

## LA CERÁMICA TRADICIONAL PERUANA

Los ceramistas tradicionales del Perú, a la tecnología prehispánica, incorporaron durante la Colonia técnicas.

En la costa norte Simbilá y Chulucanas se ponen en práctica el paleteado, el uso de labradoras y el negativo. Cajamarca era una importante región de producción, queda en la memoria la elaboración de la pallama con reminiscencias de las vasijas vidriadas del S. XVIII.

En Ayacucho sobresale el distrito de Quinua donde se continúan elaborando las iglesias de techo. En esta región fue reconocido con un estilo propio el ceramista Leoncio Tineo Ochoa.

En Puno, en Santiago de Pupuja y Pucará hay la producción de chuas o chuwas que son platos vidriados, los famosos “Toritos de Pucará”, las apajatas o jarras matrimoniales y las limitatas, incalimitas o botellas ornamentales.

En Cusco, que desde la Colonia generó talleres artesanales de cerámica vidriada y en la primera mitad del S. XIX se impulsó en el ámbito campesino la elaboración de objetos bruñidos sin vidriar y de color rojizo. En la Amazonía está la cerámica de los Shipibo-Conibo, que se caracteriza por su decoración llamado kené y por una pasta muy fina.

---

<sup>1</sup> Historiadora de Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente conservadora, curadora e investigadora del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

El arte de la cerámica es una actividad desarrollada desde la antigüedad por el hombre peruano que ha demostrado su habilidad y creatividad en la elaboración de formas y diseños diversos. Hoy esta tradición cultural, producto de sutiles transformaciones a lo largo del tiempo y heredada por los ceramistas populares, continúa vigente.

Del antiguo Perú encontramos objetos cerámicos de gran belleza que reflejan el entorno socio-geográfico del momento. Los arqueólogos consideran que hacia 1850 a. C. se produjo el origen de la cerámica. También algunos investigadores infieren que las formas primigenias de los recipientes de arcilla cocida se inspiraron en los *mates* o calabazas (*Lagenaria siceraria*) que eran empleadas como recipien-

tes comunes en el quehacer cotidiano del período precerámico. La cerámica inicial adopta del *mate* decorado no sólo la forma sino la técnica del esgrafiado y burilado.

La tecnología cerámica en la época prehispánica llegó a un alto grado de desarrollo y, no sólo eso, desplegó una variedad de estilos e iconografías que hoy despierta una gran admiración a nivel mundial. En la Colonia se incorporaron y fusionaron técnicas, formas y motivos, produciéndose un replanteamiento de contenidos temáticos y funciones. Comenzó a usarse el torno del alfarero occidental y se aplicó en los acabados el vidriado. Esta herencia tecnológica se continúa empleando en las actuales poblaciones de ceramistas.

La trayectoria histórica de este arte tiene larga data y da cuenta de épocas de florecimiento y decaimiento, mientras en algunas zonas se extingue la producción cerámica en otras florece y se expande.

Las principales regiones de producción cerámica son: hacia el norte Piura y Cajamarca, al centro-sur Ayacucho, al sur Puno y Cusco y en la Amazonía la región de Ucayali.

## Cerámica de Piura

Con la llegada de los españoles a tierras del Perú, la costa norte resultó siendo una de las primeras zonas cuyas tradiciones artesanales se vieron afectadas, sobre todo, en la zona comprendida por la antigua cultura Chimú que en aquellos momentos formaba parte del *Tahuantinsuyo*. De ahí que sea uno de los primeros sitios donde aparece la técnica del vidriado en tono verde o melado, de forma total o parcial,



*Burrito Teresa, Yamunaque Piura*

cubriendo las vasijas locales y de estilo Inca. Este experimento se notó en recipientes silbadores dobles que aún mantenían su forma y función. Se originó un arte de transición. Este es el caso del llamado “caballo andino” o “caballo chimú” que presenta una técnica propia de la costa norte e iconografía compuesta por un caballo español y un jinete con rasgos muy locales de tipo norteño. La técnica del vidriado de esta cerámica de transición enseguida quedó de lado en la costa norte y más bien fue muy desarrollada en otras partes del virreinato peruano como se verá más adelante.

En la costa norte Simbilá se constituye en uno de los centros alfareros que aún pone en práctica las técnicas ancestrales del paleteado y aplicación de sellos o labradoras para la decoración por impresión.

Se emplea la arcilla mezclada con arena para preparar la masa que luego es colocada sobre un saco de yute para amasarla con las manos y con ayuda de

los pies. Una vez terminado este proceso, la arcilla es cortada en trozos de diferentes dimensiones según la pieza a elaborarse. Enseguida se procede al paleteado con una paleta de madera y un canto rodado. La arcilla es extendida y formada a fuerza de golpes para así eliminar las burbujas de aire y asegurar que sea compacta.

Mientras se mantiene húmeda la arcilla, con la labradora de cerámica se impresiona o sella la vasija en la parte superior de su panza, en una o dos filas horizontales (Spahni; 1966:25). El uso de labradoras data de tiempos remotos como evidencian las excavaciones arqueológicas recientes. Cajamarca y Mórrope son lugares en donde la utilización de labradoras fue frecuente. Este sello es de forma elíptica u ovalada que mide entre 9 a 10 cm. por 7 cm. y 2 cm. de espesor. En ambas caras lleva diseños incisos: una maceta del cual surge una flor de tres hojas adheridas al tallo y en el reverso va una flor junto a un tablero que en realidad vendría a ser un

sol y la representación de una chacra (Idem: 22, 25), diseños simbólicos parecidos a los que aparecen grabados en las *illas* puneñas. De acuerdo a Villegas (2001) estos diseños variados identificarían al artesano o a la familia ceramista. Las labradas que tienen el macetero se aplican a las vasijas.

Aparte de estos sellos, las decoraciones pueden hacerse mediante incisiones geométricas (espirales, líneas y zig zag) o por impresión de monedas y huellas digitales (Idem; Spahni; 1966:25)

Antes de la cocción se cubre con un engobe ocre rojo para evitar que tengan un tono blanquizco producto de la abundancia de cal.

Las vasijas comunes son: la olla con dos asas o “tetitas”, la sancochera para la sopa, la sartén o cacerola, el perol, el aguatero, el mucu, el cántaro, el cantarito, la jarra, la cantarilla con su tapón de barro cocido, la olla de chichera, el tinajón, la tinaja y

la tinajita, además de maceteros (Idem: 28-32).

Otras zonas de Piura, tal es el caso de Chulucanas, también emplean la técnica del paleteado y un sello con diseño geométrico aplicado en la parte superior del cuerpo como generalmente se dispone la decoración. Así mismo, las vasijas pueden ser de color negro, logrado por un horno de reducción que consiste en mantener el oxígeno al interior y al no ser liberado penetra las paredes de la pasta cerámica hasta ennegrecerlas. Al lado de objetos domésticos de dimensiones mayores empleados en las famosas chicherías norteñas se produjeron recipientes de menor dimensión como los utensilios para los condimentos caseros, las miniaturas y juguetes para niños.

Hoy la cerámica de Chulucanas es la que más se exporta por su mayor producción y vistosidad. Destacan las famosas gorditas en todas sus variantes cuya creación se debió a Gerásimo Sosa. Sin embargo, la masiva producción está generando

una baja calidad artística, el empleo de materiales inadecuados y la imitación de formas de vasijas foráneas. Entre las familias tradicionales que mantienen su calidad artística sobresalen los Sosa y los Yamunaqué.

### **Cerámica de Cajamarca**

A esta región poco conocida por su manifestación cerámica corresponde un objeto singular: la *pallama* que es un recipiente aribaloide, reminiscencia de las vasijas de ese tipo elaboradas con la técnica vidriada en el S. XVIII a solicitud de la élite incaica del Cusco. Esta *pallama* producida en época contemporánea en las alturas de Cajamarca en un poblado de olleros, ubicado en Shudal, es de confección rústica y hecha con moldes bivalvos, técnica propia del norte del Perú. Presenta en el cuello un rostro humanizado que, según Stastny, estructuralmente apareció primero en las grandes vasijas Pacheco de la cultura Tiahuanaco para dejar de ser usada en el incario y nuevamente ser

retomado en el S. XVIII hasta nuestros días donde se da muy esquemáticamente (1981: 62-63).

Los distritos de Matará y San Marcos cuentan con una arcilla blanca que le da un toque característico a sus jarras con asas, garrafas, ollas y fuentes, las cuales son engobadas de blanco y llevan decoración fitomorfa en tono café, pardo o rojizo y a veces son levemente vidriados con almártaga verde (óxido de plomo).

La alfarería de Mollepampa es importante en la producción de ollas y vajillas domésticas de larga tradición mediante el uso de la técnica del modelado y pleteado sobre una horma y del moldeado con moldes bivalvos para piezas grandes. Últimamente las mujeres han incursionado en esta labor realizando juguetes y piezas pequeñas como platos y fuentes destinados mayormente al mercado turístico. Son peculiares los jinetes a caballo, jinetes guitarristas, toros de cuerpos gruesos en forma de conopas

decoradas con espigas en relieve, aves conopas, botellas con asa puente y figuras pequeñas, diversas esculturas zoomorfas, alcuzas, entre otras piezas.

Otras formas conocidas en Cajamarca son los pavos o toros sahumadores. De los objetos utilitarios resaltan los tiestos para tostar café, ollas y cántaros diversos, jarras y demás utensilios. Es singular la producción del “dibujo de techo” hecho por los tejeros para ser colocados en las cumbres al finalizar el techado de las casas y que son obsequiados por familiares o vecinos de la comunidad. Se encuentran en formas de jinetes, yuntas de bueyes, caballos y perros (Villegas; 2001).

Mangallpa es un caserío del distrito de San Pablo lugar de donde proceden los artesanos golondrinos que trabajan su cerámica en otras zonas.

### **Cerámica de Ayacucho**

El principal centro alfarero

de Ayacucho se halla en el distrito de Quinua. Son características sus cerámicas por sus formas peculiares, decoración y colorido terroso. La alfarería era una actividad dedicada exclusivamente por los varones. Con el auge del turismo y la comercialización en las últimas décadas ha sufrido transformaciones de diversa índole.

Se dice que antiguamente Quinua fue un pueblo habitado por “olleros”. Actualmente los objetos domésticos se elaboran en menor cantidad. Más bien los de función ceremonial proliferan. Según Roberto Villegas, es difícil señalar desde cuándo se comenzaron a realizar piezas con esta función ceremonial. Este autor refiere de acuerdo con la tradición oral de la zona que fue el ceramista Otccochocco el iniciador, quien tuvo como seguidores a Dionisio Lope y Faustino Sánchez, apodado “Al aire” por su fino trabajo.

Se distinguen dos tipos de cerámica: la de carácter utilitario y ceremonial. Entre los utilitarios se encuentran vasijas de uso

doméstico como cántaros, platos, papayas (especie de teteras) y ollas. Dentro de las ceremoniales son evidentes las iglesias de techo, los animales conopas (representando venados, gallos, toros, carneros, *otorongos*, llamas o loros) y los músicos. Otras piezas destinadas a una clientela

no local son: chunchos, candlabros, crucifijos, buques, aviones, carros, corte celestial, sirenas y demás innovaciones.

En cuanto al proceso de elaboración, primero se obtienen las arcillas de los yacimientos de los alrededores (Tantaniyoc,



*Iglesia de Quinua Ayacucho*



Moya, Quituara y Huamanquilla). A esta arcilla denominan *llinco* y presenta dos variedades de color pardo. Luego, se mezclan estas arcillas con una tercera denominada *acco*. Esta mezcla es ejecutada con los pies sobre una piedra plana, siendo ésta reemplazada en la actualidad por el torno manual. Una vez con-

cluido el modelado se procede al acabado con la definición de los detalles (ojos, boca o cabello), el engobado total o parcial, el pintado de diseños y el pulido (Villegas; 2001).

Para el engobe y la decoración emplean la arcilla llamada *ishma* de tono ocre rojo y pardo



*Sirena Quinua Ayacucho*

oscuro. Los pinceles lo constituyen plumas de aves del corral.

El quemado de las piezas se realiza en hornos rústicos de adobe, empleando para la combustión la leña de chamizo (*osocco* o *chacco*), cocción que dura de dos a tres horas.

Los estilos decorativos pueden ser: blanco sobre rojo (para tinajas y figuritas), rojo y negro sobre blanco (para iglesias, tinajas y *tachus*) y negro y blanco sobre la pasta para los *puyñus*.

Del conjunto de obras destacan las famosas iglesias de Quinoa con una variedad de tamaños, estilos y formas. Se colocan en las cumbres de las casas después de culminado el techado con fines de protección contra los malos espíritus. Esto se realiza dentro de la ceremonia de la *safacasa*. Estas iglesias van acompañadas por los animales conopas o alguna jarra con flores. Si se pone una conopa toro, según señala Villegas, es señal de que el dueño de

casa posee ganado, los floreros aluden a que es agricultor y la figura de un músico si es instrumentista.

Las iglesias se representan con una o más torres rematadas en rosetones, con grandes relojes y cruces y a veces personajes en el atrio dentro de escenas de matrimonio, bautizo o fiestas. Todas son diferentes.

### **Leoncio Tineo Ochoa**

Destacado ceramista Ayacucho que compartió su arte con la agricultura y fue heredero de la técnica y el oficio de su madre María Ochoa quien elaboraba pequeños silbatos con formas de toritos, gallos y campesinos, pintados de carmín oscuro y amarillo. Amplió su mundo iconográfico sobre la base de los silbatos. Al respecto Stastny refiere:

*“...Tineo empezó a hacer variaciones cada vez más osadas sobre el tema del silbato. Era éste un campo en el cual el ceramista tenía libertad de jugar con las for-*



*Nacimiento Familia Tineo Ayacucho*

*mas. Ninguno de los otros géneros hubiera consentido desviaciones pronunciadas de los prototipos establecidos. Es por eso que aún las piezas más elaboradas y de considerable tamaño creados por Tineo posteriormente, como el San Jorge (...) no dejan de tener en algún lugar oculto la boquilla del instrumento infantil.” (1981:118).*

El tema de la vida cotidiana le interesó (mujeres cargando a sus hijos, músicos de violín, corneta, guitarrista y waqra-

*puku*, parejas merendando entre otros personajes); así como una temática religiosa: iglesias, santos (San Cristóbal, San Jorge matando al dragón), cruces de la pasión, cristos nazarenos, nacimientos y la piedad. También incursionó en la temática histórica representando a Manco Capac, Mama Ocllo y su séquito, Manco Capac recién salido del lago Titicaca, al general Sucre, etc. Presentan sus piezas el color natural de la arcilla, en ocasiones los colorea parcialmente con tonos terrosos.

Sus obras demuestran siempre un sosiego expresivo y un estilo propio. Al margen de su valor estético conserva un valor antropológico al plasmar la vida social de su entorno poblano. En la década del 50 del S. XX se contactó con Alicia Bustamante quien lo sacó del anonimato. Sus creaciones se hallan en diferentes museos y colecciones privadas del Perú y el extranjero.

En 1994 le otorgaron el título de Gran Maestro de la Artesanía Peruana. Dos años después, falleció el 25 de febrero de 1996, en un total abandono por parte de las autoridades como ocurre con la mayoría de los genios del arte.

### **Cerámica de Puno**

Puno también es otro de los pueblos alfareros actuales de reconocido prestigio, siendo Santiago de Pupuja y Pucará dos de las zonas productoras en actividad. Desde tiempos remotos la práctica tradicional de la alfarería se ha afirmado en estos

ámbitos como una labor complementaria de la agricultura y la ganadería al igual que en otros poblados.

Durante la Colonia en el S. XVII, se formaron “fábricas” de cerámica sobre todo en los lugares, que desde la época prehispánica se especializaron en dicha labor. Dichos talleres, según Tschopik, se crearon en Santiago de Pupuja y Pucará. Allí se enseñaron las técnicas del vidriado y el uso del torno de alfarero europeo. A fines del S. XVII en Pupuja ya se producían objetos vidriados comparados a los que se elaboraban en Talavera de España. Así “...se adoptaron muchos modelos españoles incluyendo la rueda del alfarero, el horno de tipo europeo, recipientes hechos en molde, formas españolas, motivos españoles de diseños y decoración vidriadas” (Tschopik; 1989: 166). Sin embargo, esta influencia española sobre las formas y técnicas tradicionales de la cerámica local indígena no parece haberse dado plenamente en áreas donde la producción alfarera se destinaba básicamente para

el consumo indígena y donde no existieron talleres como ocurrió en Chucuito (Idem).

Por lo general en los talleres coloniales trabajaban los ceramistas indios bajo la dirección de españoles o mestizos. Aparentemente, con el advenimiento de la etapa Republicana estos centros artesanales especializados en cerámica vidriada aún pervivían tal como se lee en la inscripción de un lavatorio de la colección de Elvira Luza “ ‘Dic. 30 de 1839. Fabrica de la lojería Gutierrez de la Villa de Pucará. Soy del uso de D. Pedro Davila Gutierrez’ ” (Stastny; 1986:6). Como se nota las piezas salidas de estos talleres estaban destinadas a un consumo urbano de tipo doméstico tanto para los grupos señoriales como populares.

La alfarería campesina o del ámbito rural del S. XIX se mantenía con mayor autonomía. Sin embargo, cuando se inició la decadencia de la loza en el sector urbano debido a la importación de productos industriales que remplazaban poco a poco a los

objetos artesanales, un sector de la alfarería campesina asumió la técnica del vidriado colonial en su versión cromática básica: verde con ribetes ocre sobre fondo blanco amarillento o verdoso en platos o chuas (Idem: 13; Stastny; 1981:101, 108) que hasta hoy son producidos pero ya en menor cantidad. Estos utensilios también son cambiados por objetos de plástico.

Nos centraremos en esta oportunidad en las *chuas* o *chuwás*. Son platos que en el S. XVII, en el área de Chucuito, se mantenían sin vidriar, según información de Bernabé Cobo. De acuerdo al Vocabulario elaborado por Bertonio se consignaba en la zona de Juli el término *chua* como “escudilla para comida”, *yura chua* era “escudilla profunda” y *pallalla chua* se refería a “un plato plano, ni profundo ni cóncavo” (Tschopik; 1989:166). Por lo visto, este término aludía a un plato con diversas dimensiones y para determinados alimentos. Al parecer, ya avanzado el S. XVII y quizá ya en el S. XVIII aparecieron en Chucuito,

un conjunto de *chuas* coloniales vidriadas, de bases anilladas, con decoración de diseños reticulados, cursivas y florales en verde, marrón oscuro o amarillo (Idem: 167-168). Esto no implicaba que eran originarios de allí sino que podían ser expresión de intercambios con la región de Pucará y Pupuja.

En la alfarería postcolonial de Chucuito se elaboraron tazones medianos de dos tipos. El tazón ordinario llamado *cuwa*, de 15 a 17 cm. de diámetro por 7.5 cm. de alto, pintado en tonos rojos o blancos con diseños cursivos, era usado como plato para la comida. Cuando se llenaba con grasa derretida y se colocaba



*Simón Roque Checca Pupuja Puno*

una mecha era empleado como lámpara y en este caso se denominaba *meca cuwa*. A veces se usaron como tapas de jarrones e incensario cuando contenían carbón e incienso (Idem: 169). El otro tipo de tazón se conoce con el nombre de platillo o *platil cuwa* el cual llevaba decoración pintada en rojo y blanco y se empleaba en ocasiones especiales como platos para la comida en los matrimonios y otras fiestas e inclusive se señala que antiguamente los novios comían allí el *timpu* que simbolizaba su unión (Idem). Tal parece que *cuwa* quiere decir *chua* o *chuwa*. Hacia la década del cincuenta del S. XX su uso era común y hoy ha decaído. A los motivos cursivos de antaño se añadieron en las cerámicas otros diseños geométricos y naturalistas como “...zigzag, reticulados, flores, palomas, gallinas, un pájaro del lago; vizcachas, suches, estrellas, ocasionalmente figuras humanas.” (Idem: 172)

Vemos pues que la producción de *chuas* tal como se hacen en Santiago de Pupuja y Pucará

difiere de Chucuito en cuanto al uso del vidriado.

Los platos de Pupuja y Pucará “...son los únicos sobrevivientes de la antigua loza virreinal. Conservan de aquellos tiempos la misma gama cromática, la forma y algunos diseños simplificados, en todos los cuales recuerdan vivamente a la cerámica de la región de Teruel, en España.” (Stastny; 1981: 121). Presentan una decoración tricoma de verdes y ocre sobre fondo claro (blanco amarillento o verdoso) con representaciones vegetales o florales, geométricos (líneas, zigzag, círculos concéntricos, espirales, chevrones, etc.), sol y estrella con rostro humano, sirena charanguista acompañada de aves, caballo, en fin toda una variedad de motivos. Son constantes los peces autóctonos y simbólicos del lago Titicaca como el *suche*, rodeado por helechos y hojas, metiendo la cabeza dentro de una flor, apareciendo solos o en parejas; también se representan otras especies de peces del lago; asimismo los toros son motivos repetitivos, dispuestos

de perfil y posados sobre diseños vegetales, con o sin bandera. Estos platos pueden llevar inscripciones breves de dedicatoria, año de elaboración o iniciales del dueño. Pero no sólo son utilitarios en el menaje doméstico de las familias sino que cumplen una función simbólica, ritual y ceremonial. Según Roberto Villegas, cuando a la chúa se le decora con un toro embanderado ésta se considera una illa. Mientras que si poseen determinadas figuras geométricas tienen “...*el poder de llevar la felicidad en el seno del hogar*” (Spahni; 1966: 47). Al igual que los mates prehispánicos contenían ofrendas de pago a la tierra, que cada dos de enero entregaban los lugareños del altiplano, dejándolas en las ruinas arqueológicas cercanas como el templo incaico ubicado por la isla Amantaní (Idem: 172-128). Dichas ofrendas se denominaban “mesa completa” y presentaban una serie de figuras simbólicas de plomo fundido, representando: astros, matrimonios, animales domésticos y salvajes, utensilios, muebles e instrumentos musicales comple-

mentados con otros elementos propiciatorios significando fertilidad, protección, fuerza, tranquilidad, etc. (Idem: 128).

La presencia del *suche* convierte en simbólica a la *chua* ya que este pez conlleva ese sentido desde el prehispánico porque fue ampliamente representado junto a otras especies acuáticas en estelas y monolitos sagrados de la fase arcaica de Tiahuanaco y ocasionalmente en algunos mates costeros (Idem: 47-48). Es evidente la importancia de estos peces en las culturas precolombinas.

Las técnicas empleadas en su manufactura son: el torneado y el modelado. En Checca Pupuja se usó un tipo de falso torno llamado “moldecito” (Idem; 1966: 43) o plato-torno, hoy discontinuado. Servía para dar la forma precisa a los platos. El torno traído por los europeos se estableció en el espacio andino pero con ciertas variantes. El vidrioado compuesto por un barniz brillante resulta de la mezcla de plomo, estaño, escoria, sílex, piedra verde y piedra negra, todos



molidos y disueltos, obteniendo colores amarillo, blanco, verde o negro según las proporciones usadas de estos elementos (Paredes; 1989:180).

La cocción se realiza en un horno rústico cavado en la tierra, rodeado por piedras que se levantan alrededor. Como combustible se toman los excrementos secos de la vaca y sobre éstos se colocan las piezas a cocer y luego sobre ésta capa va otra capa de excrementos de llama y otra capa de excrementos de lla-

ma ya calcinados. Dura de dos a tres horas (Spahni; 1966:44). También se emplean hornos construidos con adobes en forma de botella. El combustible es la leña. Se colocan las piezas unas sobre otras, separadas por discos de cerámica arenosa, y son cocidas entre tres o cuatro horas (Idem: 64-65).

Puno igualmente se caracteriza por producir los famosos “Toritos de Pucará” que en realidad fueron elaborados en Santiago de Pupuja, luego en Pucará y



*Torito de Pucará*

más tarde en diversas provincias haciéndose un uso indiscriminado de moldes que han devenido en la baja de la calidad de las piezas. Stastny cree que el toro “*en su forma actual es el resultado de una larga evolución de cuyos antecedentes se conocen bastantes etapas...*” y que el toro actual “*...es el que por los años 1940-50 se usaba en la zona. Desde entonces se paralizó su evolución espontánea y el modelo se repite o adultera para su envío a la capital.*” (1981:121). La iconografía se vincula con la fiesta mágico-religiosa del *señalacuy* (marcación del ganado). En su confección hacen uso de moldes-sellos que representan rosetones y que son impresos en pedazos de barro para luego pegar al cuerpo del toro. Para remarcar los ojos y otros detalles minuciosos del animal se emplean palillos. Los toros de dimensiones mayores se hacen en 3 etapas: el cuerpo, la cabeza y las patas. La cocción y el vidriado son las mismas que para las *chuas*.

Otras piezas de uso tradicional y ceremonial son las *apajatas*

o jarras matrimoniales asociadas, con una iconografía compleja, a la prosperidad y fertilidad de los recién casados. A decir de Stastny, serían asimismo, parte de un sistema de reciprocidad andina expresado en su uso:

“*...son usados (...) para contener los obsequios de bodas que se entregan a una pareja de recién casados. Estos deberán guardar las jarras recibidas de parientes y amigos, y llegado el momento en que se case un miembro de la familia que lo obsequió, devolverán la apajata con un nuevo contenido.*” (Idem.).

Las *limitatas*, *incalimitas* o botellas ornamentales para contener “licores fuertes” representan a un hombre sentado bebiendo, rodeado por animales y rosetones. La tapa se ubica en la montera del personaje. A veces se convierten en jinetes a caballo, de cuerpo entero o medio cuerpo, estando muy decorado. Estos jinetes escultóricos proliferan debido a la sugerencia de los artistas indigenistas quie-

nes se encaminaron a revalorar el arte tradicional. También se manufacturan ánforas, iglesias, vidriadas completamente o sólo engobadas, figuras de músicos y danzantes, así como una variedad de miniaturas de animales (toros, zorros, aves, perros, alpacas, etc.) y de recipientes domésticos que hacen de juguetes. *“Mantiene esta cerámica su característica decoración con tonos pardos, verdes, ocre y marrón melado, muchas veces con la típica roseta decorativa.”* (Castañeda; 1977:12).

Son característicos en Acora las imágenes escultóricas hechas con fines propiciatorios para la festividad de Santa Bárbara.

### **Cerámica de Cusco**

La cerámica cusqueña nos ofrece aspectos diferentes respecto a la producción de Ayacucho pero con características similares a Puno en cuanto al empleo de técnicas y a las formas.

La tradición prehispánica de objetos ceremoniales se mantiene durante la colonia subterráneamente asumiendo ropajes nuevos, poco peligrosos para los intereses de los evangelizados.

De la cerámica de tiempos incas se conocen:

*“...keros, arybalos, ollas, platos, vasijas de un solo color o con decoración geométrica simple y repetida. También se hacían vasijas policromas con asas en forma de cabeza de felinos y aunque en menor cantidad, se han encontrado vasijas zoomorfas en forma de tarucas, camélidos, lagartijas, y otros animales, así como plantas en los cuales están modelados estos animales en relieve. Los colores empleados para realizar la decoración eran el azul cobalto logrado con azurita, el amarillo, con oro pimente, así como el ocre, carmín y verde que se obtuvieron con zinabrita.”* (De La Fuente; 1992:94)

Con la irrupción europea se produce un choque cultural generando cambios en la vida y costumbres del hombre andino que tuvo que asimilar las nuevas formas y técnicas cerámicas llegadas con los artesanos españoles. Encontramos en Cusco un reflejo de aquello en los objetos llamados de transición: técnica e iconografía autóctona (andina) pero forma foránea (europea). Según Pablo Macera, estas piezas son el resultado de

un encuentro/ conflicto de culturas que son más de transacción o “negocio” entre ambas.

La industria cusqueña de cerámica vidriada expresada en talleres artesanales, posiblemente se inició a fines del S. XVI, teniendo semejanzas con la de Lima en cuanto a su organización gremial. El vidriado se aplicó tempranamente en objetos de tradición prehispánica a manera de ensayo (Stastny; 1986:7). En



*Candelerio Charamuray, Cusco*

la segunda mitad del S. XVIII se produjo un renacimiento de formas y funciones prehispánicas de cerámicas cubiertas por un vidriado tricolor (verde, marrón y amarillo sobre crema o amarillo, o azul y marrón sobre crema) hechas a pedido de la nobleza incaica que seguramente mantuvo oculto el uso de sus objetos rituales, inspirados en los *ultis* y conopas incaicas de piedra, convertidos en nuevos *huacos* (Stastny; 1981:59). Surgen vasijas aribaloides decoradas con rostros figurados en el cuello, águilas bicéfalas, flores y hojas pintadas en el cuerpo. Otras piezas aribaloides se cubren con “...ornamentación sincrética aplicada en relieve y coloreada en verde y amarillo. Leones, delfines y sirenas del vocabulario ornamental renacentista, se confunden con representaciones del Inca en vestimenta real recibiendo la ofrenda floral de la Ñusta y acompañado por llamas y monos.” (Idem: 62). Aparecen figuras en forma de leones europeos y transformados en otro ser por presentar características formales que coincidían con el

*amaru* andino (cara achatada, melena serpenteada y círculos concéntricos en el cuerpo). Así se difundían cultos secretos. Aparecieron también *amarus* sin vidriar.

En la primera mitad del S. XIX estas obras cerámicas se retomaron en el ámbito campesino, las conopas en forma de alpacas y llamas poco a poco se convertirían en toros conopas:

*“Sin patas, con base plana como la de los camélidos, estas piezas poseen el vigor y la concisión volumétrica de esculturas prehistóricas. Quienes los modelaron estaba lejos de entender cómo sintetizar en barro las formas anatómicas del animal. Sobre las fórmulas conocidas de la alpaca se establecen las correcciones necesarias para dar a entender el volumen inmenso, la fuerza contenida, el poder oculto de la bestia sojuzgada. Pero pasarán aún muchas décadas de esfuerzo, de errores y enmiendas, antes de que los toros alcancen la forma precisa y elegante de las piezas*

*de Santiago de Pupuja.”*  
(Idem; 101).

Por esta época dentro de la alfarería campesina la cerámica bruñida sin vidriar y de color rojizo se hace común.

Las dimensiones de los objetos se reducen como para formar parte de la mesa de ofrendas (Idem: 106). Las *chuas* o platos también se produjeron en la zona del Cusco debido a su estrecha vinculación con Puno. Desde el incario estos recipientes, sin vidriar, se encontraban decorados y pintados con el motivo *suche* o pez del lago, las realizadas actualmente son tan parecidas a las puneñas tanto en técnica como en motivos.

Hoy en día se continúa confeccionando en Sicuani piezas ceremoniales para ritos de pago a la *pachamama*: las *kochas* o *pacchas* en donde se echa la chicha de maíz, de maní o *molle*, llevan aplicaciones de culebras; las conopas en forma de camélidos o aves, son llenados con “licor fuerte” (Villegas; 2001). Así

también se manufacturan objetos de uso doméstico: *k'analla* (tostadora), *kaka* (porongo), *manka* (olla), *p'uku* (plato), *chato* (vasija para preparar desayuno) y *tumin* (porongo para transportar chicha o agua) que es una variante del aribalo (Idem).

Hace poco se dio a conocer en el ámbito limeño la producción de cerámica vidriada de la comunidad de Charamuray, ubicada en el distrito de Colquemarca de la provincia de Chumbivilcas. Principalmente se producen piezas utilitarias y en menor proporción piezas decorativas y rituales. Las ollas o *rumimankas*, las jarras, platos, tazas, tostadores, teteras, fuentes, peroles y cuartillas conforman el rubro utilitario (Roel; 2009). Dentro de lo decorativo se encuentran unas vasijas adornadas con figuras de aves, flores y personas; floreros simples con dos colibríes a modo de asas; florero mellizo compuesto por dos vasijas unidas; candelabros o candeleros con un individuo sentado, aves con alas extendidas o un picaflor en vuelo. Entre

las piezas rituales destacan los toros y figuras humanas que se emplean con fines protectores durante el *wasichakuy* o techado de las casas. También se representa el *cóndor rachi* que es el cóndor montado sobre el lomo del toro (Idem.).

### Cerámica de la Amazonía

En la Amazonía son varios los grupos étnicos dedicados a la elaboración de cerámica, siendo los más representativos los Shipibo-Conibo, asentados en la región del Ucayali.

Esta cerámica Shipibo-Conibo se caracteriza por su decoración llamado *kené* y por presentar una pasta muy fina. La actividad está exclusivamente dedicada por las mujeres de la comunidad.

Se usan diversos tipos de arcilla y principalmente del color azul grisáceo, obtenidas en las lagunas. Ésta se mezcla con las cenizas del árbol *apacharama* para darle una mejor consisten-

cia. La mezcla es cernida y amasada con los pies y las manos. Luego se hacen tiras o rollos que van colocando en espiral. A esta técnica se llama “colombin”. El alisado se hace con un fragmento de una cerámica pulida, un trozo de calabazo una piedra de río o con semillas grandes. La cocción se realiza sobre unas ramas de árbol y vasijas viejas, colocando las piezas boca abajo y leña alrededor (Villegas; 2001).

Para barnizar las piezas emplean el *yomosh* o resina de árbol y ésta se aplica a las vasijas calientes. El *maosh* o tierra blanca y el *mashinti* o tierra colorada sirven para pintar las *mocahuas*, *callanas* y otros objetos. Como pinceles emplean la hoja de cebón, el pelo, la caña brava y algodón atado a un palito.

Las formas varían según el uso: platos, cántaros, ollas, cántaros antropomorfos, vasijas en forma de cruz y con formas animales. El *quempo* o *mocahua* sirve para tomar el masato, que es el licor de la yuca fermentada. El *shomo* es una tinaja común y



*Joni Shomo Shipibo-Conibo Ucayali*

se usa para almacenar y fermentar el masato. Los *joni shomo* son los cántaros antropomorfos que por lo general están en pareja.

La decoración en las ollas se realiza con incisiones y con engobe para los cántaros, tinajas y platos.

Las decoraciones son de ca-

rácter simbólico y hacen referencia al agua, río, laguna y animales míticos como la boa acuática y el manatí, además de signos cósmicos y religiosos como la cruz del sur. n



## Bibliohemerografía

- CASTAÑEDA LEÓN, Luisa. "Arte popular del Perú". Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1977.
- COLLIER, Donald. "Cerámica estampada y moldeada de la costa norte". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 61-66.
- CHRISTENSEN, Ross T. "Una moderna industria cerámica en Simbilá cerca de Piura". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 67-73.
- DE LA FUENTE, María del Carmen. "La cerámica de Cusco". En: *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima, Editorial Allpa, 1992, pp.95-106.
- MACERA, Pablo. "El primer caballo andino". En: **Caballo Rojo**, suplemento dominical del diario Marka, Lima, Nro. 100, Año II, abril, 1982.
- MIRANDA R., Víctor A. "Tineo: el gran maestro de la artesanía". En: **El Comercio**, Lima, 9 de febrero, 1997, pp. C10.
- PAREDES, Rolando. "Cerámica vidriada de Pucará". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 179-180.
- RAVINES, R. (y) VILLIGER, F. *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989.
- RAVINES, Rogger. "Proceso alfarero en Mollepampa Cajamarca, 1976. I. Paletado". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp.95-98.
- RAVINES, Rogger. "Proceso alfarero en Mollepampa Cajamarca, 1985. II. Moldeado". En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 99-104.

- ROEL, Pedro. *Charamuray y su cerámica*. Catálogo de exposición. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2009.
- SPAHNI, Jean-Christian. *La cerámica popular en el Perú*. Lima, Cía. Peruano Suiza, 1966.
- STASTNY, Francisco. *Las Artes Populares del Perú*. Madrid, Ediciones EDUBANCO, 1981.
- STASTNY, Francisco (y) ACEVEDO, Sara. *Vidriados y mayólicas del Perú*. Lima, Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1986.
- TSCHOPIK, JR., Harry. “Una tradición andina de cerámica en su perspectiva histórica”. En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 161-174.
- VILLEGAS ROBLES, Roberto. “Apreciación general de la cerámica peruana”. En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 41-44.
- VILLEGAS ROBLES, Roberto. “La cerámica de Quinua”. En: *Artesanía peruana. Orígenes y evolución*. Lima, Editorial Allpa, 1992, pp. 80-93.
- VILLEGAS ROBLES, Roberto. *Artesanías peruanas*. Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega – Central interregional de Artesanos del Perú (CIAP), 2001.
- VILLIGER, Fernando. “Ceramios de Santiago de Pupuja”. En: *La cerámica tradicional del Perú*. Lima, Ed. Los Pinos, 1989, pp. 175-178.
- ZARATE CUADRADO, Juan (y) RÍOS ACUÑA, Sirley. *Breve historia gráfica de la plástica andina. Dibujos I*. Lima, Seminario de Historia Rural Andina – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001. 324 p.