerámica distinta y que representa una fase pre-Pucará en el sitio. Se observó que los fragmentos fueron recogidos de los niveles más bajos de las excavaciones del Área IV (Kidder 1948:89).

Mujica (1987) en un estudio posterior, examinó la descripción del estilo Cusipata de Franquemont y llegó a la conclusión de que las formas representan una etapa de transición entre Qaluyo y Pucará. Esta afirmación se basó en los principios de los contextos en el Área IV documentados por Kidder y los contextos de excavación de cerámica Cusipata que se recuperaron de los estratos de las plataformas de Qalasaya durante el proyecto de Plan Copesco (Wheeler y Mujica 1981). Estos materiales fueron recuperados debajo de una capa de arcilla roja que marcó la reconstrucción de las plataformas y los templetos hundidos del Qalasaya al comienzo de la época de Pucará Clásica (Mujica 1987:24-25). En este momento la muestra de tiestos



Cusipata debe ampliarse a fin de entender la cronología, la composición y la distribución de las vasijas de este estilo, para así servir como un valioso indicador de ocupaciones pre-Pucará Clásico en la región.

El más amplio estudio de la cerámica Pucará de la colección de Kidder ha sido realizada por el proyecto dirigido por Sergio Chávez y publicada en su disertación doctoral (Chávez 1992). El estudio llegó a la conclusión de que las formas de vasijas, temperante, acabado superficial, y la iconografía en la cerámica Pucará eran muy normalizadas. El objetivo principal de este estudio fue la decoración cerámica de estilo Pucará de representación con imágenes (Chávez 1992:14). La iconografía estilizada y muy normalizada en vasijas Pucará con representaciones características de felinos, camélidos, cabezas trofeo, figuras humanas, y algunos motivos geométricos, cuyo acceso y control significó un verdadero control para acceder al poder político y económico de la sociedad, sin necesidad del uso de la fuerza (Chávez 1992).

Por otro lado el análisis de cerámica de las excavaciones de Copesco / INC no han sido publicados en detalle, pero hay descripciones preliminares de un informe de la National Science Foundation (Wheeler y Mujica 1981). El informe incluye cerámica con ejemplos de dibujos de los estilos definidos como Zeta (una propuesta de pre-Pucará estilo local), Pucará inicial, Cusipata, Ramis (una propuesta de estilo no-local), Pucará, Inca, Saxamar (también conocido como Pacajes), Collao e Inca recuperado de las excavaciones. Los dibujos hacen referencia de cada caso, pero la falta de proveniencia o atributo de información limita la utilidad de la publicación de un análisis comparativo. Afortunadamente, el material excavado a partir de este proyecto está almacenado en Pucará y viene siendo analizado por el estudiante de arqueología David Oshige para su tesis de licenciatura para la PUCP.

Tenemos una tipología clara para la cerámica decorada en que se puede distinguir entre la cerámica Pucará Clásica y la cerámica Inicial y/o transicional, esta última identificada por la presencia del labio biselado con diseños geométricos (llamado Cusipata o Pucará Inicial o Pucará Pampa). Pero todavía no se puede distinguir entre las formas utilitarias, como siempre, porque normalmente estas formas no cambian tanto como las decoradas. Con los trabajos recientes en la región y en el mismo sitio de Pucará vamos a seguir ampliando nuestra tipología y el nivel de resolución de una cronología formativa.

En conclusión la cerámica prehistórica de Pucará fue producida por artesanos altamente calificados, ejecutados con diseños policromos, incisos y con una iconografía formalmente normalizada para el periodo Formativo tardío. (Klarich y Tacca 2006).

LA DISTRIBUCIÓN ESPACIAL DEL MATERIAL CULTURAL PUCARÁ

Pucará no es sólo un sitio, sino una civilización, que en su momento de mayor apogeo, por los 100 d.C., habría influenciado en territorios tan lejanos como los actuales departamentos de Arequipa, Moquegua y Cusco; la prueba de la existencia de estos contactos e influencias es la amplia distribución de la cerámica, monolitos e incluso arquitectura Pucará.

Cerámica Pucará incisa ha sido encontrada en la parte superior de los valles de Vilcanota (Cusco) y Apurímac (Bauer 1999); se han recuperado monolitos de iconografía Pucará en la provincia de Chumbivilcas situado 75 km al sur de Cusco (Chávez 1988), y las conexiones estilísticas entre los departamentos de Cusco y los inicios de Tiwanaku ha sido propuesto basado en la presencia de sellos e inciensos recuperados en Cusco (Mohr-Chávez 1985).

Excavaciones en el sitio Batán Orco en el valle de Huaro “han proporcionado claros ejemplos de cerámica Pucará” e incluso una estructura cuadrangular hundida que lo liga con el altiplano (Zapata 1998: 322-324, 331-332; Bauer 1999:123).

En el valle de Arequipa hay ejemplos de posibles importaciones de cerámica Pucará los cuales se encuentran asociados con alfares locales en contextos del período Formativo Tardío. En el sitio de Sonqonata, distrito de Mollebaya, un clásico fragmento cerámico de un felino Pucará fue encontrado en las excavaciones, asociado con alfares locales del estilo Formativo Socabaya (Cardona 2002:61). Además, en Sonqonata se informó de la existencia importante de un componente de Tiwanaku. Por último, se informa sobre presencia de cerámica de estilo Qeya, propio del Formativo Tardío de la cuenca sur del Titicaca, en el sitio de Tasata de Arequipa (Cardona 2002), indicando entonces lazos entre la región y la Cuenca del Titicaca (Klarich 2002; 2005a).

26

Prueba de interacción durante el Formativo Tardío entre poblaciones de Moquegua y la cuenca del Titicaca ha sido definida dentro de la fase Trapiche (Feldman 1989:213). En este marco, en base a la presencia de cerámica de estilo Pucará en Cerro Trapiche (M7) se planteó la existencia de una colonia Pucará en Moquegua, con similares características para lo investigado y planteado posteriormente para lo Tiwanaku (Feldman 1989). Paul Goldstein (2000) ha completado los estudios en el valle medio de Moquegua proporcionando refinados conjuntos de datos sobre el estilo Pucará en la zona y nuevos conocimientos sobre el significado de estos hallazgos fuera de la Cuenca del Titicaca. En contraste con la propuesta de Feldman, Goldstein (2000: Figura 8, 347) considera que no hubo ocupaciones residenciales Pucará en la zona, no hay cerámica llana Pucará, solo en nueve sitios se encontró tiestos y textiles de estilo Pucará, pero muchos de ellos asociados a contextos funerarios locales.

Además de aclarar que los contextos de estilo Pucará son parte de mercancías llegadas a Moquegua, las investigaciones de Goldstein (2000) recuperaron pruebas de contactos entre Pucará y la cultura Nasca, aunque esta similitud estilística entre la costa sur y el altiplano ya antes había sido sugerida (Franquemont 1986; Lumbreras 1982). Más al Sur se ha encontrado textiles del estilo Pucará en la costa norte de Chile (Conklin 1983; Mujica 1991).

Sobre la base de materiales Pucará recuperados en otras regiones, hay pruebas de intercambio de larga distancia como parte de un ritual entre las elites, pero sólo de bienes de prestigio, donde los incensarios de felinos fueron el principal medio de contacto entre los valles bajos de la costa y los valles interandinos con el altiplano durante el Formativo Tardío (Klarich 2005; Goldstein 2000).

Es posible que esta estrategia de intercambios hubiera empezado a finales del Arcaico con el comercio de la obsidiana, en rutas largas venidas desde los cañones de Cotahuasi y Colca en Arequipa hasta la Cuenca del Altiplano; material que fue usado en la fabricación de puntas de proyectil, cuyo uso, ha sido sugerido, no fue solo del tipo funcional, sino también simbólico (Craig y Aldenderfer, en prensa); recordemos que las puntas de base escotada de obsidiana son de amplia distribución en el Formativo Tardío (Klink y Aldenderfer 2005).

Las formas de contactos descritos son las mejores formas para que poblaciones lejanas se relacionen, no sólo para intercambiar productos de consumo, sino conocimientos, definir y mantener alianzas, disipar conflictos y obtener prestigio, estrategia que en los Andes desempeña un papel importante en la aparición de la complejidad (Kaulicke y Dillehay 2005), a ello responde seguramente la imperiosa necesidad de contar con lugares construidos (plazas) para los encuentros públicos (Klarich 2005a y 2005b).



HILOS DE CONTINUIDAD Y DE INNOVACIÓN EN LA ARTESANÍA CONTEMPORÁNEA PUCARÁ

Tres mil años después en la región aun se sigue produciendo una cerámica muy reconocida en todo el Perú, se trata del llamado “Torito de Pucará”.

El torito constituía parte de un elemento ritual que se utilizaba en la marcación del ganado en la olvidada fiesta de Santísima Trinidad del mes de mayo, durante la Colonia, tal vez un recordatorio de la costumbre precolombina de marcar llamas y alpacas (CIF 1966: 131-132). El torito, que a la vez es un cántaro, servía de recipiente para la chicha que, mezclada con la sangre del ganado, era bebida por los oficiantes de la ceremonia (PromPerú s/f: 19). ¿Pero siempre el torito estuvo presente? se nos ha informado que originalmente se elaboraban en forma de llamas (Honorato Tacca, comunicación personal 2008), lo cual nos debe hacer recordar a los antiguas qonopas andinas, cuyo uso estaba prohibido y acosado por los extirpadores de idolatrías (CIF 1966: 120).

Por lo expuesto se deduce que el torito estaba relacionado con la ceremonia de la fecundidad, pero también ahora se le atribuye funciones de guardián de las casas por ello su presencia en los techos. Solo recientemente tiene un valor estético debido al turismo (CIF 1966: 133).

Así como el torito ha cambiado tanto en su forma como en su significado, la cerámica como producto socio-cultural se ha resistido al cambio, y ha remedado muchas cosas de sus antepasados, muchas veces ocultando significados precolombinos bajo formas modernas, pero también ha sufrido cambios debido a fuerzas externas.

Una notable continuidad de cerámica en la zona del noroeste de la cuenca del Titicaca, demuestra la persistencia de la tradición altiplánica en un lapso de varios siglos, donde incluso persisten algunos recuerdos de la organización del pasado, aunque con pautas modernas, como la estrecha especialización de las comunidades y las redes de comercio generalizada (Tschopik 1950; Mohr-Chávez 1987; Sillar 2000).

Sobre la base de una combinación de datos arqueológicos, basado en la recolecta de dos muestras de las fuentes de arcilla de Pucará y de Santiago de Pupuja, y datos etnohistóricos y etnográficos, encontramos algunos hilos de continuidad en la producción de cerámica en Pucará. Para empezar, las fuentes de arcilla directamente al este de la ciudad son excepcionales para la producción de una serie de vasijas (Klarich y Tacca 2006; Litto 1976:36). Citas de 1680 documentan litigios sobre el acceso a las minas de arcilla Santiago de Pupuja, como comenta Geoffrey Spurling (1992) en el estudio de los productores artesanales en la zona norte de la cuenca en el pueblo de Milliraya. Hoy en día, los alfareros del Cusco llegan a Pucará, ya sea para comprar (o robar) la arcilla de los dos principales fuentes próxima a la localidad. Un lugar fácilmente accesible a la fuente se ubica a lo largo de la ribera y el otro es un depósito enterado profundamente bajo el antiguo curso del río y se accede a través de peligrosas zanjas y trincheras. Algunos de los ceramistas de Pucará viajan entre 5 a 7 kilómetros hasta la zona de Santiago de Pupuja para comercializar y/o comprar arcilla. Cada fuente se utiliza para distintos tipos de vasijas y alfareros de vez en cuando las mezclan (Klarich y Tacca 2006).

También hay continuidad en términos de herramientas utilizadas en la formación y el acabado de la cerámica (suavizadores, trapos de limpieza, bruñidores, recortes, y cortadores). Las herramientas recuperadas en 2001 de nuestros contextos de excavación son formas reconocibles cuando la comparamos con las utilizados hoy por los alfareros en Pucará y los documentados en anteriores etnografías (Klarich 2005a). La principal diferencia en los materiales utili-

zados prehistóricamente como pulidores de piedras y cerámica rotas han sido reemplazados hoy por plásticos y metales rotos. La producción también sigue ocurriendo principalmente en contextos domésticos, como se mencionó anteriormente (Klarich y Tacca 2006).

Las excavaciones en Pucará, y también documentado por Claudia Rivera (2003) en Tiwanaku, para la cuenca sur, demuestra que no hay pruebas de talleres a gran escala, y menos la producción en complejos residenciales a una variedad de escalas (Klarich y Tacca 2006).

El último hilo de continuidad se menciona en estudios etnográficos en relación a la presencia de niveles comunales de especialización, estrategia que ha servido como mecanismo para mantener interdependencia en la mayor región tanto a nivel horizontal como vertical (Klarich y Tacca 2006). Mohr-Chávez (1987) sostiene que el comercio de alimentos y cerámica se utiliza para mantener artificialmente la relación de dependencia entre las comunidades de manera generalizada, incluso actualmente se conoce sobre artesanos de Pucará que viajan a intercambiar su cerámica en todas las ferias a lo largo de Puno e incluso a lugares lejanos como Arequipa y Cusco (CIF 1966: 140; PromPerú s/f: 13); a nivel arqueológico también existe pruebas de intercambios a larga distancia de cerámica y otros bienes durante el periodo Formativo Tardío (Klarich 2005a; Klarich y Tacca 2006).

En contraste con la continuidad en el uso de las mismas fuentes de arcilla, un similar grupo de herramientas, un parecido contexto de producción y composición, los alfareros de Pucará también tienen una larga historia de innovación.

El cambio más evidente, después del contacto con los españoles ha sido la introducción del uso del torno de alfarero. Aproximadamente dos mil años atrás, la cerámica Pucará Clásica fue construida utilizando la mano, a través de técnicas de espiral para todos los rangos de tamaño de las vasijas (Tshopik 1950). Hoy en día, los alfareros utilizan moldes para la producción del torito, la rueda para la mayoría de cuencos y vasos pequeños, y fomentan la aplicación de figuras grotescas en sus ceramios (Klarich y Tacca 2006; Litto 1976).

Otra tecnología nueva introducida en la colonia fue la utilización del esmalte con plomo, resultando en cerámica vidriada, de estas formas; es fácil utilizar este cambio tan claro para distinguir entre la cerámica prehispánica y moderna.

Un cambio importante en los últimos tiempos ha sido la tecnología de cocción. Prehistóricamente en la cuenca del Titicaca, hay pruebas sólidas de la existencia de hornos abiertos, una tecnología también usada en Tiwanaku (Rivera 2003), similar al utilizado hoy en día en muchas partes de los Andes (Rivera 2003; comunicación personal con William Sillar). Por desgracia, zonas de cocción prehistóricas no se han encontrado al interior del sitio de Pucará; sin embargo recientemente se ha reportado un horno, al parecer del tipo abierto, en un sitio aldeano Pucará llamado Laroqocha, localidad de Nicasio, al parecer en un contexto doméstico (Aldenderfer y Flores 2008). Para el periodo colonial en Pucará, la alfarería fue realizada en hornos cónicos (Tshopik 1950) y también se ha documentado más recientemente formas de hornos, incluido el horno simple de tiro ascendente y el multi-cámaras (Litto 1976). Si bien muchos hogares hoy siguen utilizando estos tipos de horno, los ceramistas más ricos han comprado hornos eléctricos y otros miembros de la comunidad a veces lo alquilan para uso personal. Esto enérgicamente ha impactado en la producción de cerámica en los últimos tiempos, incluida la gama de tipos de vasijas producidos, volumen de producción, e incluso fórmulas de arcilla (Klarich y Tacca 2006).

Otro posible cambio en Pucará está relacionado con la composición de la producción ¿se llevó a cabo en un hogar o en un taller? Ya que se ha mencionado anteriormente, que en la mayoría de los hogares hay pruebas prehistóricas, históricas y etnográficas de producción cerámica.



Sin embargo, las referencias coloniales cuentan que habían talleres Pucará que empleaban a alrededor de cinco a seis alfareros (“indios”) bajo la supervisión de un mestizo, no basados en los intereses locales (Tschopik 1950). Recientemente una ONG que trabaja en la región ha intentado introducir (o reintroducir) talleres en Pucará. En los últimos años, la organización CARE ha patrocinado programas de capacitación para los alfareros locales e incluso construyó un taller de construcción en las afueras de la ciudad. Sin embargo, debido a las demandas del hogar y las increíbles facciones entre los alfareros de la comunidad, el edificio sigue sin terminar y los niveles de interés son bajos. Se presume que en la cultura pasada de Pucará la producción fue manejada desde un gobierno centralizado que dictó las pautas de la iconografía que estuvo normalizada, pero hoy día donde la presencia del Estado no se siente, los artesanos prefieren trabajar individualmente.

Para concluir, muchos elementos de la moderna producción de cerámica parecen reflejar un nivel de continuidad prehistórica e histórica reciente. Sin embargo, esto también es una industria que está constantemente en cambio, debido a muchos factores como: (1) las demandas de la industria turística; (2) el cambio / ampliación de los patrones de intercambio interregional con la mejora de transporte [carretera, tren]; (3) introducción de metal y plástico en los ensamblajes de vasijas nacionales, y (4) promoción de la no producción de estilos y técnicas locales por las ONG que tratan de “mejorar” la producción en Pucará (Klarich y Tacca 2006).

Solo esperamos que los artesanos del Ramis y los interesados en su desarrollo sostenible recuerden con este artículo que en algún momento pretérito lograron formar parte de una gran civilización que los unió y donde ellos fueron actores muy importantes y donde su cerámica era un instrumento para el ceremonial que sustentó esta compleja sociedad, así como entonces fue la cerámica, el torito no es de Pucará, no es Santiago de Papuja, tampoco de Choquehuanca, sino de toda la región del Ramis en la Cuenca Norte del Lago Titicaca y esperamos que como en épocas prehispánicas sirva no solo para unir a toda esta región, sino también para ayudar en su desarrollo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDENDERFER, M. 2002 – Late Preceramic Cultural Complexity in the Lake Titicaca Basin. Paper in 67ma Reunión Anual de la SAA / Denver, CO -USA.
- ALDENDERFER, M y L. FLORES. 2008 -Informe Final del Proyecto de Investigación: “Prospección Arqueológica, con excavaciones restringidas, en la Cuenca del Ramis (parte baja del río Pucará y el río Ramis), Puno-Perú”. Presentado al Instituto Nacional de Cultura, Abril.
- BAUER, B. S. 1999 -The Early Ceramics of the Inca Heartland. Fieldiana, Number 31.
- CARDONA, A. 2002 -Arqueología de Arequipa: de sus albores a los Incas. CIARQ, Arequipa, Perú.
- CARLEVATO, D. 1988 -Late Ceramics from Pucará, Peru: An Indicator of Changing Site Function. Expeditions, 30 (3): 39-45.
- CATEDRA DE INVESTIGACION DEL FOLKLORE (CIF). 1966 – El Torito de Pucará (cerámica tradicional de Ch'eqa Pupuja). Redacción final hecha por Teresa Zúñiga Rivero, Yemira Nájara Vizcarra, Jorge A. Flores Ochoa, Aurelio Carmona Cruz, Walter Tapia Bueno y Leandro Zans Candia. Folklore, Revista de Cultura Tradicional, año 1, n° 1, Julio, pp. 103-145. Cusco.
- CHÁVEZ, S. 2002 -Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs and Designs in Pucará Style Pottery. En: Andean Archaeology II: Art, Landscape, and Society

(Helaine Silverman & William H. Isbell, eds.): 35-69; New York: Kluwer/ Plenum.

CHAVEZ, S. 1988 -Archaeological Reconnaissance in the Province of Chumbivilcas, South Highland Peru. *Expeditions* 30(3): 27-38.

CHÁVEZ, S. L. 1992 -The Conventionalized Rules in Pucará Pottery Technology and Iconography: Implications of Socio-Political Development in the Northern Titicaca Basin, Unpublished PhD. Michigan State University,

CONKLIN, W. 1983 -Pucará and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. *Ñawpa Pacha* 21:1-44.

CRAIG, N y M. ALDENDERFER. En prensa -Trends in Early Non-local Obsidian Artifacts from the Rio Ilave. Viewed from Surface Survey and Late Archaic Excavations. *Advances in Titicaca Basin Archaeology II*.

KLINK, C y M. ALDENDERFER. 2005 -A Projectile Point Chronology for the South-Central Andean Highlans. In *Advances in Titicaca Basin Archaeology I*, eds. Stanish, Cohen y Aldenderfer (Cotsen Institute of Archaeological Univ. of California, Los Angeles), pp 25-54.

FELDMAN, R. 1989 -The Early Ceramic Period of Moquegua. In *Ecology and Settlement in the Osmore Drainage, Peru*, edited by D. S. Rice, C. Stanish and P. Scarr, pp. 207-217. vol. 545 (2). *BAR International Series*, Oxford.

FLORES, L; S. ROMAN y M. ALDENDERFER. 2008 -"El Origen de las Qochas y su relación con el surgimiento de la complejidad social en el Ramis, Cuenca Norte del Titicaca". Symposium: The rise of hierarchical polities in the northern Titicaca basin: Recent research, new theories. Organizers: Aimee M. Plourde & Abigail R. Levine, with discussant Charles Stanish. The 73rd Annual Meeting of the SAA in Vancouver, Canada, Marzo 2008.

FRANQUEMONT, E. 1986 -The Ancient Pottery from Pucará, Peru. *Ñawpa Pacha*, 24: 1-30.

GOLDSTEIN, P. 2000 -Exotic Goods and Everyday Chiefs: Long-Distance Exchange and Indigenous Sociopolitical Development in the South Central Andes. *Latin American Antiquity* 11(4):335-361.

INOJOSA, J. M. 1940 -Informe sobre los trabajos arqueológicos de la Misión Kidder en Pucará, Perú (enero a julio de 1939). *Revista del Museo Nacional*, 9 (1): 128-42.

JANUSEK, J. W. 2003 -The Changing Face of Tiwanaku Residential Life. En: *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology*

of an Andean Civilization, Urban and Rural Archaeology (A.L. Kolata, ed.): 264-95; Washington and London: Smithsonian Institution.

KAULICKE, P. y T. DILLEHAY (eds). 2005 - Encuentros: Identidad, Poder y Manejo de Espacios Públicos. *Boletín de Arqueología PUCP* n° 9. Fondo editorial de la PUCP.

KIDDER-II, A. 1956 -Digging in the Titicaca Basin. *University Museum Bulletin (University of Pennsylvania)*, 20 (3): 16-29. ---1948 -The Position of Pucará in Titicaca Basin Archaeology. En: *Reappraisal of Peruvian Archaeology (Wendell C. Bennett, ed.)*: 87-89; Menasha, WI: Society for American Archaeology and the Institute of Andean Research. ---1942 -Preliminary Notes on the Archaeology of Pucará, Puno, Peru. *Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas (Lima 1939)*, 1: 341-45.

KLARICH, E. A. 2005a -From the Monumental to the Mundane: Defining Early Leadership Strategies at Late Formative Pucará, Peru, Unpublished Ph.D. dissertation. University of California, Department of Anthropology. --- 2005b -¿Quiénes eran los invitados? Cambios temporales y funcionales de los espacios públicos de Pucará como reflejo del cambio de las estrategias de liderazgo durante el Periodo Formativo Tardío. En *Boletín de Arqueología PUCP* n° 9, Fondo Editorial PUCP. ---2002 -Ocupación y Ofrendas: La Organización de los Contextos Domésticos de Élite en Pucará, Cuenca del Lago Titicaca, Perú (200 AC-200 DC). 67ma Reunión Anual de la SAA / Denver, CO.

KLARICH, E. y H. TACCA. 2006 -3000 Years of Pottery Production: Insights and Cautionary Tales from the Lake Titicaca Basin, Peru. En *Symposium: Lessons from the Living: Ethnography and Archaeology in the South Central Andes organized by Patrick Ryan Williams*. Reunion del AAA.

LITTO, Gertrude. 1976. *South American Folk Pottery*. New York, Watson-Guptill Publications.

HASTORF, C. 2005 - The Upper (Middle and Late) Formative in the Titicaca Region. En *Advances in Titicaca Basin Archaeology - 1*. Cotsen Institute of Archaeology, UCLA.

LUMBRERAS, L. G. y AMAT, H. 1968 -Secuencia Arqueológica del altiplano occidental de Titicaca. 37th International Congress of Americanists (1966), 2: 75-106.



- MOHR-CHAVEZ, K.L. 1987 -Traditional Pottery of Raqch'i, Cusco, Peru: A Preliminary Study of its Production, Distribution, and Consumption. *Ñawpa Pacha* 22-23(1984-1985):161-210.
- MUJICA, E. 1978 -Nueva Hipótesis sobre el desarrollo temprano del altiplano, del Titicaca y de sus áreas de interacción. *Arte y Arqueología* 5-6:285-308. ---1979 -Excavaciones en Pucará, Perú. *Arqueología Peruana*: 184-197. ---1987 -Cusipata: una fase pre-Pucará en la cuenca norte del Titicaca. *Gaceta Arqueológica Andina* 4(13):22-28. ---1991 -Pucará: Una sociedad compleja temprana en la cuenca norte de Titicaca. In *Los Incas y El Antiguo Perú: 3000 Años de Historia*, pp. 272-297. Tomo 1. Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid.
- PROMPERU – s/f. *Guía Especializada del Viajero. Fiestas, Música y Arte Popular en el Perú.*
- RIVERA, C. S. 2003 -Ch'iji Jawira: A Case of Ceramic Specialization. In *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization, Urban and Rural Archaeology*, edited by A. Kolata. Vol. 2. Smithsonian Institution Press, Washington and London.
- ROMAN, N. y E. KLARICH. 2007 -Informe Final del Proyecto de Investigación Arqueológica Proyecto Arqueológico Pucará. Informe entregado al INC, RDN 1347 / INC 2006.
- ROWE, J. -1963. Urban Settlements in Ancient Peru. *Ñawpa Pacha*, 1: 1-28.
- SHADY, R. 2006 -America's First City? The Case of Late Archaic Caral. En Isbell y Silverman (eds.), *Andean Archaeology III. North and South*. Springer Science, USA. Pp.: 28-66.
- SILLAR, B. 2000. *Shaping Culture: Making Pots and Constructing Households. An Ethnoarchaeological Study of Pottery Production, Trade and Use in the Trade and Use in the Andes*. BAR International Series 883. Oxford.
- SPURLING, G. E. 1992 -The Organization of Craft Production in the Inka State: The Potters and Weavers of Milliraya (Peru). Unpublished Ph.D. thesis, Cornell University.
- STANISH, Ch. 2003 – *Ancient Titicaca. The Evolution of Complex Society in Southern Peru and Northern Bolivia*. University of California Press.
- TSCHOPIK Jr., H. 1950 -An Andean Ceramic Tradition in Historical Perspective. *American Antiquity* 3:196-218.
- WHEELER, J. y E. MUJICA. 1981 – *Prehistoric Pastoralism in the Lake Titicaca Basin, Peru (1979-1980 Field Season)*. Informe entregado a la National Science Foundation.
- ZAPATA, J. 1998 – *Los Cerro Sagrados: Panorama del periodo Formativo en la Cuenca del Vilcanota, Cusco*. *Boletín del PUCP* n° 2: 307-336

Entre la tradición mestiza y su modernidad contemporánea: El toro de Pucará visto por José Sabogal y Enrique Camino Brent:

Fernando Villegas Torres

32

El toro, animal traído con la conquista española debió producir en el alma andina, desconcierto y al mismo tiempo asombro, esto motivo su rápida asociación con ritos propiciatorios que lo vinculaban a un origen divino. “Ilevóme a verlos un ejército de indios que de todas partes ivan a lo mismo, atónitos y asombrados de una cosa tan monstruosa y nueva para ellos y para mí”(Garcilaso De la Vega, 1609:162) Estas fueron las palabras que resaltó Garcilaso para definir el primer encuentro del animal occidental con los naturales. Este se convirtió con el tiempo en un elemento imprescindible en el quehacer agrario del campesino. En el presente artículo analizaremos la visión de dos pintores, José Sabogal y Enrique Camino Brent principales difusores del *Toro de Pucará*; veremos cómo ambas visiones del mismo objeto enlazan tradición y modernidad, lo cual establece pautas a seguir para los actuales herederos de una tradición cultural que debe conocerse en su uso y significado.

LA TRADICIÓN MESTIZA DE JOSÉ SABOGAL

Uno de los principales creadores y difusores del arte popular peruano fue sin lugar a dudas el pintor José Sabogal Diéguez, su acercamiento a la cerámica de Puno se produjo temprano en su obra. En su viaje camino a Bolivia, que celebraba el centenario de su independencia (1925), debió toparse en la estación de Pucará con las campesinas que vendían objetos cerámicos entre ellos una forma de animal. Ya en 1927 aparecía en *Mundial* la xilografía *Indios de Pucará*. Fue este primer encuentro que motivó el error de Sabogal y su grupo de conocer al Toro como *Torito de Pucará*, esto posteriormente sería aclarado por Enrique Camino Brent en 1958: “El toro de Pucará nace en la parcialidad india de Santiago de Pupuja, Provincia de Azángaro en el departamento de Puno. (...) llamado de Pucará por ser el nombre de la estación donde se vende, situada en la línea férrea de Puno a Cusco” (Camino Brent, 1958:12). Tiempo después Jean Christian Spahni retomaría el mal entendido del nombre y sumaría al pueblo mencionado otro: el pueblo de Checca Pupuja “La casería de Checca pertenece al distrito de Pucará, Provincia de Lampa, se encuentra a tres kilómetros al noroeste de Santiago de Pupuja. Sabogal y sus discípulos al adquirir la artesanía de Checca en la estación del ferrocarril de Pucará creyeron que ese era el lugar de su origen. Así nació el nombre de “Torito de Pucará” cometiéndose una tremenda confusión.” (Spahni, 1966:55).

Para la década del 20 el proyecto peruano mestizo había sido aceptado por el pintor a través de la arquitectura sur andina, los mates y los Keros¹. Esta búsqueda de identidad peruana estaba enmarcada en los objetos de arte tradicional a través de un proceso de mestizaje histórico. El arte peruano era resultado de la visión artística de la influencia entre las formas andinas e hispanas: el resultado era el arte popular mestizo resultado de la fusión de dos mundos en un objeto artístico.

El toro en las artes populares del Perú (1949) publicación realizada por Sabogal dentro del Instituto de Arte Peruano (IAP) constituye el mejor ejemplo del artista por la figura simbólica del toro. En ella analiza como este animal desde temprano esta presente en la cosmovisión

1 Para mayor información sobre el proyecto peruano mestizo en la obra de José Sabogal ver: (Villegas, 2008:)

del hombre andino encarnado en sus ritos, en sus fiestas y costumbres. Es ejemplo de ello su presencia en las artes populares: los ceramios de Puno, los de Ayacucho y la representación de las corridas de toro en los mates burilados. Las relaciones que se establecen entre el toro realizado en las tumbas micénicas de la cultura Griega y el de Pucará peruano es necesario destacar: "Por el universal prestigio del Arte Griego y por la alta calidad plástica de nuestro torito popular que aquí reproducimos juntos; éste resiste y equipara la calidad y carácter al de los arcaicos helenos." (Sabogal, 1949: 22). Equipara lo antes visto como artesanía dentro del paradigma por excelencia del arte occidental: el arte griego, su justificación para validarlo fue su calidad estética. Este primer texto del estudio del arte popular fue ilustrado por el propio autor y su discípulo el pintor Enrique Camino Brent, basado en dibujos en tinta china sobre cartulina. Además algunos de ellos estuvieron inspirados en las acuarelas realizadas por la pintora Julia Codesido².

Pero fue preferentemente en la década del 40, donde el artista pudo validar su proyecto de un arte peruano mestizo a través del *Toro de Pucará* que estará representado en varias de sus obras artísticas. Ya para 1938, Sabogal y su grupo en el marco del IAP publicó *Muestrario de Arte Peruano Precolombino* en éste, había propuesto los seis colores fundamentales que se utilizaron en la cerámica del Perú Antiguo, para esto se había basado en el estudio de la cerámica Nazca, la cual destacaba entre todas las demás por su policromía (Muelle, 1938). Quizás uno de los proyectos emprendidos por el artista donde se muestra esta búsqueda de relacionar la tradición del pasado y legitimar las artes populares es el mural firmado y fechado en 1946, destinado al norteamericano Truman Bailey, un experto en artesanías que había llegado al Perú en 1943 como Comisionado de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos. La composición alegórica a partir de objetos de cerámica tradicional, tanto de Puno como de Ayacucho emplazados sobre un paisaje andino y delimitado en el sector derecho por una conopa en forma de alpaca de la cultura inca y el sector izquierdo una iglesia.

Un estudio del boceto del mural nos puede dar algunas luces en relación a la utilización del color basado en la cerámica del Perú Antiguo en la obra de Sabogal. Podemos ver cómo están en su obra los colores fundamentales descritos en el *Muestrario*. Para el personaje central, el toro de Pucará, utiliza el ocre amarillo. Un matiz diluido del ocre rojo es utilizado para el boceto de la iglesia; para los músicos, la conopa y la pequeña loma donde se encuentra el torito utiliza el rojo indio. Para el fondo del cielo y la loma donde se encuentran los músicos utiliza el plomo; finalmente, detrás del torito, en las lomas donde se encuentra la iglesia, utiliza el color negro diluido. En suma, tenemos todos los colores fundamentales que abarcaban el estudio de la cerámica del Perú Antiguo presentes en el boceto no terminado del mural. La importancia de la presencia de un arte relacionado al Perú Antiguo a través del color constituía para Sabogal la legitimación del verdadero arte mestizo peruano. Sería el color el ingrediente esencial que utilizó el artista en sus lienzos para comprobar la densidad de su propuesta teórica en su propia obra artística. El arte popular aquel que se diferenciaba de la artesanía tenía un ingrediente primordial su base era el color del Perú antiguo legitimador de tradición y pertenencia histórica.

El resultado final del boceto varió algunos colores dándole al mural en general la preferencia de colores marrones. El mural definitivo, El torito de Pucará estuvo marcado por la policromía verde, característica de la técnica del vidriado propio de la pieza; se mantuvo el rojo indio en la conopa y varió en un matiz en los músicos. Conociendo la importancia del cuadro, el propio artista se hizo fotografiar durante el proceso creativo. Para la iglesia se mantuvo el ocre rojo y se amplió a la loma donde se encuentra ubicada. En relación a las lomas y los fondos, aparte del color marrón predomina la utilización del plomo y el negro. Para entender este mural debemos comprender sus objetos desplazados en él como elementos simbólicos. La conopa inca

2 Es el caso de los dibujos que aparecen en las páginas 5, 13, 20, 26, 36, 38,44, 46. (Sabogal, 1949).

en forma de alpaca colocada en la parte superior izquierda alude a la presencia india del Perú antiguo. La representación de la iglesia con portada y una torre en la parte superior derecha, esta relacionada con lo español. Ambas aunque colocadas en el fondo del cuadro están ubicadas en lugar preferente en los costados del protagonista principal: *El torito de Pucará*. El mejor emblema para Sabogal del producto del mestizaje artístico presente en una de las tradiciones milenarias en el Perú: la cerámica, con respecto al papel del toro en el arte tradicional, el pintor reconocerá “la genuina versión de la plástica india. La figura popular del toro en la versión criolla se logra en Ayacucho, en los hornos alfareros de Quinua, Moya y caseríos dispersos de las faldas del Condorcunca” (Sabogal, 1949: 15).

En la acuarela titulada *Toro, Sol y Vicuña* (1948); todos los animales dan la espalda al espectador; contrasta el aparente movimiento del caballo (elemento hispano de tránsito) con el estatismo del toro (elemento mestizo peruano) y la llama (elemento del Perú Antiguo), lo que sugiere una continuidad, expresada en el principio y el resultado. La disposición de los animales, la llama en primer plano y en segundo plano el caballo y el toro, nos permite hacer esta lectura del cuadro; debemos agregar una precisión sobre el tamaño de los animales, que van creciendo conforme llegan al toro, extraño como es que un caballo sea más pequeño que un toro. Otro detalle es el preferente color ocre amarillo en el toro, color fundamental de los ceramios del Perú Antiguo, lo que evidenciaba la continuidad histórica andina. La relación entre la illa inca y el toro de Pucará, en la obra de Sabogal se muestra en la publicación que realizó en el IAP en ella menciona “La escultura cerámica del torito parece que tiene el destino religioso de ofrenda votiva a los dioses- los “auquis”-, la figura está hecha con una actividad de candelero en el mismo lomo, tal como lo hacían en las pequeñas esculturas de basalto representando figuras de auquénidos y entre las cuales lograron producir obras maestras.”(Sabogal, 1949:12). Años después, el historiador de arte Francisco Stastny, basándose en los argumentos de Sabogal, tomará el concepto de la evolución histórica de la conopa inca hasta derivar en el torito de Pucará actual(Stastny, 1981:59-62). Esto será ilustrado y explicado por el autor a través de seis fotografías (Tauro del Pino, 2001: IV-V, t.16) donde podemos apreciar los cambios formales que experimenta con el paso del tiempo la illa-conopa inca en su metamorfosis al torito de Pucará actual. En síntesis el mural alegórico que venimos comentando resumiría a través de la cerámica el arte mestizo popular peruano.

Dentro de las pinturas realizadas al óleo en la obra de Sabogal tenemos el cuadro *Encuentro del Toro y el Puma*, en donde en un paisaje azulado emerge el puma en el costado derecho confrontando a un toro que más que un animal real es el toro de Pucará: la presencia rígida del animal y los cortes en el lomo lo delatan. Está sugiriendo de alguna manera la influencia y la continuidad del Perú Antiguo simbolizado, en el etéreo puma, que se fusionaría con el ceramio de Checca. En algunos casos el artista preferirá individualizarlo y presentarlo frontalmente y destacar su importancia; éste es el caso de *Toro de Pucará* (1954). En otros la forma del animal será colocada desprovista de detalles y frente a una pareja de hombres, también difusos, esto relacionado con el proceso traumático que para los ojos del pintor significó el encuentro del toro con el hombre andino siguiendo los comentarios antes mencionados de Garcilaso.

Si analizamos el toro de Pucará visto desde la visión esteticista de Sabogal nos encontramos con un objeto cerámico heredero de la milenaria tradición alfarera del país donde radica su componente indio. A esto le sumamos la forma del toro, tanto el animal en su origen como la técnica del vidriado eran de origen hispano. Ambas tradiciones artísticas confluían en la representación de un objeto artístico. Eran fieles testigos y ejemplos del proyecto peruano mestizo visto desde mediados de la década del 20 en la obra de Sabogal. Si el artista cajibambino lo había validado en razón de su tradición su discípulo Camino Brent lo insertaría en el mercado local limeño a través de su pertenencia y calidad.

Si Sabogal había legitimado al toro de Pucará a través de su proyecto peruano mestizo iniciado en la tradición milenaria de la cerámica precolombina, su discípulo el pintor Enrique Camino Brent se encargó de definir el objeto a través de la mirada estética. Fue precisamente él quien viajó al pueblo de Santiago de Pupuja en 1937, encontró el toro de Pucará³, y se encargó de su difusión en los círculos intelectuales capitalinos. En este momento el pintor notó que se producía una crisis en la manufactura del torito. En Lima se vendían en las ferias de julio y de Pascua Florida pero carecían de algo estos objetos, quizás el artesano conocedor del trabajo en serie había perdido la técnica y producía cerámica en serie. Se había producido una crisis de función entre contenido y contenedor, el antes objeto ritual que expresaba las creencias del campesino había perdido su interés ritual. Ante esto su manufactura había caído en calidad y con ello el fin comercial hacía del objeto una simple obra artesanal. Estos eran las piezas que se vendía en Lima, Brent conocedor del trabajo tradicional, debido a su viaje a Puno, encargó a los artesanos que fabricaran el mismo toro con el sentido devocional de antaño, aunque esta vez el público consumidor iba a ser otro (Arguedas, 1956: 244). Ya no era el campesino rural quien adjudicaba al toro ritos propiciatorios en relación al ganado sino que el consumidor urbano o extranjero valoraría la pieza por su plasticidad estética es decir como arte popular.

Este fin último de apreciar el objeto por sus formas y acabados es un fin estético que se superpone al sentido ritual, fue el puente establecido por Camino Brent para salvar el objeto de su desaparición, gracias a ello lo conocemos hasta ahora. Es sintomático ver una fotografía tomada por Abraham Guillén en la década del 50 a los alfareros de Puno y reproducida en la revista *Cultura Peruana* como portada. En ella comprobamos que habían otras formas como zorros en los objetos cerámicos que se perdieron en el tiempo, conocer su significado entonces queda como tarea pendiente para quienes se interesen en el destacado trabajo de los ceramistas de Puno.

En el ámbito internacional la exposición Universal de París de 1937, a través del pabellón peruano había mostrado el proyecto intelectual del IAP, se trataba de la validación del Perú antiguo junto con el considerado arte popular peruano contemporáneo (Villegas, 2008:). Esta mirada y los presupuestos ideológicos unían lo antes considerado opuesto y antagónico, es decir lo indio y lo hispano en una realidad mestiza. Era precisamente el arte popular el que mostraba esta característica. Por ello Sabogal y su grupo⁴ tendrían que estudiar las formas del arte popular, entender su lenguaje era validar su propia posición como artistas peruanos. Esta investigación emprendida desde un punto de vista formalista fue concretizado en las acuarelas del IAP (Villegas, 2008:). Pero dentro del grupo uno de los plásticos que llevo a su propia creación la cerámica tradicional vidriada fue Camino Brent. Esto lo vemos cuando realizó tres Chuas con ave, toro y suche, las cuales estaban firmadas por el pintor. Así mostró no sólo al objeto con un fin artístico sino que incorporó el lenguaje formal y técnico del objeto a su propia forma de expresión.

3 "El ya internacionalmente famoso "torito de Pucará", era desconocido en Lima, cuando Camino Brent visitó a los alfareros que lo producen en la aldeas próximas a la estación del ferrocarril de Pucará, en 1937". Cfr. "Notas Necrológicas Enrique Camino Brent (1909-1956). En: Revista del Museo Nacional, t. XXV, 1956.

4 Dentro de las pintoras que pertenecieron al IAP y que tomaron la cerámica tradicional de Puno como referencia en su obra plástica se encuentran Julia Codesido y Teresa Carvallo. La primera pintó el óleo Caballo Verde (1954) y las acuarelas Torito de Pucará y Chua con torito y bandera. La segunda artista representó el tema en el óleo Artesanías peruanas.

Uno de los escritos donde Camino Brent validó el toro de Pucará como perteneciente al arte peruano mestizo sería su conferencia realizada en la Sociedad Cultural Ínsula el 2 de octubre de 1958. El pintor después de hacer un extenso recorrido por la evolución de la cerámica universal: griega, egipcia, hispana y andina -donde incluyo el estilo nazca, moche y tiahuanaco- termina en el *Toro de Pucará* como la síntesis la fusión de ambas tradiciones:

“Llego con esto a la conclusión que los actuales artistas populares asimilan la influencia mediterránea traída por las gentes blancas y barbudas, incorporada a su viejo gran taller esta influencia, en algunos casos se mestizan pero es imposible encasillarlos en grupos o estilos. Harán diferentes temas y usarán materiales diferentes pero subsiste el común denominador. Un legítimo producto de esto lo admiramos en el Toro de Pucará” (Camino Brent, 1958: 11).

Si bien es cierto desde principios de siglo los avances de la arqueología en el país habían permitido descubrimientos importantes, desde los estudios emprendidos en Pachacamac realizados por Max Uhle, el “hallazgo internacional” de Machu Picchu por Hiram Bingham (1911), la propuesta de Julio C. Tello sobre Chavín como cultura panandina (1912) y los descubrimientos realizados por él mismo en Cerro Colorado que mostraba a la cultura Nazca (1928). Sin embargo, el rescate de los artistas se dirigió desde otra mirada: la puramente estética. Uno de los predecesores en validar el objeto precolombino fue el pintor Francisco Laso con su *Habitante de las cordilleras*, le siguió Teófilo Castillo quién en sus pinturas y crítica de arte otorgó al objeto cerámico su cualidad artística (1912). Para los veinte debemos agregar la mirada de Elena Izcue con la utilización de los diseños precolombinos en sus obras. Sin embargo quienes completaron el ciclo fueron José Sabogal y su grupo pues no sólo reconocieron en el objeto su cualidad artística sino que a diferencia de los mencionados antes superaron la barrera ideológica de ver el objeto cerámico circunscrito al pasado, descubrieron en el arte popular su continuidad y bajo el presupuesto ideológico de un arte peruano mestizo, rescataron al toro de Pucará como uno de sus principales emblemas. Queremos terminar retomando las palabras de Camino Brent: “Me es imposible tocar el arte popular peruano y en especial al toro de Pucará sin que me venga a la mente el cálido recuerdo de uno de sus más grandes cultores. JOSE SABOGAL, el recordado gran pintor. (...) Fue el primero en escribir sobre este tema y el que le dio la alta jerarquía que su prestigio significaba.” (Camino Brent, 1958: 14)

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María, 1956. “José Sabogal y las artes populares en el Perú” En: *Folklore Americano*, año IV, N° 4, Lima, diciembre, pp. (141)-245 .
- ANÓNIMO, 1960 “Notas Necrológicas Enrique Camino Brent (1909-1960). En: *Revista del Museo Nacional*, tomo XXIX, Lima, pp.297-299.
- CARDENAS, Miguel Ángel
2008 “El torito de los orígenes”, En: *El Comercio*, 18 mayo, p.25ª.
- CAMINO BRENT, Enrique, 1958. *La Cerámica popular en el arte peruano contemporáneo*. Conferencia del autor en la sociedad Cultural INSULA, 2 octubre. AIAP.MNCP.
- DE LA VEGA, Garcilazo. 1609 *Los Comentarios Reales de los Incas*, primera parte, Tomo III, capítulo XVII De las vacas y bueyes y sus precios altos, bajos. Hemos tomado la edición publicada en 1943, Lima: Librería e imprenta Gil, S.A.
- MUELLE, Jorge, 1938. *Muestrario de Arte Peruano Precolombino*, I Cerámica, Lima, IAP, Museo Nacional.
- SABOGAL DIEGUEZ, José, 1949. *El Toro en las Artes Populares del Perú*, Lima, Instituto de Arte Peruano.
- STASTNY, Francisco, 1981. *Las artes populares del Perú*, Lima, Edubanco.



El toro de Pucará visto por
José Sabogal y Enrique Camino
Brent: Entre la tradición mestiza
y su modernidad contemporánea



Fernando Villegas Torres



SPAHNI, Jean Christian. 1966. La Cerámica Popular del Perú, Lima, Peruano Suiza, S.A.

TAURO DEL PINO, Alberto. 2001. Enciclopedia ilustrada del Perú, Lima, Peisa, Tomo 16.

VILLEGAS, Fernando, 2006. El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo, nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900, Lima, Asamblea Nacional de Rectores.

José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas, tesis presentada por obtener el título profesional de Licenciado en Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM. 2008

Cerámica Tradicional de Ch'eqa Pupuja

El torito de Pukará *

38

El presente trabajo se realizó en el año de 1962 como parte de la enseñanza práctica de la Cátedra de Investigación del Folklore a cargo del Profesor Demetrio Roca W. intervinieron los estudiantes Srs.: Teresa Zúñiga Rivero, Yemira Nájjar Vizcarra, Jorge Flores Ochoa, Aurelio Carmona Cruz, Walter Tapia Bueno y Leandro Zans Candia en condición de alumnos del Cuarto Año de la Sección de Antropología de la Facultad de Letras en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

La comunidad de Ch'eqa Pupuja, ubicada en el Distrito de José Domingo Choquehuanca, Provincia de Azángaro, Departamento de Puno, fue elegida para documentar la técnica tradicional de fabricación de su cerámica, tan conocida por los famosos TORITOS y porque la ciudad del Cusco es mercado muy antiguo para la venta de la cerámica domestica que también elaboran estos alfareros. EL TORITO DE PUKARÁ es creación de Ch'eqa Pupuja siendo únicamente la estación ferroviaria de Pukará el lugar de venta por su posición estratégica.

El trabajo de campo ha sido efectuado en las vacaciones de medio año, o sea durante los últimos días del mes de julio y primeros de agosto. El material se recolectó de acuerdo a un plan previamente elaborado, bajo los lineamientos del METODO FOLKLORICO INTEGRAL; es decir, tomando en cuenta la totalidad de la cultura para poder entender plenamente el papel y el funcionamiento de uno de sus aspectos. Además, se hizo un muestreo para obtener otros datos que permitieran realizar diversos análisis. Igualmente, se revisaron los Archivos del Ferrocarril del Sur del Perú y los de los concejos distritales de José Domingo Choquehuanca y de Santiago de Pupuja, ambos en Azángaro. Asimismo, para establecer algunas comparaciones, se hicieron visitas a los talleres cerámicos del pueblo de Pukará, en la Provincia de Lampa, Departamento de Puno. Por todas las facilidades prestadas para estas labores el sincero agradecimiento a las autoridades y a los comuneros.

Ya con el objeto de estudiar el comercio de la cerámica de Ch'eqa Pupuja, se hicieron reconocimientos de las ferias de T'iyobamba, en la Provincia de Urubamba; de Wanka en la Provincia de Calca y a la que se realiza en la misma capital del Distrito ya referido, todas ellas en el Departamento del Cusco.

La mayoría de los investigadores tenían conocimientos del idioma quechua, lo que facilitó el trabajo. El material recogido se registró y se clasificó de acuerdo a las técnicas propias de la Investigación del Folklore siendo posible el viaje gracias a la subvención económica dada por la Universidad y los fondos personales del Profesor.

UBICACIÓN Y MARCO GEOGRÁFICO

La comunidad se halla en el Distrito José Domingo Choquehuanca, Provincia de Azángaro, Departamento de Puno. Hasta hace pocos años dependía política, judicial y administrativamente de las autoridades del Distrito de Santiago de Pupuja.

La falta de mercado para vender su cerámica y para conseguir provisiones y el deseo de huir de los onerosos **cargos o alferados** de las fiestas religiosas, obligatorias cuando dependían de este Distrito, les decidió a pedir su integración al de José Domingo Choquehuanca; así lograron, además tener como centro de sus actividades comerciales la estación de Pukará, capital de este Distrito, donde su cerámica, especialmente los afamados toritos son muy solicitados por turistas nacionales y extranjeros.

* Publicado en la Revista *Folklore*, año 1 N° 1 julio, Cusco, 1966. Director: Demetrio Roca W.

Las rutas utilizadas para llegar desde el Cusco a esta comunidad son: el Ferrocarril del Sur hasta la estación de Pukará, con un recorrido de 261 kilómetros, continuando a Ch'eqa Pupuja por el camino de herradura que la une con esta estación, o bien, viajando en los camiones que aguardan la llegada del ferrocarril para transportar pasajeros a la ciudad de Azángaro. Por este medio se llega hasta el límite Sur de la comunidad, para de ahí seguir a pie a los núcleos de viviendas.

Desde el Cusco se puede ir, también en vehículos motorizados, por la carretera Panamericana en su tramo de la Sierra Sur hasta la población de Pukará, y de aquí a la estación del ferrocarril, continuando luego por la carretera de Azángaro, hasta el límite Sur de la comunidad.

Si consideramos al Perú dividido en ocho zonas o regiones naturales (1), Ch'eqa Pupuja se hallaría en la correspondiente a la denominada Puna, aunque compartiera algunas características con la Suni.

Está en una de las estribaciones del altiplano o altipampa, más o menos a 3,900 metros sobre el nivel del mar, lo que determina un clima seco, con noches ventosas por lo abierto de su paisaje. Es un frío que invita a la actividad. El viento seco produce resquebrajaduras de la piel. Se nota gran diferencia de temperatura entre la sombra y el sol.

El cielo es azul claro, con gran luminosidad y brillantez.

Las noches claras y despejadas permiten ver, como desde un observatorio, el cielo tachonado de estrellas y un hermoso paisaje. Las lluvias comienzan en el mes de octubre, arrecian en enero y febrero, permanecen hasta marzo y algunas veces, hasta el mes de abril. La región todavía no se recupera plenamente de la sequía que la asoló durante algunos años. Sus aguas permanecen secas, muchas de sus fuentes todavía no alcanzan su nivel. La falta de agua es, por ahora, uno de sus principales problemas agrícolas; la que existe no es suficiente para todas sus tierras. La comunidad se halla atravesada por un pequeño riachuelo de cauce muy profundo, conocido simplemente como **Mayu** -río en quechua- sin otro nombre propio que lo identifique.

El agua para uso doméstico es extraída de varias fuentes, todas en pésimas condiciones higiénicas, porque allí también abreven los animales domésticos, mostrando las claras señales de sus pisadas y deyecciones. Uno que otro campesino, en forma aislada, ha excavado en busca de aguas subterráneas, construyendo pozos rústicos, de los cuales extrae el agua por medio de una vasija de barro llamada **chato** atada a una cuerda hecha de paja.

La comunidad de Ch'eqa Pupuja, alcanza un área aproximada de cuatro kilómetros, teniendo al Sur la carretera que une Azángaro con la estación de Pukará; al Norte los cerros tutelares Paqo Qhawana y Antaña. Su relieve está formado por una planicie que, por hallarse cercana a los cerros, presenta bastantes ondulaciones de poca altura. El antiguo camino precolombino que unía Cusco con la región de Bolivia, lo cruza en dirección Noreste a Sudeste, con un ancho, en algunos lugares, de nueve y hasta de doce metros. En sus inmediaciones se hallan los ayllus de Llallawa, Mat'aro, Ikilo, Qallapani y otros, así como las haciendas de Sorani, Sullata, Muyla.

La planicie, hasta donde alcanza la vista, presenta muchas excavaciones artificiales de posible origen pre-colombino, en forma de grandes conos trancos invertidos, algunos hasta de medio centenar de metros de diámetro por dos, tres y cuatro metros de profundidad, en los que se deposita el agua de las lluvias humedeciendo las tierras circundantes haciéndolas propicias para el cultivo.

Lo que a primera vista parecen colinas pequeñas, no son sino restos de cerámica y ceniza acumulados en muchos años, actualmente sirven como base a los hornos en los que se quema la cerámica.

La flora no es muy abundante, aunque se intenta hacer crecer, con mucho sacrificio, algunos arbolitos. Hay abundancia de **ch'illiwa** o paja común, al igual que el llamado **ishu** con variedades duras y espinosas, hay matas de **sikiwa**; **de tisi ichu**; la llamada **cebadillas** que es buena forrajera; luego hay el **kanlla o llant'a**, muy buena para cocinas; el **ayallan**. Los espinos son variados, tal el **ayrampu**, el **pullmi kiscka**, el **waraqu**, el **sekira**, muy punzante y de color café; el **ipaku** o **ayauri kiska** con espinas largas; el **samin khuru kiska** con hermosas flores de color rojo; la **yana kisa** llamada así por tener color negro; el **k'uru k'uru** y el **añapanku**.

En los sitios abrigados, han logrado obtener el crecimiento de margaritas, manzanilla y otras más, a las que dan diversos usos medicinales.

Si bien las plantas silvestres son relativamente escasas las cultivadas para el sustento, forman una lista numerosa. Poseen la **qañiwa**, cuyos granos molidos dan el "**qañiwaku**". La quinua, con diversidad de granos y coloraciones. Cultivan el **año año o isaño**, planta semi rastrera y parecida al olluko; el **olluko o papa lisa**, planta rastrera de tallo subterráneo. La papa es cultivada en gran escala en numerosas variedades, usándola, también, para elaborar **chuño y tunta**, o sea formas deshidratadas por acción del hielo. En sitios menos fríos obtienen buena cebada.

Crían llamas, aunque en las haciendas vecinas hay toda la gama de auquénidos, las utilizan para transportar carga, así como para servirse de su lana y carne, sobre todo en las ocasiones festivas. Los cuyes (cavia cobaya) son criados en las cocinas y habitaciones de las casas.

Los animales silvestres son numerosos; hay zorros, zorrinos, que son cazados con **toqlla**, -una especie de lazo corredizo- para impedir que roben y destrocen los rebaños y gallineros.

Entre las aves silvestres, se pueden mencionar la **wallata**, el **pito o hak'achu**, ave que al hacer huecos para sus nido, destroza las paredes; el **hiruch'ullu** ave con tonos rojizos en el cuello, que semeja tener una corona; el **q'ello pesqo**, canta por la mañanas y vive en los techos; el **mayra pesqo** ave de regular tamaño de color rojo; el **michi pesqo**, pía cuando ve gatos; el **ch'ayña**, de plumaje blanco y amarillo; la **p'eskaka** vive en las chacras, y no es cazada por ciertos tabús alimenticios.

Entre las aves mayores se mencionan el águila o **anka**, el **alqamari** o halcón; el **K'illincho**; el **tuko** o buho.

Poseen también gallinas pequeñas de escasas plumas, cuyos huevos y carne venden en la vecina estación de Pukará o los cambian por alimentos.

Entre los animales de origen occidental tienen ovejas, vacas, cerdos y únicamente dos caballos. Las casas poseen uno o más perros de pelo hirsuto y gran bravura.

HISTORIA.

En este áspero paisaje, en un rincón de su inmensidad moran los hombres de Ch'eqa Pupuja, famosos desde hace muchísimos años por su seriedad, su palabra veraz, leal y siempre cierta. De ahí comienzan a ser llamados **ch'eqaq runa** y su comunidad **ch'eqa**, que tanto en quechua como en aymara, significan **verdad**.

Se conoce poco sobre el pasado del pueblo. Hay muchos indicios arqueológicos. El cerro guardián **Paqo Qhawana**, venerado y mirado con respeto, posee restos arquitectónicos con muros de contención y numerosas terrazas. Allí, hasta hace pocos años, eran venerados dos monolitos, ahora desaparecidos porque manos extrañas los sustrajeron. Uno era más grande que el otro; según la imaginación popular correspondían a una madre y su pequeño hijo, petrificados por desobedecer al anciano que les prohibió voltear la cabeza y mirar la destrucción de



Pukará por efectos de un terrible viento rojo. El culto a los dioses tutelares de sus antepasados, a la **Mama Pacha** y el peregrinaje a su adoratorio en el **Paqo Qhawana**, subsisten, porque así lo certifican las **chuwás** (plattitos de arcilla) halladas con restos de ofrendas recién quemadas. Los actuales alfareros siguen, pues, las creencias de sus antecesores. El antiguo adoratorio es frecuentado, mientras la capilla del lugar permanece cerrada, con la puerta tapiada con adobes, y su santo, San Isidro Labrador, casi olvidado y cubierto de polvo.

Las riquezas arqueológicas van siendo saqueadas por algunos maestros y buscadores de antigüedades. Un trabajo arqueológico, científicamente llevado, vendría a dar muchas luces sobre el pasado de esta zona.

La influencia del horizonte inca se nota claramente en las vasijas recuperadas de antiguas excavaciones clandestinas, que muestran el asentamiento de los incas en estas tierras. Hay aríbalos, hermosos en su rudeza y tosquedad, que señalan el camino que siguió ese utensilio, para llegar a su acabada perfección en el **inca clásico**.

Los ceramistas de ch'eqa Pupuja refieren la apuesta del **Inca Rey** con el **Qolla Rey**, para el **pacha paqariq**. Venció el **Inca Rey**, e hizo que la zona del Altiplano no tuviera maíz y que su gente fuese **zonzo pacha** (ingenua).

El **qollana ayllu**, como también se denomina **Ch'eqa Pupuja**, pasó numerosas vicisitudes. Los primeros repartimientos motivaron con sus abusos que los indígenas tuvieran que acudir a las autoridades de la colonia pidiendo justicia, pues sus tierras ya comenzaban a ser arrebatadas por los españoles.

En 1653, por orden superior, se nombró al padre y maestro Fray Pedro de Velasco de la Orden Real de Redentores de nuestra Señora de la Merced, Comisario y Calificador del Santo Oficio por la Suprema General de dicha Inquisición, como Juez Visitador de Estancias y Chacras para restituir a los indios las suyas.

El acta del deslinde efectuado por Fray Pedro de Velasco, ante el escribano real don Pedro de la Peña, constituye el título primigenio de propiedad del ayllu de Ch'eqa Pupuja. Este título les sirvió de mucho en sus constantes luchas con los vecinos hacendados que quisieron arrebatarles sus escasas tierras. Lamentablemente ese deslinde así como sirvió de título originario, por tener obscuridades y sobre todo, por la falta de precisión en la colocación de los hitos y linderos, ya que tomaban como referencias puntos imprecisos o perecederos, como por ejemplo una **tumba incaica, un árbol, una casa**, ha dado lugar a dobles interpretaciones, favorables, por supuesto, a los hacendados. Hoy la cosa sigue como ayer. Muchos juicios fueron los que sostuvieron, teniendo como únicas armas la posesión inmemorial de las tierras y el deslinde en el que un buen Sacerdote puso toda su voluntad.

Ch'eqa Pupuja, como todo el altiplano, sufrió el despoblamiento que costó la extracción de los minerales de esa tierra pródiga en toda clase de metales. La mita, la encomienda, los obrajes cercenaron la población, disminuyendo el número de sus habitantes a límites verdaderamente increíbles. Por eso, su gente estuvo presente entre los azangarinos que encabezados por Ramón Ponce, primero y luego por Pascual Alarpita, sitiaron la ciudad de Puno, en el huracán revolucionario de Túpac Amaru.

La guerra emancipadora, epilogada triunfalmente en Ayacucho no tuvo mayores repercusiones beneficiosas para el campesino. Siguió tanto o más explotado que antes. La situación se hizo insostenible en el primer y segundo decenios del presente siglo. Los hacendados, vecinos al ayllu de Ch'eqa Pupuja, se tornaron más osados y temerarios. Comandando bandas de malhechores atacaron las estancias de los campesinos. Los arrojaron de sus hogares, les quitaron sus escasas pertenencias, violaron a sus mujeres e hijas. Sepultaron en inmundas celdas a los pocos que osaron protestar. Las quejas, de las que tienen copias, fueron archivadas y no

pocas veces los quejosos obligados a pagar con su libertad la insolencia de querer obtener justicia.

Pero, no en vano Ch'eqa es el Ayllu Qollana de los tiempos pasados. Entre su gente hay hombres capaces y decididos a todo. Son los líderes naturales que tienen las comunidades para vencer sus momentos difíciles. Ahí está un Eduardo Quispe, hoy en día venerable anciano de blanca cabellera, que guarda en su cuerpo las cicatrices de mil sufrimientos y torturas. Con plena conciencia de su deber se dedica a la tarea de hacer llegar a oídos de las autoridades y del gobierno central la voz de protesta de estos campesinos.

En 1912 comienza el largo camino de las reclamaciones y protestas. Están plasmadas en documentos reveladores de hondo contenido humano. Escritos con sufrimiento y esperanza. Mejor que referirse a ellos, será copiar algunas líneas del memorial elevado ante el Jefe de la Sección de Asuntos Indígenas, dependiente, en esa época, del Ministerio de Fomento... **los usurpadores de las comunidades de Santiago y de las parcialidades arriba indicados, no se han contentado con arrebatar nos nuestros terrenos comunitarios sino que somos víctimas en la peor forma: nuestro ganado robado, degollado por gusto, nosotros forzados a prestar trabajos forzosos, gratuitos para satisfacer crecidas multas en medio del más criminal atropello y la más dura dureza, privados de los alimentos en las faenas que duran uno, dos, tres y cuatro días y sin embargo arreados con palos y mil martirios para satisfacer caprichos de nuestros explotadores y las autoridades ante este cuadro inhumano que contemplan como la cosa más natural, se complican en los atropellos y nos cierran las puertas el amparo, el riesgo de la justicia en medio de esta vorágine de abusos... Señor Jefe deseamos escuchar aquí en Lima la voz de la justicia, queremos que vuestro despacho, oyendo nuestros justos reclamos nos de la última palabra que ha de ser muy alto el espíritu justiciero de vuestro despacho, venimos cansados de tantos abusos, esperamos que se nos de la palabra de aliento, esperamos ser atendidos porque si no se nos hiciera caso, las consecuencias allá en esa hoguera, en ese martirio sería lamentable...**

Dueños de haciendas, autoridades judiciales y políticas tienen posición similar. Así el Teniente Gobernador de Santiago de Pupuja, les cobra diez centavos por sellar su libreta de movilizables.

La tenacidad y paciencia del hombre se sobreponen a todo. Luego de más de veinte años de duro batallar obtienen algún respeto en sus derechos. Esto se consigue tras la terrible masacre de 1920, en la que perdieron la vida catorce campesinos, víctimas de las balas de bandas armadas.

Muchas tierras no les son devueltas, pero, por lo menos el hacendado ya no pretende a aumentar sus pertenencias a costa de las tierras de los qollanas de Ch'eqa Pupuja.

CERÁMICA

Todos, varones, mujeres y niños son ceramistas por excelencia. Aprendiendo este arte desde su infancia mediante la educación informal, perfeccionándolo y especializándose a medida que avanzan los años.

El trabajo es agotador. Se labora todo el día, inclusive, cuando no se termina con la tarea, se continúa durante la noche hasta altas horas, porque determinadas fases de la fabricación exigen trabajo continuo e ininterrumpido. A veces se trabaja sin comer, porque no hay quien prepare los alimentos menos hay tiempo para ingerirlos. Los objetos de arcilla y el mismo material **“se vencen”**, como dicen ellos, si se les deja a medio trabajar. En las vísperas de las fiestas y ferias comerciales de Puno y Cusco se trabaja casi las 24 horas del día.



Las creencias de estas buenas gentes hace que durante el trabajo siempre presenten **buen humor y mejor cara**. Su sencillez les indica que si están malhumorados o de mal genio no deben trabajar, si lo hacen, la cerámica se malogra.

Al contemplar el duro trabajo de la cerámica se comprende mejor porque desea tener muchos hijos porque cuando son ancianos y no pueden seguir con el trabajo éstos les ayudan dándoles algo de comer. En cambio, los que no llegaron a tener descendencia están sentenciados a sufrir grandemente, pues los hijos son un seguro de vejez.

La cerámica es fabricada en toda época, pero con mayor intensidad en el lapso comprendido entre mayo y octubre. El otro tiempo lo emplean en el tejido, la agricultura, la ganadería y el comercio.

Dentro de cada familia existen verdaderos especialistas que saben hacer solo determinados objetos. Las mujeres hacen **chuwas**, **doctorchas** y tasas. Los varones confeccionan jarras grandes, **licoreras o cuartillas**, **chuwas**, toritos grandes, **tinajillas**, **ollas**. Los niños se encargan de la juguetería, **chawako o ch'iñi**.

Por supuesto que el elemento básico para la cerámica es la arcilla, la conocen con el nombre de **sañu**. Para su desgracia no tienen una sola veta dentro de los límites de su comunidad. Casi toda la traen de **Palaqocha**, pero no la usan en todos los objetos; pues no es consistente, ni sólida, ni resistente al fuego.

Por eso, para las ollas emplean la arcilla de **Irupata**, que es de color rojizo y conocida como **puka sañu**, por ser resistente a las altas temperaturas.

La arcilla se halla en fincas y haciendas que rodean la comunidad.

El **sañu** se vende; y el precio está de acuerdo a la clase de acémila que la transporta. Si es un caballo cuesta un sol; si es llama, cincuenta centavos.

La **ch'alla** o desgrasante es otro de los materiales costosos. En Ch'eqa no se elaboran ollas grandes o **Aqhanas**, ya que para estas se necesita **ch'alla** de **Angostura**, un lugar distante a la comunidad, donde la venden por arrobas y medias arrobas, costando un sol y cincuenta centavos respectivamente.

La **ch'alla** hace que las ollas no revienten, rajen o se quiebren cuando son sometidos a la cocción. Por consiguiente, si algún alfarero quiere darle mayor consistencia y dureza a los objetos, pone mayor cantidad de **ch'alla** a la arcilla. Como desgrasante también se utiliza el carbón molido.

Como materiales para la decoración emplean **puka allpa y yuraq allpa**. Tierras colorantes que disueltas en agua constituyen elemento indispensable en la decoración. La **escoria**, de plomo no es sino el desecho de las minas que benefician, este mineral es otra de las sustancias decorativas. La traen de preferencia de la hacienda **Moqra**, la libra cuesta un sol y el quintal cien. También se la puede comprar en las ciudades de Azángaro y Putina, pero a un sol veinte por libra. Hace tiempo la traían de Crucero, de la hacienda **Estrella**, era de buena calidad porque producía los colores verde, amarillo, café e incluso el rojo. Complementando a la escoria se utiliza el vidrio molido sea blanco o de colores, resultando varias tonalidades al mezclar con la masa.

Preparación del barro. Se muele la arcilla en batanes o **qhonas** con la **qollota o tunaw**, depositando luego, en recipientes grandes ya preparados de antemano, como ollas, jarras y **llatas**. Se trae agua para aguardar el momento de preparar la masa, porque mientras tanto se vuelve a utilizar el batan, esta vez para moler la **ch'alla** en labor agotadora que dura hasta las cuatro de la mañana. Descansando brevemente se prepara las **qaras** o cueros y los **thanakos** o frazadas viejas y telas usadas cosidas entre sí. Sobre ellos se prepara la arcilla con agua.

Una vez mezclada se limpia la mano con la **k'isuna** y se bate aun más la masa, esta vez utilizando los pies, con el fin de obtener una mezcla uniforme. Aquí se la esparce con la **ch'alla** utilizando un cernidor de lata. Luego, pisando con un solo pie, mientras se guarda el equilibrio en el otro que esta fuera de la masa, se inicia un movimiento de rotación alrededor de él. Las pisadas son fuertes y son la planta y el talón los que trabajan más.

A pesar de ser ya las doce y media de la mañana los Kondori, los Mamani, los Choqewanka, los Illanes, los Tejada, los Apaza, los Puma, los Tikona, no dejan de trabajar, apenas han tenido pocas, poquísimas horas de sueño por la noche; la mañana ha sido fatigosa. Se ha iniciado la tarde y la labor prosigue... Como el barro está un poco **aguado** se aumenta la arcilla guardada en una olla cercana y se sigue rotando. El pie se levanta y baja para golpear el cuero de llama que sirve como base. Para saber si la mezcla ya está bien, se coge una pequeña porción y se la frota entre las palmas de las manos. Si está, no debe presentar porosidades. Si todavía hay alguna, se prosigue el pisado por más tiempo, porque si las porosidades subsisten revientan como cohetecillos al momento de cocerse el objeto, malográndolo. Se comprende que es, pues, una operación de cuidado.

Después del pisado es nuevamente empleada la **K'isuna**. Esta vez para quitar la arcilla pegada al pie y la esparcida por los bordes del cuero y del **thanako**. Nada se desperdicia. Todo entra en la masa.

Ahora ya sentado el alfarero comienza a transformar el barro en una gran bola, para trasladarla al taller que no es sino uno de los cuartos de la casa. Allí se la deposita para que **duerma** por uno, dos o más días (Cuanto más **duerma** la masa será mejor). Culminando de este modo la última fase del preparado de la arcilla.

CONFECCIÓN DE LOS OBJETOS

Elaboración del doctorcha. Es un recipiente pequeño de cuerpo abultado y cuello corto, con boca de diámetro estrechísimo y asa pequeña. En el Cusco son conocidos como trago **q'oñichinacha** o sea **para calentar aguardiente** y en otras zonas como **Juan qispicha** o **maljuisyucha**.

Su mayor altura es de diecisiete centímetros, la parte más ancha del cuerpo tiene veinte centímetros y en su parte más estrecha únicamente cuatro. El cañacerito se fabrica en solo tres minutos, sin asa; ella es colocada después de tener ya ochenta o cien objetos.

Como se trata de impedir que los objetos se rajen y sequen muy rápidamente se trabaja en los cuartos más pequeños y oscuros, a veces en pleno día utilizan velas para iluminarse, sentados sobre el **puñuna pata**, mantienen entre las rodillas el **ruwana rumi**, piedra plana sobre la que gira durante varias horas el **molde** que tiene una protuberancia en la parte media inferior, esta sirve a modo de eje para sostener y girar. Hace las veces de un torno elemental que gira con velocidad que realmente impresiona.

Para hacer el objeto toman arcilla en pequeña cantidad. La aprietan entre las manos golpeando y palmeándola, la aplanan, luego hacen rotar sobre las yemas de los pulgares, presionando exteriormente con las yemas de los demás dedos y dándole la forma de un pocillo, que luego colocan sobre el **molde**. Con el dedo índice y el pulgar de la mano derecha presionan sobre las paredes, externa e interna, mientras con la izquierda hacen girar el **molde**. Notándose con claridad cómo las paredes del objeto van creciendo rápidamente hacia arriba. Introducen los dedos índice y anular izquierdo para presionar la pared interna, mientras el pulgar izquierdo lo hace con la pared externa y superior, formando una **cintura** que se nota a medida que la mano derecha, en esta vez, va haciendo girar el **molde**. Se extrae el anular del interior para



que el cuello y la boca adquieran el diámetro estrecho. Al mismo tiempo se alisa la superficie mediante un cuerito convenientemente humedecido.

Cuando se tienen cerca de cien objetos se les comienza a poner las asas, adhiriéndolas por medio de arcilla humedecida.

La descripción es más o menos la misma en los demás objetos, variando algunas técnicas únicamente en cuanto al tamaño final.

Secado de la cerámica. El de los pequeños especímenes dura de dos a tres días. Los medianos tardan cuatro y los grandes, como las ollas y las jarras, de cinco a seis. Casi siempre lo hacen en la sombra, porque el sol los resquebraja; aunque dura menos tiempo; siempre hay pérdidas si se la hace directamente al sol.

Se conoce que el objeto está seco porque pierde peso y cambia de color, poniéndose más claro. Cuando tienen prisa para secar esparcen por el suelo porciones de **thaqya**, acomodando encima la cerámica y prendiendo fuego al combustible.

En las noches los objetos en proceso de secado son **abrigados** con mantas y puestos bajo techo, para evitar que las fuertes heladas las hagan reventar, rajar y deformar.

La decoración. Es sencilla y simple. El **yuraq allpa** y el **puka allpa** disueltos en agua son aplicados con pinceles. Con maestría sin igual decoran los objetos en fracciones de segundo. Con la escoria dan el vidriado.

Los motivos decorativos son a base de líneas onduladas y espirales, flores de cuatro y cinco pétalos. Mayormente no existen cánones, pues indistintamente son utilizados diferentes motivos más bien determinados por la especialización, incluso los niños ya tienen su propio estilo. La decoración se realiza momentos antes de que los objetos sean dispuestos y ordenados en el **pampa horno**. Tal vez por esta razón sea la etapa más corta y rápida de todo el proceso de fabricación.

EL TORITO CH'EQA PUPUJA

Una de las creaciones características de Ch'eqa Pupuja es el **torito**, más conocido como **torito de Pucará**, porque es en la estación del mismo nombre donde se lo expende desde hace tiempo, en tiendas y puestos ambulantes que se instalan a las horas de llegada de los trenes de pasajeros. Infinidad de revendedoras llevan en grandes **q'epis y balais** de carrizo toritos y otros objetos de arcilla, que luego, los acomodan convenientemente en sus puestos de venta, dando a la estación aspecto de feria. Por tanto la estación ferrocarrilera de Pucará, capital del Distrito José Domingo Choquewanka, de la provincia de Azángaro, sólo viene a constituir el mercado de la producción ceramística de los alfareros del campo y de los ceramistas del pueblo de Pucará, capital del distrito del mismo nombre de la provincia de Lampa. Este último lugar se caracteriza por ser población alfarera en su gran mayoría. No hay prácticamente casa que no tenga su horno y que en el patio no exhiba infinidad de **moldes** de diferentes tamaños y formas.

Sin embargo, lo curioso es que en este pueblo hasta hace pocos años no se fabricaban los afamados y cotizados **toritos**. Usan el molde desde hace unos cuarenta años, habiendo sido don Isaac Iturri, los hermanos Cáceres y Juan de la Cruz Muñoz Torres los que introdujeron esta nueva modalidad técnica, que más tarde, se difundió por todo el pueblo, determinando la producción en serie y en gran escala. Existen ceramistas, llamados los **maestros** por su técnica, por el número de operarios, la cantidad de moldes, el tamaño del horno y los años de práctica, como Roberto Taka Qispe, los hermanos Torres y Carmen Taka, que, en una sola horneada, colocan de cuarenta en cincuenta objetos grandes, treinta a cuarenta medianos

y mas de quinientos o seiscientos pequeños. La cocción dura dos horas y consume catorce cargas de **thaqya**.

Sobresale, en su esfera el maestro Luís Arce tanto por su interés creativo e imitativo, como por su preocupación de perfeccionamiento técnico. Esta al día con las obras escritas sobre cerámica. Desde hace treinta años se dedica exclusivamente a la cerámica, el fue el primero, de esto hace años, que se puso a elaborar **toritos**, pero sólo **toritos llanos**, es decir sin ninguna clase de decorado plástico y/o pintado y de color negro exclusivamente.

Este **torito llano** con el transcurso del tiempo desapareció y llego a ser olvidado por completo. Para volver a hacerlo se valió de unos diseños y dibujos traídos por don Humberto del Solar, posiblemente tornados de un **torito llano** existente en el Museo de la Cultura de Lima. Además se valía de los dibujos del artista nacional don José Sabogal.

Como ya se dijo, el **torito llano** es íntegramente de color negro, con líneas elegantes, su característica principal es el tamaño y grosor del cuello, que en su nacimiento, es excesivamente grueso, porque la parte posterior emerge desde el centro de la espalda, para irse acortando hasta rematar con las astas, largas, bien paradas, delgadas y puntiagudas. Las patas se muestran pequeñísimas y la parte posterior o sea los cuartos traseros, estrechas y casi recta. La cola es gruesa y muy corta. Las patas anteriores están tiradas hacia adelante y bien separadas una de otra. Los ojos son excesivamente grandes. Las fosas nasales pequeñas y, una de ellas tapada por la gruesa lengua que emerge de la entreabierto boca. Todo, como su mismo nombre lo indica, es llano, con la superficie bien pulida que brilla al sol además sus patas anteriores rematan en bien formadas pezuñas, siendo las posteriores totalmente simples.

Este es pues el verdadero **torito de Pukará**, diferente al que se encuentra en las obras de los ceramistas del campo y que lo veremos a continuación, que es el verdadero producto de la artesanía popular, de la cerámica tradicional mezclada con intentos mágico-religiosos y obra del anónimo campesino.

En Pucará-Pueblo todos hacen **toritos llanos**, cualquier motivo se difunde rápidamente. Igual sucedió con otras creaciones por eso muchos maestros las guardan celosamente. Como conocedores de mezclas de arcillas, de pigmentos para la decoración y de hornos perfeccionados de llama directa, se consideran superiores a los alfareros del campo a quienes miran con desprecio.

Cuenta la tradición que los españoles trajeron al pueblo de Pukará algunos ceramistas como los hermanos Fajardo cuyos descendientes se dedican actualmente a la industria cerámica en Huancayo y Lima. Uno de los primeros discípulos fue el señor Aguirre descendiente de destacados ceramistas radicados en el lugar. Lo primero que fabricaron fueron ollas y otros objetos de carácter utilitario, indispensables para la vida domestica.

Pero desde hacia mucho tiempo, quien sabe si siglos, la gente del campo, esa cantidad de campesinos de la región ya conocía el sistema y técnica tradicionales de la cerámica. En toda la comarca vivieron los hombres que plasmaron la cultura llamada **Pukará** creadora de una cerámica original de alta técnica y depurado estilo. Había una larga tradición ceramística, herederos de la cual son los actuales moradores de **Ch'eqa Pupuja**.

Este sencillo ayllu parece que fue la cuna del conocido **torito de Pukará**, que dentro de su ingenuidad es depositario de una fecunda imaginación artística propia de los pueblos con gran vitalidad estética. En el pueblo de Pukará se tomó la idea pero se elaboró un toro con modalidades diferentes, porque al considerarse superiores a los campesinos no podían llegar a copiar los toros de los de la **banda**, como llaman a los campesinos. Los modificaron en algo, le aumentaron de tamaño, no empleando **escoria** en el decorado; las enjalmas y rosones variaron en forma y tamaño e incluso en número, no en la cantidad que los emplean los campesinos. Por tanto, el verdadero **toro de Pukará** no es de Pukará sino de Ch'eqa-Pupuja. Surgió



por su misma naturaleza, primero en el campo, antes que en el pueblo. Los de la banda eran alfareros desde milenios atrás; los del pueblo, se hicieron sólo a la llegada de los españoles. Los toros Fabricados en Pucará, como el **toro llano** y el de cabeza volteada no vienen a ser sino simples variantes del toro de Ch'eqa Pupuja, que es el que se admira en los museo de arte, las colecciones particulares, las vidrieras para artículos turísticos, los salones aristocráticos, las habitaciones humildes, las tapas de libros y revistas, los afiches propagandísticos e incluso en las producciones cinematográficas. Ha devenido en un verdadero símbolo de peruanidad.

Su significado.- Antes de intentar una explicación del origen y función del torito es necesario relatar una fiesta que existía en la zona. Cuentan que en la hoy ya olvidada fiesta de la Santísima Trinidad del mes de mayo, durante los años de la Colonia, se solía efectuar la **marca** del ganado vacuno, tal vez como una reminiscencia de la antigua costumbre precolombina de marcar a las llamas y alpacas. Se reunía en un corral a los terneros de tres a cuatro años, previamente escogidos. Se les tenía en ayunas desde un día antes de la fiesta principal. Los campesinos de la comunidad y haciendas vecinas se reunían en el lugar con sus trajes de fiesta.

Gracias a la música y al **trago** armaban un gran bullicio, donde la alegría y la satisfacción se confundían con el batir de los tambores y el soplar de los **pinkillos de los wifalas**. Después de **ch'allar** a la **Mama Pacha** y a los **Apus** se procedía al **señalakuy**, se amarraba a un ternero por las patas y se le tumbaba en medio del patio entre la algarabía de los presentes. Primero se le pintaba con tierra blanca y roja en la cabeza a manera de jaquimón. Luego se **adornaba** en todo el cuerpo de espalda a vientre bajo con líneas espirales, ondulantes, horizontales y verticales; después se iniciaba lo más importante. Con cuchillos filísimos se procedía a cortar la frente con incisiones en forma de semicírculos máximo en número de tres con las curvas hacia la parte inferior. De las heridas manaba abundante sangre y como chorreaba por entre las fosas nasales y la boca, el **torito** sacaba la lengua para lamerse. Para obtener más hermosura y virilidad hacían incisiones en el **walki**, que es la membrana que cuelga al animal por debajo de la quijada hasta la parte inferior del pecho y nacimiento del vientre alto, también en forma de semicírculos o bajándoles pequeñas porciones semicirculares. Como la sangría era abundante rociaban en las heridas un poco de excremento de caballo pulverizado para que calmara la hemorragia y desinfectara las heridas. En ciertas ocasiones también rociaban el polvillo de **raspado** de alpaquitas, llamitas, ovejitas y toritos, fabricados en piedra calcárea, amuletos que hoy en día todavía son utilizados en los **pagos** que efectúan los campesinos a la **Madre Tierra** con el fin de traer la **mejora del ganado**. Además cuentan que para dar significado de abundancia, de riqueza y de prosperidad se raspaba una libra esterlina.

El toro martirizado, hacia todos los esfuerzos posibles por romper las amarras que lo sujetaban y en tales esfuerzos se habría heridas en las patas, de las que también la sangre empezaba a manar. Durante todo el tiempo del **señalakuy**, la gente bebía, comía bailaba y cantaba. Finalmente se le desataban las amarras y el torito salía **como cohete**, comparación usada para indicar gran velocidad, a campo traviesa. Los presentes masculaban oraciones e interjecciones, rociando el trago al toro en escape, que primero aturrido daba vueltas en el corral buscando la puerta, para luego desaparecer en los pajonales.

Como se vera el **torito** esta relacionado con la ceremonia de fecundidad que no es sino una forma de la magia imitativa u homeopática, basada en el principio de que **lo semejante produce lo semejante**. Con el objeto de contar con más cantidad de animales domésticos se efectúan conjuros a fin de lograr que los poderes sobrenaturales eviten los males y aumenten los rebaños. Esta forma mágica era muy practicada en tiempos precolombinos, como muestran las **konopas**, **ultis** o **illas** que no son sino representaciones de los animales domésticos en piedra, cerámica o metal. Ofrendándola en forma de **pago** a la **Madre Tierra** se logra que se muestre benévola y propicia. Si se le ofrendan **alpaquitas** hará que se reproduzcan los

rebaños de alpacas; si se le entregan **llamitas** aumentarían las llamas. En la actualidad esta práctica sigue en vigencia y se halla muy difundida. En los mercados y ferias pueblerinas se ven puestos en los que se vende todo lo necesario para los **pagos** a la tierra y dentro de esta parafernalia mágica juega papel primordial las representaciones de animales tales como llamas, alpacas, ovejas y vacas. Y el origen del **torito** se halla en esta forma mágica en la que surge la alternativa de que se comenzó a confeccionar toros en cerámica con el objeto de propiciar para una especie de animal doméstico que no tuvieron antes y que sólo llegó con los europeos, para lo que tuvieron que dar nacimiento a una forma nueva de **konopa** para una función ya existente. O también, que ante la arremetida de los extirpadores de idolatrías que trataban de borrar todas las formas de creencias y cultos, con la tranquilidad y cazarería propias del campesino, en vez de fabricar los animales tradicionales, comenzaron a dar forma a los **toritos** para así no despertar suspicacias, conservando, en este caso, la función originaria, pero cambiándola de forma.

Sea una u otra la razón, lo cierto es que el **torito** actualmente es utilizado por el campesino como guardián de la casa, por lo que se le coloca en la parte más alta del techo para que desde ahí cuide el hogar puesto bajo su vigilancia. También es usado como propiciador de los rebaños, por lo que se instala en las cuatro esquinas del corral. Cuando se halla en la cumbre de la casa se dice que es para que cuide la casa contra los ladrones, espante a las enfermedades, a los espíritus malos y cargue la cruz. En los matrimonios se le amarra en los **arcos** que son palos grandes que hacen de sostén a otros más pequeños colocados transversalmente encima de los que se forma un arco. Se le cubre de flores y ramas en toda su extensión amarrando monedas de plata antigua. En media y sobre el mismo eje se sujeta al **torito** como símbolo de bienestar y futura felicidad de los contrayentes, pero, sobre todo, como propiciador de la fertilidad del hogar y del aumento de los rebaños.

Debido a la **moda** de adquirir **toritos** como adorno, ha surgido nueva función o sea la decorativa, pero únicamente en medio de la gente que no vive en el campo y que tiene cultura diferente. Su difusión se ha debido al impacto que causó una gran personalidad artística que un día los adquirió en la estación de Pucará para exhibirlos en Lima y mostrarlo como manifestación del arte tradicional digno de figurar en los salones más refinados y las galerías de arte más famosas. Este hecho determinó el cambio de función, pero únicamente en medios que nunca antes habían entrado en relación con los **toritos** y que por tanto, ignoraban su primitiva función asociada con ceremonias mágicas de fertilidad. Esta nueva demanda ha logrado que los ceramistas continúen produciendo sus **toritos**, pero esta vez ya no para su mercado tradicional, sino para el nuevo en el que el turismo juega papel de primer orden.

La presencia y significado de los **rosones o enjalmas del torito** la forma de los **cachos**, la mirada, la posición de las orejas, la cola y el **walku** no vienen a ser sino la de un toro enfurecido, de un imponente toro de lidia. Actualmente en las corridas de toros que se llevan a cabo en Ayaviri (y antiguamente en Pucará) y toda la zona, el toro, antes de ser sacado a la plaza, es **preparado**, colgándole rosones de papel a modo de crisantemos, margaritas, claveles o rosas y enjalmas de seda y tela corriente a manera de **caronas**. Se le pone ají al ano y alcohol a las fosas nasales, para aumentar su rabia y bravura; mortal, muchas veces, para los toreros aficionados, que son campesinos, que, en estado de embriaguez, se entregan a las astas del toro para lograr un año fecundo. Mientras más muertos, el año será mejor y la tierra más fértil. Un toro así bravo que escarba la tierra y la echa con sus pezuñas hacia su vientre, con la cola en movimientos oscilatorios sobre la grupa sacando la lengua hacia las fosas nasales, con las orejas en tensión y el **walku** exhibiendo enormes agujeros que recuerdan el martirio del **señalakuy**, todo en una actitud de fiera, necesariamente tenía que impresionar al campesino que luego trataría de plasmarlo en la cerámica, determinando que el toro simple, nacido para el **pago** a la tierra, fuera siendo adornado cada vez más. Este desarrollo ha debido durar largos años y todavía está en proceso, obedeciendo mecanismos del cambio cultural.



DESCRIPCIÓN DEL TORITO DE CH'EQA PUPUJA

El **torito**, que es fabricado según técnica que será narrada posteriormente, es decorado, del siguiente modo: Primero se le pinta totalmente de blanco-crema y luego se le adornan los arreos: el **jaquimón** en la cabeza; la **enjalma** sobre la espalda; seis grandes líneas espirales, dos en los costados del cuello, parte superior, dos en la parte lateral e inferior del pecho y dos en la parte posterior e inferior de la grupa. Se pinta también la cola plástica al igual que el asa y los sitios llanos existentes entre los adornos del **much'u chujcha**, que se hallan colocados en número de cuatro filas. La superior con forma de asa pequeña y tres veces más ancha que las anteriores simbolizando los pelos crispados del morrillo. Finalmente se colocan pequeñas manchas sobre el anca, una grande sobre la parte posterior de la grupa de forma redondeada, simbolizando el ano y dos pequeñas rayas horizontales en el nacimiento de las patas posteriores. La pintura utilizada es la escoria amarilla. En algunos toros se ven adornos plásticos puestos en la frente, con pequeños filetes de arcilla colocados en número de tres. El del centro es el más grande, los de los costados de forma semiovoide, con los extremos rematando en la parte superior de la frente en un gran rosón.

Los **rosones** llamados también **t'ikas** son de diferentes tamaños y formas, que se colocan indistintamente en cualquier sitio del toro, a gusto del artista. Algunos aplican en la cabeza hasta once **rosones**. Tres grandes en línea vertical, partiendo de la parte superior y anterior de la cabeza hasta las fosas nasales; dos en el nacimiento de las mandíbulas; dos en la parte superior y lateral de la frente y dos entre los cachos y el nacimiento del **much'u chujcha**. Además, se colocan dos rosones en la parte central y lateral del pecho, uno mas sobre el anca y otro entre la segunda y tercera hilera de pelos del **much'u chujcha**. Los rosones son coloreados mediante **escoria verde**, de preferencia de tono oscuro.

La membrana que cuelga por debajo de la quijada se denomina **Wallk'u**. Se ponen cuatro pares y no son sino filetes hechos de arcilla, colocados en forma ovooidal y simétrica en la parte central del pecho. Los cuernos, cachos o **waqras** son anchos y encorvados rematando en puntas filudas. Estos adornos son decorados con **escoria amarilla**. En la parte superior de la espalda esta el **vasón** o abertura circular. Hace tiempo fue llana, es decir que su borde estaba al ras de la superficie de la espalda, posteriormente surgió el gollete. Esta abertura es indispensable, pues sin ella el torito reventaría al ser puesto en el horno.

La cola o **chupa** es larga, gruesa y bien doblada sobre la grupa, terminando en una porción ancha con incisiones a manera de cerdas. La lengua o **qallu**, en la mayoría de las veces, esta doblada hacia una de las fosas nasales. En otros solo aparece en forma recta por entre las mandíbulas. Las orejas o **ninrin**, están por debajo de los cuernos en forma laminada y dirigidas hacia adelante.

La enjalma, que se coloca en la espalda, se conoce como **wallkucha**; si es pequeña se llama **enjalmita**. La grande es denominada únicamente **enjalma**.

El torito Ch'eqa-pupujano se caracteriza por el cuello grueso, un tanto abombado, el pecho ancho, las patas pequeñas, rectas y cortas en relación al tamaño general del cuerpo.

Fabricación del torito.- Es el trabajo mas complejo y requiere mucha fuerza de voluntad, porque acarrea consigo **dolor a la espalda** y demanda actividad continua durante toda la elaboración, porque si se deja, en cualquier fase, sea en la masa, en el moldeado o secado se malogra. Por eso muy pocos se dedican a hacer **toritos**. Uno de los más famosos, ahora ya fallecido fue el recordado don Melchor Tejada, padre del ya anciano Mariano Tejada, que ahora es el único **maestro torero** que vive en **Puka Mayu**. Otros toreros son Elías Mayta y sobre todo, Manuel Mamani Tikona, que, gracias a algunas ayudas técnicas, de moldeado, obtiene

toros muy bien acabados que tienen gran acogida en los mercados de Puno y Cusco. José Roque, del sector llamado Lari, también los hace, pero pequeños.

Los ceramistas especializados en toros eran comprometidos a trabajar para otras personas en **mink'a** y por jornal, llevándolos a diferentes sitios de la parcialidad, aprovechando de esta ocasión los jóvenes para aprenderles su técnica y arte.

Un toro se comienza primero haciendo la cabeza; mientras se seca se confecciona el cuerpo con la parte posterior del animal. Una vez concluida esta parte se comienza a trabajar la porción delantera del pecho. Cuando se han secado estas dos últimas partes se las pega mediante arcilla fina humedecida. Estando bien secas estas dos fracciones recién se les añade la cabeza; mientras tanto, se hacen las patas, por separado, para añadirlas al cuerpo. Concluido el toro se disimulan lo mejor posible las uniones mediante arcilla decantada. Al objeto ya bien secado como fase final se procede a **vestirlo**, esto es adornarlo y decorarlo a fin de tenerlo listo para el horno.

NOMENCLATURA DE LOS DEMÁS OBJETOS

Los objetos podemos clasificarlos por el tamaño en grandes, medianos y pequeños. A los dos últimos también se les llama ransa khullu. Por la función que desempeñan son: domésticos, de adorno y juguetería

Objetos grandes.- Los principales son:

- 1.-Jarras.
- 2.-Chuwas.
- 3.-Licoreras, inka limitan o borrachitos.
- 4.-Azucareros
- 5.-Tostaderas
- 6.-Llatas
- 7.-Toritos.

Objetos medianos.-

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1.-Jarros | 7.-Medianos o soperas |
| 2.-Canaceritos o doctorchas | 8.-Azucareros |
| 3.-Ollas o almuerzo t'aqanana | 9.-Candeleros o cera churana. |
| 4.-Llatas medianas | 10.-Paqochas |
| 5.-Tostaderas medianas | 11.-Toritos. |
| 6.-Chuwas. | |

Objetos pequeños.- Son numerosos

- | | | |
|---------------|-------------------|--------------------------------------|
| 1.-Ollas | 12.-Tostaderas | 22.-Llatas |
| 2.-Chuwas | 13.-Tachos | 23.-Teteras |
| 3.-Llameritos | 14.-Kollwas | 24.-Jinetes a caballo |
| 4.-Caballos | 15.-Toritos | 25.-Cabras |
| 5.-Cerdos | 16.-Ovejitas | 26.-Vacas |
| 6.-Paqochas | 17.-Llamas | 27.-Terneros |
| 7.-Anejos | 18.-Gallinas | 28.-Gallos |
| 8.-Patos | 19.-Palomas | 29.-Perros |
| 9.-Zorros | 20.-Copas y vasos | 30.-Toda la juguetería en miniatura. |
| 10.-Medianos | 21.-Jarros | |
| 11.-Jarras | | |



Los hombres son quienes elaboran los objetos grandes; las mujeres, los medianos y pequeños. Los pequeños son hechos por niños y mujeres. Los toros los hacen únicamente los varones.

PREPARACIÓN Y TÉCNICA DEL HORNEADO

Existen dos tipos de horno, uno tradicional y el otro introducido hace pocos años. El primero es llamado **pampa horno** y el segundo denominado por la gente del lugar, horno de **locería**, que es de llama directa.

Horno de llama directa.- Está hecho de adobes y arcilla en forma cilíndrica, más o menos en su tercio interior tiene una parrilla también hecha de adobes y arcilla; es muy hundido en la tierra y su boca se halla por debajo del nivel del suelo, para evitar que el viento fuerte avive mucho la llama. En su técnica es muy parecido a los hornos de tejas y ladrillos, aunque un poco mas pequeño, con capacidad para unas cinco **ch'ipas** de objetos. Estos hornos se encuentran sólo en el sector llamado **Lari**, donde primero comenzaron a ser edificados, sin lograr mayor difusión por la falta de los conocimientos necesarios en la técnica del horneado o quemado.

Como combustible se emplea la **thaqya**, de la cual se consumen hasta doce **cargas** que deberán estar libres de polvo y menudencias, para evitar que, al arder causen el **polvochan qhoqayachin** o sea el deterioro del vidriado. El combustible es introducido al horno en labor agotadora, por lo que se requiere turnos de trabajo. Consumido toda la **thaqya** se tapa la puerta del horno mediante piedras y barro, hasta que se enfríe completamente para poder sacar los objetos.

Pampa-Horno.- Como su nombre lo indica, es un horno en el suelo. Para tal fin se emplean tanto los promontorios naturales de tierra como los artificiales formados por la acumulación de años de ceniza y fragmentos de cerámica, que a medida que pasa el tiempo, van aumentando el tamaño de los montículos donde se asientan los **pampa hornos**. En la parte superior presentan una plataforma sobre la que se extiende el combustible formando un rectángulo de dos metros por tres y una altura de doce centímetros. Encima se colocan los objetos a cocer, formando hileras. Primero los mas grandes, encima los medianos y, aprovechando los espacios libres entre objeto y objeto, los más pequeños. Encima de todos, y, a manera de proteger, formando una cámara de cocción, se pone la cerámica plana, procurando que la cara se halle hacia abajo, para evitar que la **thaqya** malogre su vidriado. Al rededor de este conjunto se acomodan piedras y cerámica rota, formando una especie de barrera llamada **aremo**, que sirve como contención de la **thaqya** y la **qhara** con que se cubre todo el montón.

Se enciende el horno mediante **thaqya** prendida que se introduce en su base. Si al arder brotan lengüetas de fuego se tapan las aberturas con carbón y restos de quemados anteriores, para impedir que el calor escape y así mantener, en forma constante, la temperatura. Para evitar que el fuerte viento de la zona avive mucho el fuego se utilizan cortavientos hechos con telas viejas, ponchos, calaminas e incluso madera.

El combustible que cubre el horno tarda en consumirse aproximadamente cinco horas, al cabo de las cuales queda enfriándose durante ocho horas. Como la quema se inicia al atardecer, el sacado de los objetos es tarea del día siguiente. La cerámica es extraída de las cenizas empleando las manos y colocada en forma ordenada de acuerdo a los tamaños, para así facilitar el siguiente proceso, o sea el del enfardelamiento. En cada quema las perdidas son numerosas, tanto por defectos en la confección de la masa como por fallas en el mismo horneado, ya sea por mucha temperatura o por falta de la misma.

La máxima temperatura que alcanzan los **pampa hornos** es de 700 a 900 grados centígrados. En cambio, los de llama directa pueden llegar hasta los 1200 grados centígrados, que también

es la máxima que puede soportar la masa de arcilla usada en Ch'eqa; a mayor calor, los objetos se **recochan** esto es, se ablandan.

Durante el horneado adoptan ciertas actitudes, como impedir que extraños la presencien para evitar que se malogren. También piensan que no se debe cantar ni estar alegre, sino rezar y observar una actitud seria y así lograr un estado propiciatorio para una quema óptima.

Para hacer las ch'ipas o enfardelamiento, primero se confeccionan cordeles de paja de fibras largas como la **chilliwa**, que previamente es remojada y golpeada entre dos piedras planas para lograr mayor flexibilidad. La cuerda se obtiene retorciéndola en las palmas de las manos, mientras se tesa con ayuda de los dedos del pie. En esta labor intervienen hombres, mujeres y niños que con extraordinaria rapidez, concluyen sogas de hasta diez metros en contados minutos.

Utilizando las sogas de paja confeccionan las **redecillas**. Mediante anudamientos en forma de rombos obtienen una red cuadrangular de un metro cuadrado al que se conoce como **lluku**. De sus cuatro ángulos sobresalen cordeles de más de un metro de longitud que sirven para hacer las amarras finales del bulto.

Para el enfardelamiento en sí, se cava un pequeño hoyo donde se extiende la red, tensándola por medio de piedras que jalan de los cuatro ángulos. En la base se colocan manojos de paja, encima de los que se acomoda la cerámica. Primero las piezas más grandes, luego los medianos y, al último, las pequeñas, entre todas se pone más paja, procurando que las partes sobresalientes estén hacia adentro, a fin de evitar roturas. Puesto el último objeto se añade más paja y se procede al **ch'ipay**, atando los cordeles entre sí, ayudándose con los pies para lograr mayor fuerza en la presión. Una ch'ipa siempre requiere del trabajo de dos hombres durante media hora.

EL COMERCIO

El mercado de la cerámica tiene lugar en las ferias de Puno y Cusco. Además en la estación de Pukará, al paso del ferrocarril de pasajeros, que es motivo para exhibir la mercadería y llamar la atención de los numerosos turistas nacionales y extranjeros que utilizan dicho medio de locomoción. La cercana población de Azángaro con su feria dominical es lugar de venta de la cerámica producida en Ch'eqa. Sin embargo, los centros más interesantes de comercio son las ferias anuales, tanto en el Departamento de Puno como en el del Cusco. En Puno son de remarcar: la feria del pueblo de Pukará, el 16 de julio durante la fiesta de la Virgen del Carmen; la feria de Ayaviri, el 8 de septiembre, fiesta de la Virgen de la Alta Gracia y la de Juliaca, el 24 de septiembre, fiesta de la Virgen de las Mercedes. En el Cusco se cuentan las ferias del 15 de agosto en Oropeza, fiesta de la Virgen de la Asunta; del 14 de septiembre en San Salvador, fiesta del Señor de Wanka; del 15 de Agosto en Calca, fiesta de la Virgen de la Asunta; igual fecha y festividad en T'iyobamba; la del 14 de septiembre en Anta, fiesta del Señor Inkilpata; la de Todos los Santos, el primero de noviembre, en Sicuani y, en menor escala, la fiesta del 24 de diciembre en el Cusco, conocida como **Santurantikuy**.

A los alfareros que mercadean su producto artesanal les interesa poco obtener dinero a cambio de su cerámica. El fin primordial es cambiarla por productos agrícolas, razón por la que el Cusco es la zona preferida para comerciar y poder así obtener papas, maíz, arvejas; y sobre todo maíz. Evitan en lo posible vender, sólo en casos de precios altos acceden a desprenderse de su mercadería. Para ellos es más importante obtener alimentos, por lo que la **chala** o trueque constituye el patrón que norma su conducta comercial.

El trueque se basa en ciertas reglas; así, el objeto de cerámica constituye la medida de cambio. Por ejemplo, si se trata de una olla, el **comprador** deposita dentro de ella su maíz (puede ser



cualquier otro producto) hasta que alcance el nivel que, a juicio del **vendedor**, representa el valor justo de su mercadería. Igual proceso se sigue con todos los demás objetos y productos.

Durante el trueque se intercambian amenos diálogos, en los que cada uno trata de ponderar su producto. El adquiriente prueba la cerámica para saber su dureza, perfecta cocción, peso y, sobre todo, para evitar las piezas deterioradas por rajaduras. A su vez, el ceramista, examina los granos, escogiendo los malogrados, sacando las basuras y suciedades. Si son muchas dirá **la cebada es de mala calidad, está helada y es pura paja**, añadiendo enfáticamente que **es muy poca cantidad**. Obteniendo una respuesta tajante que contestara con un **mihuyta qoskayki, manan allpatachu, nitaq sañutachu**, o sea, **yo te estoy dando comida, no tierra, ni menos arcilla**.

Como medios de movilidad para llegar a las ferias del Cusco utilizan los servicios del Ferrocarril del Sur y, en pocas ocasiones, los de camiones contratados para tal fin. La estación de Huambutío es el punto de unión entre las carreteras que conducen a las ferias de Calca y San Salvador y el ferrocarril. Para la feria de Oropeza se utiliza la estación del mismo nombre y para las de T'iyobamba y Santurantikuy, la del Cusco.

En las ferias de T'iyobamba y Calca del año de mil novecientos sesenta y dos se pudo comprobar la presencia de quince y doce ceramistas, respectivamente. A los primeros, por gastos de transporte y fletes de carga de diez ch'ipas, les cuesta la suma de 264 soles. El pasaje y los gastos que requiere el transporte de la mercadería de Ch'eqa a Calca, tomando un promedio de diez ch'ipas por persona, es de 169 soles, para regresar a su comunidad el gasto es igual o mayor, porque deben transportar los productos agrícolas obtenidos en las ferias. El comercio preferentemente es ocupación masculina, que se aprende desde, cuando los niños comienzan a ir con sus padres a las diferentes ferias. Es cosa corriente ver a muchachos de diez e incluso echo años a cargo de todo un puesto de venta, en los que se desempeñan con toda responsabilidad y seguridad recibiendo, de este modo, un entrenamiento que los capacita para el futuro.

GLOSARIO

Aguado.- Exceso de agua en la masa de arcilla.

Anejos.- Ovinos menores de un año.

Anapanku.-Variedad de espino.

Año.-Tropaeolum Tuberosum R. et. P.

Aphqhata.-Donación en dinero que hacen los invitados a los recién casados.

Apus.- Dioses principales y tutelares que de preferencia tienen asiento en las cumbres más elevadas.

Ayallan.-Variedad de planta espinosa.

Ayrampukisa.- Variedad de espino.

Balais.- Especie de canasta plana en la que transportan cerámica.

Bayeta.- Tela basta, confeccionada de lana de oveja en telares verticales.

Carga.- Medida de peso, lo que puede transportar una acémila.

Cuartilla.- Vasija destinada a contener aguardiente. También se la usa como medida de capacidad.

Ch'allay.- Derramar al suelo, algunas, gotas del líquido a beberse, como ofrenda a los espíritus.

Chato.- Jarra pequeña, hecha de arcilla.

Chawako.- Es la juguetería y los objetos mas pequeños, hechos de arcilla.

Ch'illiwa.- Variedad fuerte y dura de paja, se usa en la confección de sogas.

Ch'iñi.-Objetos de arcilla en miniatura.

Ch'ipa.- Paca de cerámica.

Ch'ullo.- Gorro tejido de hilo de lana.

Ch'ño.-Papa deshidratada.

Chuwás.-Platos de arcilla.

Doctorcha.- Jarrito pequeño de arcilla, destinado a calentar el aguardiente.

Duerme.-Barro dejado en reposo.

Enjalma.-Aparejo como una albardilla ligera.

Escoria.-Residuo metálico, proveniente de las minas y fundiciones.

Fiambre wayk'usqa.-Comida fría.

Hak'achu.-Variedad de ave.

Ishu.- Stipas Ichu.

Kanlla.-Planta pequeña que arde bien. K'illichu.-Cernicalo.

K'isuna.-Instrumento parecido a un cuchillo, sirve para limpiar la cerámica.

Kollwa.-Objeto de cerámica. Kuru-kuru.-Variedad de plantae

Licorera.-Objeto de cerámica destinada a contener aguardiente.

Llama.-Auquenido peruano. Lama glama.

Llameritos.-Reproducción en arcilla de los bailarines conocidos como llameros.

Llant'a.-Lena.

Llata.-Parecida a una olla. Boca ancha, base ligeramente abombada.

Llijlla.-Manta usada por las mujeres. Se la teje con lanas multicolores y variedad de adornos.

Maljuishucha.-Ver doctorcha. Literalmente significa mal juicio o que hace perder el juicio.

Marca.- Poner marcas identificatorias a los animales domésticos.

Mayu.- Río.

Mink'a.- Regalo que se da comprometiendo para hacer algo a cambio.

Moldes.-Especie de platillo encima del cual se coloca el barre para hacer un objeto. Es una forma primitiva de torno.

Much'u chujcha.-Pelo de la nuca.

Olluko.-Papalisa. Ullucus Tuberosus.

Pacha paqariq.-Nacimiento de la tierra. Creación. Amanecer.

Padrino grande.- El padrino de matrimonio. Al otro se le llama de arras.

Pago.- Ceremonia en la que se ofrecen oraciones y ofrendas a la Madre Tierra y a los Apus.

Papa wayk'u.- Para hervida

Paqocha.- Alpaca.

Pinkillo.- Instrumento musical parecido a la quena. Aereofano.

P'itay sombrero.- Sombrero de copa alta, con bordados de colores.

Pito.-Ver hak'achu.

Poncho.- Prenda de vestir masculina. Tiene forma rectangular con una abertura en el centro por la cual se introduce la cabeza.

Puka allpa.- Tierra roja.

Puñuna pata.- Cama. Literalmente encima de la cama.

Pullmi kiska.- Variedad de planta espinosa.

Qañiwa.- Variedad dialectal para designar la Kañawa. Chenopodium Palli Dicalle.

Q'awa.- Excremento de ganado vacuno, que seco se usa de combustible.

Q'epi.- Atado o bulto que se lleva ala espalda.

Qewña.-Arbusto.

Qhara.- Excremento de vacunos y ovinos, apisonado para usar como combustible.

Qollana ayllu.- Ayllu principal, que ejerce liderazgo.

Qonopa.- Reproducción en piedra o metal de ciertos animales y que se utilizan como amuletos y/u ofrendas. También se la denomina illa, ullti.

Raspado.- Polvillo que se obtiene al frotar ciertos objetos.

Regalos.- Ofrendas a la Madre Tierra.

Roson.- Adorno plástica en forma de rosa.

Samin khuru kiska.- Variedad planta espinosa.

Saraqena.- Músicos que tocan pinkillo, reproducidos en arcilla.

Seialakuy.- Acto de marca. Ver marca

Sikiwa.- Variedad de planta espinosa.

Tacho.- Vasija hecha de arcilla en forma de jarra.

Thaqya.- Excremento de ovejas y llamas seco, que se usa como combustible.

T'ika.- Flor.

Tinajilla.- Vasija de arcilla con profusión de adornos plásticos en la parte externa. Semeja mucho a una sopera. Los adornos, a veces, representan escenas de la vida cotidiana de la zona.

T'inka.- Papirotazo del líquido que se bebe.

Tisi ishu.- Variedad de paja.

Topo.- Unidad de medida superficial. Equivale aproximadamente a un cuarto de hectárea.

Toqlla.- Trampa para cazar aves pequeñas.

Tunta.- Variación dialectal local para referirse a la moraya, o sea papa deshidratada.

Yana kisa.- Variedad de espino. Literalmente Ortiga Negra.

Yawri kiska.- Variedad de espino.

Yurak allpa.- Tierra blanca.

Wallata.- Ave acuática.

Wallkucha.- Membrana que cuelga por debajo del cuello de los vacunos.

Waraq.- Variedad de planta espinosa.

Wawa reqsiy.- Literalmente conocimiento de los hijos.

Wifalas.-Baile.

Parte de este trabajo fue publicado en el diario El Sol de la ciudad del Cusco, el 1° de Enero de 1963, despertando gran interés por la comunidad de Ch'eqa Pupuja por parte de simples curiosos e investigadores serios, que la visitaron con cierta frecuencia para conocer el sitio donde se originó el Torito de Pucará. Complace por lo tanto haber llamado la atención por un pedazo de nuestra patria y que mucha gente vuelva los ojos hacia las raíces profundas de nuestro arte popular de la que tan rica es nuestra cultura.



Se ha dicho del Tibet que es el techo de nuestro planeta. Esta definición, bastante exacta, podría aplicarse igualmente al altiplano de la cordillera de los Andes...!

El aire es de una pureza extraordinaria y permite al viajero descubrir un panorama de vastas extensiones, de color verde oscuro o dorado, según las estaciones, y de montañas cuyas formas han sido trabajadas por la erosión. En tal ambiente de grandes dimensiones el hombre se siente reducido al tamaño de un insecto. Las casas bajas y los rebaños de llamas que avanzan con lentitud, percibidos en esta inmensidad, dan la justa escala de esa región, única en su genero, barrida por un viento violento y glacial que baja de las cumbres, y vuelta muda, por la noche, a causa del frío que tiene los ríos prisioneros bajo una espesa capa de hielo.

Mundo inhumano, triste y salvaje, pretenden aquellos para quienes la belleza ha de ser una conquista fácil y cómoda. Pero, por encima de nuestras cabezas, todo el cielo esta en movimiento: una marcha formidable y perpetua de nubes pesadas y blancas. Entre las lluvias brilla generosamente el sol y la alegría vuelve a reinar en este universo que no es sin vida pero que exige almas sanas y valientes en cuerpos robustos, acostumbrados a los trabajos más penosos.

No se espera encontrar un lago a tal altura. Sin embargo he aquí el Titicaca que se extiende de una punta a otra del horizonte, tan azul como puede ser el Mediterráneo sembrado de islas sobre las cuales crecen los eucaliptos odoríferos y bordeado de colinas donde abundan los pueblos cuyas casas están adornadas, de una multitud de flores. Balsas de totora surcan sus aguas limpias y transparentes y, muy a menudo, las redes, llevan a los que las manejan verdaderas pescas milagrosas.

Este paisaje tan desconcertante ha favorecido, entre los hombres de las épocas precolombinas, el nacimiento de grandes ideas. En el territorio boliviano, a solo algunos kilómetros del lago, se levantan las ruinas impresionantes de Tiahuanaco, cuyo estudio definitivo no ha sido todavía realizado. Sin embargo, se ven templos en los cuales los arqueólogos han hallado cabezas esculpidas y monolitos antropomorfos, escaleras monumentales y la famosa Puerta del Sol, cuyo dintel esta cubierto con grabados de la imagen de un dios, que es tal vez Viracocha, el creador del mundo indio, junto con algunos acompañantes.

El centro religioso de Tiahuanaco fue conocido por una gran parte de los indios de la cordillera. Además, dicha cultura es marcada por una fase de expansión que los especialistas sitúan entre el séptimo y el noveno siglo de nuestra era, y cuyas huellas se encuentran en numerosos puntos del continente sur-americano. La cuenca del Titicaca está llena de vestigios que pertenecen a dicho periodo. En Pucará se ha levantado el plano de un templo desgraciadamente muy destruido, que dataría de la fase arcaica de Tiahuanaco. Los alrededores han librado numerosas estatuas de piedra y monolitos antropomorfos, así como estelas con símbolos acuáticos y conservadas ahora la mayoría de ellos, en el museo de la localidad.

Cada 16 de Julio, día de Nuestra Señora del Carmen, patrona del pueblo, Pucará es el centro de una feria famosa en todo el altiplano y ve la participación de indígenas que acuden de todos los rincones de la cordillera y de comerciantes, llegados de Lima, a 1400 kilómetros de distancia por carretera. La animación es considerable y, entre la muchedumbre, se distinguen

* (Tomado del libro "La cerámica popular en el Perú", la sección que corresponde a la "Cerámica de Checa" de Jean Christian Spahni. Lima 1966. Peruano Suiza S.A. Perú)

los tipos más representativos de la comarca quienes, por la circunstancia, se han puesto sus trajes más bonitos. Casi no es posible circular en las estrechas calles del pueblo, que no han sido construidas para tal afluencia de gentes. En la feria se vende verdaderamente de todo, y las últimas invenciones de la industria de artículos plásticos se hallan juntas a las creaciones más auténticas de la artesanía peruana.

Una pequeña plaza de la localidad ha sido reservada a los ceramistas. La mirada es dolorosamente sorprendida por la presencia de objetos bastante feos, ofrecidos pomposamente a los turistas y que proceden del mismo pueblo de Pucará. Pero el conocedor rápidamente puede identificar, entre los expositores a los verdaderos artistas, que se hacen notar por su actitud modesta y tranquila. Y dichos artesanos vienen, todos ellos, de Checca, un caserío situado en el camino que nos dirige a Santiago de Pupuja. En efecto, de Pucará, una pista conduce a la estación de ferrocarril que va de Puno al Cusco, siguiendo luego en dirección Este. Las serranas, sonrientes y amables que se suelen encontrar, andan con pasos pequeños, en la punta de sus pies, llevando en la espalda al recién nacido de la familia y avanzan hilando lana de llama o de vicuña.

Antes de llegar a Santiago de Pupuja, a la izquierda, nace un camino que, muy pronto, desemboca en una llanura limitada por todos los lados por bajas colinas. Una hierba de color gris-verde crece en estos lugares; es el ichu, que se vuelve tan amarillo como el trigo maduro en el invierno. Aquí y allá se ven grupos de casas de adobe, cuyo techo está hecho de una mezcla de paja y de barro, construidas alrededor de un patio. La estrechez de las puertas y la ausencia casi general de ventanas se explica por el frío intenso que reina en el altiplano. Rebaños de llamas, ovejas y cabras pastan quietamente en aquel rincón del planeta, milagrosamente protegido, cuyos habitantes, desde siglos, se dedican con alegría y amor a su artesanía.

El caserío de Ch'eqa (distrito de Pucará, Provincia de Lampa). El caserío de Ch'eqa está a una altitud de cerca de 3870 metros sobre el nivel del mar, a algunos tres kilómetros al noroeste de Santiago de Pupuja. Las casas, que son más o menos 150, han sido construidas en una llanura muy abierta a la agricultura, a dicha altura, es de una pobreza extrema. Los campesinos -cultivan papas, quinua y oca. La siembra tiene lugar en Noviembre y la cosecha entre los meses de Mayo y Junio. La alimentación es sobre todo de tipo vegetal. Alrededor del caserío se extienden unas haciendas que pertenecen a grandes propietarios.

Los habitantes de Ch'eqa practican igualmente la cría de diferentes animales domésticos, tales como las llamas, alpacas, vacas, chanchos, ovejas, cabras, mulos y caballos. El clima es rudo, la sequía domina incluso durante la estación de las lluvias que tendría lugar entre los meses de Diciembre y Marzo, lo que hace la vida dura y difícil a los campesinos. Sin embargo, aquella gente es de una gentileza extraordinaria. Con mucha paciencia y buena voluntad han contestado a todas mis preguntas, haciéndose un placer de iniciarme en los secretos de su trabajo, visiblemente satisfechos del interés que yo manifestaba por sus actividades y problemas actuales.

LA ARCILLA EMPLEADA

Los alfareros de Ch'eqa no utilizan más que una sola arcilla. Aquella procede de un yacimiento situado en Sañohuasi a 500 metros al Oeste del lugar. La tierra que se extrae con palas y picos lleva, por lo tanto, el nombre de saño. La explotación de dicho yacimiento es libre. Para el transporte se emplean las llamas. La arcilla, que es de una gran pureza, se mezcla con un poco de agua y puede ser inmediatamente utilizada.

EL TORNO

El "torno". Si se me permite esta palabra, se compone de una gran piedra plana, la rumi, sobre la cual da vuelta un disco de barro cocido, de un diámetro de 10 centímetros y de un espesor de 3 centímetros, que tiene además un pie pequeño, cilíndrico y que se conoce bajo el nombre de moldecito. Para precisar la forma de los objetos, el alfarero de Ch'eqa emplea algunas espátulas de madera de queñua (o kishuara), de 10 a 20 centímetros de largo, y un fragmento de neumático mojado con agua.

Las incisiones y ciertos detalles tales como los ojos, la boca, etc. se obtienen mediante el uso de palillos, igualmente llamados espátulas o ñahuichana, de 6 a 10 centímetros, de madera de queñua. Para las decoraciones de los toros de barro cocido, se utiliza también un tipo sello en forma de rosácea que se llama moldecito. Los rosetones se hacen presionando el barro sobre el molde como si fuera un botón, y luego lo pegan al animal con un poco de barro fino que ha quedado en el tazón donde el artesano se moja las manos y que se llama barbotina. Las asas son añadidas una vez que el recipiente ha sido confeccionado. Los toros de grandes dimensiones - algunos de ellos pueden alcanzar hasta un metro de longitud, están hechos en tres etapas: primero el cuerpo, luego la cabeza y, finalmente, las patas.

LAS DECORACIONES

Los objetos se dejan secar en la sombra durante dos o tres días. Entonces viene el engobe. Aquel es constituido de una tierra de color más o menos azul, llamado jurac huro, extraída de un lugar conocido bajo el nombre de Quichuza, que está a unos 15 kilómetros al nordeste del pueblo de Pucará. El yacimiento se halla en una hacienda de manera que los alfareros de Ch'eqa deben dar una propina a los empleados de aquella para poder extraer la tierra que ellos necesitan. Esta última toma un color blanco durante la cocción. Por encima del engobe el artista añade algunas manchas de color, obtenidas a base de escorias de plata o de antimonio, así como de óxido de plomo que forma un barniz muy brillante, utilizado al estado puro o bien mezclado con otros óxidos minerales de cobre y de manganeso dichos óxidos están aplicados por media de vulgares trozos de cuero, las verdianas.

LA COCCIÓN

El horno de Ch'eqa es un simple hoyo de un diámetro de más o menos un metro y medio, rodeado de un círculo de piedras pequeñas y construido en la cumbre de un montículo artificial, de 2 a 3 metros de alto, que se levanta muy cerca de la casa del alfarero. Se llena ese horno con una capa de excrementos secos de vaca, de un espesor de algunos centímetros llamado kagua. Por encima se dispone con mucho cuidado los objetos sobre los cuales se pone una nueva capa de excrementos de llama, la taquia. Para evitar las llamas demasiado grandes y una fuerte combustión, se prepara todavía una capa suplementaria de excrementos calcinados, el kjollpe. La cocción dura de 2 a 3 horas. Tiene lugar, generalmente por la tarde. Una tabla de madera, llamada huayjaraccaq, plantada en el suelo cerca del horno, sirve de pantalla y evita que el viento, muy a menudo violento, active la cocción de una manera exagerada. He encontrado hornos bastante parecidos, simples hoyos cavados en la tierra y rodeados de un círculo de piedras en el desierto de Atacama que se halla. Como se sabe, al Norte de Chile (3).



DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETOS

Dos clases de objetos se confeccionan en Ch'eqa. Los unos son utilitarios (cerámica hogareña, casi sin decoraciones), los otros esencialmente decorativos. Para la cocción de los alimentos, los habitantes del lugar utilizan una olla, con dos asas, de dimensiones variables (lámina III, 1). Un recipiente de forma más o menos idéntica, conocido bajo los nombres de poroñita, de llatita o de chapa, sirve mas bien a la preparación de la carne (lámina III,2) .

La jekilla es otro recipiente de barro cocido, empleado por la dueña de casa, para tostar el maíz, la cebada y, por regla general, todos los cereales. Tiene un mango de una longitud de aproximadamente 5 centímetros (lámina III, 5). El ají, del cual se sabe el uso en la cocina indígena, es conservado en un pequeño plato, la chuita (lámina III, 4). Dicho recipiente me lleva a hablar ahora de la chua, que se parece mucho a la chuita, pero cuya destinación es múltiple.

LA CHUA

Primero, es el plato por excelencia en el cual los campesinos reciben del hacendado su ración cotidiana de comida que les corresponde. Las dimensiones muy a menudo impresionantes de aquel plato debería incitar al dueño a mostrarse particularmente generoso... Es, por lo menos, la explicación que me ha sido comunicada, no sin ironía, por uno de mis informantes. Las chuas son empleadas también para distribuir la comida a los niños y a los animales. Se sirve igualmente de ellas como tapas para las ollas.

En el interior de numerosas chuas se distinguen dibujos de color rojo y pardo, de forma geométrica: líneas rectas o en zig-zag, círculos concéntricos, espirales, etc. Uno de los artesanos de Ch'eqa me ha enseñado que ciertas de esas figuras tenían el poder de llevar la felicidad en el seno del hogar.

En otras chuas se ve la representación del suche, pez autóctono del lago Titicaca acompañado o no de decoraciones florales. Se sabe la importancia de ese animal en las culturas precolumbinas de la región (4). Su silueta, así como la de otras especies acuáticas: sapo, culebra, salamandra, etc. se vuelve a encontrar en numerosas estelas y monolitos descubiertos no muy lejos de Ch'eqa, en Pucará, en Arapa y en Taraco. Todos esos monumentos pertenecen tal vez al mismo complejo cultural que dataría de la fase arcaica de Tiahuanaco. La chua es también empleada con fines puramente rituales (5).

Entre los recipientes destinados a la conservación del agua es preciso señalar la jarra (lámina III, 6) y el tacho (lámina III,8), cada uno de ellos provistos de un asa, con o sin pico.

La lecherita (lámina III, 7) como lo indica su nombre, se utiliza para la leche. En cuanto a la chocolatera (lámina III,9) de creación bastante reciente, es empleada para el chocolate que a los niños les gusta mucho.

La chicha de maíz se prepara en la tinaja (lámina III,12) que se utiliza también, en ciertas ocasiones, como olla. Luego el líquido es conservado en otros recipientes: el puiño (lámina III, 13) o la chomba (lámina III,15), con dos asas; esta última puede alcanzar dimensiones -impresionantes. Pero en el primero como en el segundo, los indígenas de Ch'eqa tienen por costumbre guardar también su cosecha de cereales.

La chicha de maíz, mezclada con harina de canoa, se bebe en tazas especiales, decoradas con incisiones en forma de líneas rectas u onduladas, los pitujarros. Una de ellas es reservada a los hombres (lámina III,10), la otra a las mujeres (lámina III, 11).



LAMINA III
Lámina III



En las limitatas, los habitantes del lugar conservan cuidadosamente los licores: aguardiente, alcohol, pisco. El recipiente muestra un asa. El cuello es muy a menudo, decorado con un relieve. Este último representa sea un personaje solo, sea un matrimonio, sea un toro. Debajo del relieve se distingue todavía una faja ancha de color que da la vuelta a la panza del recipiente. La limitata con un toro es llevada por los campesinos al campo. La que lleva un solo personaje es empleada en las fiestas y el recipiente que tiene el matrimonio es de utilización doméstica.

La michachua (lámina III, 16) es un tipo de Quinquet que se alimenta con cebo de llama, de oveja o de vaca. En el candelero (lámina III, 17) se coloca una pequeña vela. El uno y el otro de estos dos objetos son decorados con manchas de color o simples líneas.

A esta lista ya bastante larga, hay que añadir todavía la fuscana chua (lámina III, 14), de pequeñas dimensiones, en la cual la hilandera hace girar con mucha destreza el huso que ella utiliza para la lana de vicuña, o de llama o de oveja. Numerosas de las piezas que acabo de describir existen también en miniaturas, que son ejecutadas con mucho talento por los artesanos de Ch'eqa y que sirven como juguetes a los niños. Pero son igualmente apreciados por los turistas. Al grupo de los objetos decorativos pertenecen luego una multitud infinita de figuritas entre las cuales se halla el famoso toro de Pucará, sobre el cual tendré la oportunidad de hablar detenidamente.

Esas piezas son de diferentes dimensiones. Hay algunas que miden sólo unos centímetros de longitud y otras que alcanzan y hasta exceden de medio metro. Se trata de un dominio en el cual la fantasía del artista es soberana y logra provocar nuestra admiración. Pues, el artista de Ch'eqa no se limita a repetir las siluetas tradicionales, sino que no para de buscar, de inventar, divirtiéndose visiblemente de sus propias audacias. La mayoría de sus figuras reflejan un alto sentido de humor que, además, es espejo del alma indígena. Por lo tanto, es posible, para mí, hacer un inventario completo de la cerámica puramente decorativa, fabricada en Ch'eqa. Solo quisiera añadir que la mayoría de esas figuras representan personajes y animales. Entre los primeros se ven pastores y pastoras, así como tocadores de instrumentos de música, que llevan el traje regional de su comarca (lámina IV).

Los animales son, la mayoría de ellos, domésticos. Se reconoce entre ellos el perro que, algunas veces, tiene una presa en su boca, la llama, la alpaca de silueta bastante cómica, la gallina y el gallo, la cabra, el burro y el caballo. Este último está con frecuencia montado por un jinete simplemente moldeado o, al contrario, tratado con mucho cuidado. Manchitas de colores subrayan además algunas partes del moldeado (lámina IV) adquirieron algunas piezas de barro cocido que los indígenas (ellos siguen haciéndolo) les ofrecían y pensaron que dichas piezas venían de Pucará. El nombre paso a ser de uso común, creando una tremenda confusión.

Resulta muy difícil precisar con exactitud la fecha de la aparición del famoso toro en la cerámica popular peruana. Si se toma en cuenta que escribe Garcilaso de la Vega (7) los primeros bovinos llevados por los españoles entraron al país en el año 1551. En el capítulo XVII de los Comentarios- dedicado a las vacas y bueyes, y sus precios altos y bajos, leemos lo que sigue:

“Las vacas se cree que las llevaron luego después de la conquista, y que fueron muchos los que las llevaron, y así se derramaron presto por todo el reino. Lo mismo debía de ser de los puercos y cabras; porque muy niño me acuerdo yo haberlas visto en el Cusco ... Las vacas tampoco se vendían a los principios, cuando había pocas, porque el español que las llevaba (por criar y ver el fruto de ellas) no las quería vender, y así no pongo el precio de aquel tiempo hasta más adelante, cuando hubieron ya multiplicado. El primero que tuvo vacas en el Cus-



5 cm

Fig 2

LAMINA IV



co fue Antonio de Altamirano, natural de Extremadura, padre de Pedro Francisco Altamirano, mestizos condiscípulos míos los cuales fallecieron temprano, con mucha lástima de toda aquella ciudad, por la buena expectación que de ellos se tenía de habilidad y virtud”.

“Los primeros bueyes que ví arar fue en el valle del Cusco, año de mil y quinientos y cincuenta, uno más o menos y eran de un caballero llamado Juan Rodríguez de Villalobos, natural de Cáceres: no eran más de tres juntas; llamaban a uno de los bueyes Chaparro y a otro Naranja y a otro Castillo; llevóme a verlos un ejercito de indios que de todas partes iban a lo mismo, atónitos y asombrados de una cosa tan monstruosa y nueva para ellos y para mi. Decían que los españoles, de haraganes, por no trabajar, forzaban a aquellos grandes animales a que hiciesen lo que ellos habían de hacer. Acuérdomme bien de todo esto, porque la fiesta de los bueyes me costó dos docenas de azotes: los unos me dio mi padre, porque no fui a la escuela; los otros me dio el maestro, porque falte a ella...”.

Durante mi larga estancia de investigaciones en el desierto de Atacama, tuve la oportunidad de estudiar en todos sus detalles una muy curiosa ceremonia conocida en dicha región bajo el nombre de enfloramiento que es, en realidad, un culto dedicado por los indígenas a la llama. Aquella tradición se vuelve a encontrar además en varios lugares de la cordillera de los Andes.

Se puede pensar con razón que los indios del altiplano, quienes practicaban la cría desde tiempos muy remotos, fueron muy impresionados por la fuerza y la potencia del toro. A propósito “ lo hemos ya visto “, Garcilaso de la Vega es formal. Hay que decir también que el mismo español, responsable de la introducción del animal en América del Sur, dedicaba, el también, una admiración y un culto, al toro, que se han perpetrado hasta nuestros días, así como nos lo prueba la famosa corrida, que no es solamente una fiesta pintoresca y llena de coloridos. No hay duda alguna de que el culto llevado a la llama, los indígenas lo hayan extendido al toro. Pero dicho culto sufrió algunas modificaciones bien explicables.

En Ch'eqa tuve la ocasión de encontrar a un informante de gran valor, el señor Pablo Condori Chambi, profesor en el centro artesanal del pueblo de Pucará, que me describió una fiesta, hoy día desaparecida, que tenía lugar en otro tiempo en aquel sitio. Esas mismas informaciones me han sido confirmadas por otras personas de la región que yo las he interrogado.

La ceremonia llamada señalaco habría nacido un 3 de Mayo que es el día de la Cruz. Cada barrio elegía un toro joven, bello y de gran fuerza. Se le ataba las patas y se le acostaba sobre un poncho. Luego lo pintaban con dibujos en forma de rayas, líneas, espirales, etc. - cada propietario teniendo sus dibujos propios -, aparejos por medio de ocre claro disuelto en un poco de agua, y llamado taco. Se le hacía además al toro algunos cortes en las cejas, en la nariz y también en la parte blanda del pecho. En este ultimo caso se trata de ojales que los indígenas llaman huallicos. Sobre las heridas que se habían producido la gente echaba un poco de ceniza. La sangre que había salido de los huallicos, la echaban a los cuatro puntos cardinales en honor a la Pacha Mama, diosa de la tierra. Inútil llamar más la atención sobre el carácter hondamente religioso de dicha fiesta de señalaco, realizada para propiciar a los dioses y a la madre tierra con el motivo de aumentar su ganado. Al final, los campesinos solían echar todavía un poco de alcohol en la nariz del animal y ají molido en el trasero para que el toro, puesto en libertad, de unos saltos tremendos, iniciando, por lo tanto, el baile al cual iban a participar los miembros de la familia del propietario y las gentes de los pueblos vecinos que venían a disfrutar de dicho espectáculo.

Todos los atributos que acabo de describir se encuentran colocados sobre el toro de barro cocido, fabricado en la región de Ch'eqa: los dibujos geométricos en el cuerpo, pintados mediante

óxidos minerales, los hualcos y las rosetas en relieve en el pecho y en la cabeza del animal, que figuran las flores y la coca que se lo ha echado en lluvia antes de liberarlo. Además, el toro de cerámica suele lamerse la nariz para calmar el picor producido por el alcohol.

Sobre piezas de cerámica bastante antiguas que proceden de la zona de Pucará y que son conservadas en el Museo de la Cultura en Lima, se puede ver una escena ritual que es un homenaje a la vez al trigo y al toro. La cabeza voluminosa de este último está en relieve al nivel del cuello del recipiente. Alrededor se notan campesinos llevando espigas de trigo, así como llamas, alpacas, vicuñas y un cóndor que, sin duda, tiene valor totémico. El toro domina netamente todo el conjunto y José Sabogal (1. c.) ve en el, con razón, la representación de un auqui, es decir de un dios, que entra en la mitología india durante la colonia. Yo citare aquí algunas frases sacadas del libro de dicho autor, relativas al toro de Pucará:

El torito de Pucará fue planteado por los alfareros de esta meseta imbuidos de la poderosa imagen del toro y participantes de los mitos de la raza. La escultura cerámica del torito parece que tiene el destino religioso de ofrenda votiva a los dioses - los Auquis. La figura esta hecha con una cavidad de candelero en el mismo lomo, tal como las hacían en las pequeñas esculturas de basalto representando figuras de auquénidos y entre las cuales lograron producir obras maestras. Se sabe que esta cavidad era para contener grasa o resina para alimentar el fuego de una llama dedicada a las divinidades para el buen logro del ganado. Al involucrar al toro en su mundo y en su campo ganadero comenzaron a plasmar su figura aplicando la cavidad para ofrecer los ritos votivos por medio del fuego. La escultura cerámica fue el modelo deseado para sus animales vacunos, bien plantado, metido en carnes, juguetón con la cola, con poderosa cornamenta y majestuoso.

Esta descripción viene a completar lo que sabemos ahora de esa admirable pieza de la artesanía peruana. He de añadir todavía que la importancia del toro es tan grande que se encuentra su representación en las telas tejidas de la zona (ponchos), así como sobre diversos objetos de utilización doméstica: chuspas, chullos, etc. En la región central del Perú, por ejemplo en Huancayo, se le ve igualmente sobre las calabazas pirograbadas que muestran con frecuencia escenas de corrida. En fin, en el departamento de Ayacucho, en Quinua para ser más exacto, el toro figura entre las piezas de barro cocido confeccionadas en este lugar. Pero no anticipemos. Los toros actualmente fabricados en Ch'eqa son de todas las dimensiones y miden de algunos centímetros de longitud hasta sesenta y más los pequeños son de una extrema sencillez: apenas decorados y sirven, generalmente de juguete a los niños.

ESTADÍSTICA Y VENTA

La confección de la cerámica en Ch'eqa es de tipo familiar. Más o menos 750 personas viven en el lugar. Hombres, mujeres y niños participan activamente y con mucho talento en esa forma de la artesanía serrana, lo que no impide que existan algunos alfareros que, sin ser propiamente dichos especialistas, son mejor dotados que los demás.

Para el transporte de los objetos, los indígenas cavan un hoyo en el suelo sobre el cual disponen una red hecha con una cuerda de lana de llama, el lluco, en que colocan las piezas. La cerámica es enviada en camiones hacia las ferias y ciudades importantes del país y muy a menudo, los artesanos se encargan, ellos mismos, de vender su mercancía, aprovechando la Fiesta de Pucará que tiene lugar el 16 de Julio, y 18 Feria del Pacifico, en Lima, en el mes de Octubre. O bien son los revendedores quienes, como en Simbilá, visitan a los artesanos del



lugar adquiriendo a precios muy bajos los objetos que ellos venden luego por su propia cuenta en los mercados nacionales, sacando ganancias apreciables.

EL PUEBLO DE PUCARÁ

Esta importante localidad de la cordillera de los Andes se encuentra en una pendiente suave, orientada hacia el Este, muy asoleada, al pie de un peñón. Esta situada a una altitud de 3860 metros sobre el nivel del mar. El clima es seco el viento violento. Como en Ch'eqa, existe una estación de lluvias. En el Oeste del pueblo, un poco más elevado que éste, se extienden las ruinas, lamentablemente muy deterioradas, de un templo de la fase arcaica de la cultura de Tiahuanaco. Allí se ha descubierto una cerámica típica, incisa y pintada, así como numerosas estelas y monolitos, que han sido expuestos, la mayoría de ellos en el museo arqueológico de la localidad. Otros están en el Museo Antropológico de Pueblo Libre (Lima). La carretera que va de Puno al Cusco atraviesa el pueblo de Pucará, cuyas calles desembocan en la Plaza de Armas donde se levanta una magnífica iglesia colonial. La localidad cuenta todavía con una alcaldía, un puesto de la guardia civil, dos escuelas (una de ellas esta en la pampa) y el pequeño museo ya mencionado. Comprende cerca de 300 casas y una población estimada en 2000 almas. Las casas están hechas de adobes, con techo de calámina o de paja. Algunas de ellas están pintadas de verde, rojo o beige. Hay más o menos 20 almacenes, tres de ellos en la carretera nacional donde se pueden adquirir algunas piezas de cerámica del lugar.

Los habitantes de Pucará viven sobre todo de la cría de animales domésticos. Algunos de ellos trabajan en las haciendas. El idioma hablado es el quechua. La artesanía es representada por la cerámica y la destilería. Los alfareros, que suman más o menos 1500, trabajan con moldes, lo que es de lamentar. La venta es próspera, las demandas afluyen de todas partes del país y, para responder a ellas, la producción en serie se ha impuesto, acompañada automáticamente de una baja muy sensible de la calidad de las piezas.

LA ARCILLA EMPLEADA

En la región de Pucará se hallan una decena de clases de arcilla, pero los habitantes utilizan principal mente las que proceden de un yacimiento que esta en la margen derecha del río de Pucará, a 200 metros al Este de la localidad. Este yacimiento se compone de dos capas distintas: el nivel superior es de una tierra gris, bastante grasosa, llamada plástica; la capa inferior comprende una arcilla mas arenosa, llamada antiplástica. La una y la otra son extraídas con palas y picos. La explotación de ese yacimiento es libre. El transporte al pueblo se hace con llamas. El alfarero mezcla 75 % de arcilla plástica con 25% de arcilla antiplástica, añadiendo todavía un poco de agua y sacando las impurezas que se encuentran. Entonces, la tierra es pasada a través de un fragmento de algodón (tocullo) que sirve de tamizador. Luego se deja descansar la mezcla durante un cierto tiempo.

LOS MOLDES Y LA COCCIÓN

La arcilla es echada en los moldes de yeso, formados de un cierto numero de elementos, mantenidos juntos por lazos de lana de llama o por tiras de goma. La arcilla se queda en el molde de 20 a 30 minutos, según las dimensiones de los objetos y las condiciones atmosféricas.

Finalmente, las piezas son sacadas de los moldes y retocadas si es necesario. Se les deja secar durante 4 ó 5 días.

El horno es de una construcción de 2 metros de alto, en forma de botella, hecho de adobes, de ladrillos refractarios o de una combinación de ambos. Comprende el hogar, una cámara cilíndrica de 50 cms. hasta 80 cms. de diámetro, llamada cámara de cochura, separada del hogar por un tipo de red de ladrillos refractarios, la parrilla. Las piezas son apiladas las unas sobre las otras y separadas por medio de discos de barro cocido arenoso, de 5 a 20 centímetros de diámetro, los soportes, enteros o fragmentados. Dichos elementos sirven para cerrar la cámara del horno en el momento de la cocción. El hogar es alimentado con leña del campo. Los objetos son cocidos por primera vez durante un tiempo de 3 ó 4 horas. Dicha cocción tiene lugar cuando cae la noche, es decir cuando el viento se haya calmado, lo que permite también vigilar el color de las piezas. Esas últimas, cuyo conjunto se llama jahuiti, son retiradas del horno.

LAS DECORACIONES

Se pone el engobe que, ya lo hemos visto, se obtiene haciendo disolverse la tierra azulada, el jurac huro en un poquito de agua. Entonces se echan los objetos en un baño de óxido de plomo, llamado bajo, que dá a los recipientes un brillo muy característico. Dicho óxido es puro o mezclado con escorias de distintos minerales. Por encima, los ceramistas añaden todavía manchitas de óxido de cobre o de manganeso, lo que les permite producir una gama extensa de colores. La segunda cocción dura de 4 a 5 horas.

ESTADÍSTICA Y VENTA

Todo el mundo participa en la fabricación de la cerámica que, como en Ch'eqa, es de tipo familiar. Los objetos confeccionados por los alfareros de Pucará, son utilitarios: jarras, maceteros, floreros y ceniceros o decorativos: toros, personajes, animales diversos. Se encuentran también entre esta cerámica, copias de piezas precolombinas. Muchas de ellas son recubiertas después de la cocción, de un barniz al óleo, lo que acaba por darles un aspecto bastante feo y vulgar. La venta tiene lugar en la mayoría de las ciudades del país y, sobre todo, durante las Ferias de Pucará y del Pacífico en Lima.

CENTROS ARTESANALES DE PUCARÁ

En una casa que se sitúa en la Plaza de Armas se halla la sede del centro artesanal de Pucará, fundado en el año 1961, y que pertenece al Ministerio de Educación Pública. Cuenta con un director y tres profesores. La enseñanza, como en los demás centros del mismo tipo, es gratuita. Los alumnos, de ambos sexos, son unos sesenta y se reparten de la manera siguiente: 14 para la sección de cerámica, 11 para la de alfarería, y los otros siguen cursos de confección.

En la sección de cerámica, se enseña a confeccionar moldes inspirándose en objetos tradicionales o inventando nuevas formas, se decoran las piezas y se las cuece. En la sección alfarería se utiliza el torno, se decoran los objetos y se les cuece también. Los objetos fabricados por los alumnos del centro artesanal de Pucará son vendidos a los turistas y viajeros que pasan por el pueblo. La plata recogida sirve para el desarrollo de dicho establecimiento.



Existe todavía otro centro, tipo de internado, situado al Sur de Pucará, en medio de la pampa y que también pertenece al Ministerio de Educación Pública, Dirección de Educación Primaria. Los alumnos son más a menos 40 y vienen de toda la zona. Se encuentran allí un taller de mecánica, otro de carpintería y un tercero de cerámica. En este último trabajan 30 alumnos. Su director se esfuerza en provocar el nacimiento de vocaciones. Sin embargo, no parece que este fin sea alcanzado, fracaso que no es culpa ninguna del profesor, sino más bien debido al mismo estado de los locales que no constituyen un marco muy agradable, sobre todo para muchachos acostumbrados a vivir el seno de un ambiente familiar muy distinto.

Es de lamentar que hasta la actualidad no se ha intentado nada para ayudar a los artesanos de Ch'eqa, quienes, como he dicho y creo útil repetir, son los verdaderos guardianes de la tradición más pura de la cerámica en esta zona de la cordillera de los Andes.





Galería gráfica de los toritos de Pucará

Referencias precedentes: las Illas

Formas y estilos iniciales

Formas y estilos clásicos

Variaciones particulares

Parientes lejanos y cercanos

-  Colección del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú
-  Colección del Museo de Arte de San Marcos
-  Colección de José Lecaros
-  Colección de Johnny Schuler
-  Colección de Mari Solari
-  Colección familia Thomas

Las illas





En Puno hay un alabastro duro y amarillento llamado berenguela o piedra del lago, del cual se tallan pequeños amuletos llamados illas, generalmente en forma de animales, que poseen poderes que propician la fecundación y la protección del ganado. Además están las illas-chacras que se combinan con las mesas, que incluyen la protección de la casa y la chacra. A estas características se ajusta la illa-chacra. La misteriosa obra es una tableta rectangular, en uno de sus frentes tiene tres casonas y en el lado posterior tres mesas cuadrangulares, en los otros lados una hilera de toros respectivamente. El interior se compone de nueve patios cuadrangulares. Hay, asimismo, tres pequeñísimas mesas o cuadrículas incisas dedicadas a la Pachamama: en una se aprecia líneas oblicuas entrecruzadas, en la del medio destaca la forma de una botella y triángulos opuestos dentro de un cuadrado, y en la última una cruz, los triángulos mencionados y líneas verticales y horizontales.

Lo que a grosso modo se puede entender en estos diseños es la relación de las líneas con los surcos de la tierra cuando se da la siembra, los triángulos inscritos en cuadrados serían la presencia de las cuatro direcciones de la tierra o los cuatro suyos, y la cruz como señal cristiana protectora o como la chakana que anuncia las lluvias y la botella como símbolo del agua fertilizador. La obra es sólida, geométrica y perfecta para los requerimientos de su propietario.

Las significaciones y los ritos que con este objeto se realizan son secretos profundos sobre la vida y la muerte que el kamili o paqo conoce para invocar a la Pachamama, a los Apus, a Dios y los Santos.

Colección de Mari Solari





Colección del Museo de Arte de San Marcos





Referencias precedentes
Las Illas



Formas y estilos iniciales



Formas y estilos Clásicos



variaciones particulares



Parientes lejanos y cercanos



75







FORMAS INICIALES





Colección del Museo de Arte de San Marcos









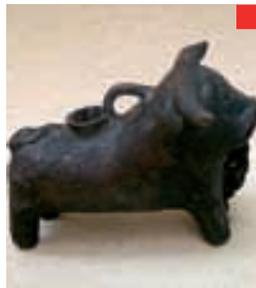
■ Colección de Mari Solari
■ Colección de Johnny Schuler





■ Colección del Museo de Arte de San Marcos
■ Colección de Mari Solari

■ Colección de Johnny Schuler











Colección del Museo de Arte de San Marcos







■ Colección del Museo de Arte de San Marcos
■ Colección del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú