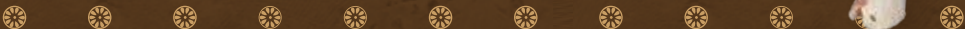




PERÚ

Ministerio de Cultura

 EL TORO
DE PUPUJA





EL TORO
DE PUPUJA ©



© PRESENTACIÓN

En tiempos lejanos, se acostumbraba modelar camélidos de arcilla y utilizarlos en las ceremonias asociadas a los cultos de protección y reproducción; producida la conquista española se incorporaron animales y plantas que –con mayor o menor impacto cultural– fueron insertados a la cosmovisión andina.

En el distrito de Santiago de Pupuja, en la actual provincia de Azángaro, Puno, ocurrió una hermosa yuxtaposición y apareció el toro cerámico modelado que, inserto al circuito artesanal, pasó de objeto ritual a objeto decorativo. Este toro se hizo conocido como torito de Pucará debido a que los artesanos de las comunidades de Santiago de Pupuja lo comercializaban en la estación de tren de la vecina Pucará.

Fue ahí que los indigenistas conocieron esta hermosa y hoy emblemática pieza del arte tradicional peruano y la introdujeron al mercado limeño de la década del 40. La incorporaron a sus obras de arte y el toro de Pucará aparece en hermosos lienzos de Sabogal y Camino Brent quienes desde sus primeros contactos con el arte popular, supieron valorarlo como expresión auténtica del sentir y del alma de los pueblos.

En este mismo sentido revaloramos ahora, previos a la emblemática celebración del centenario de su nacimiento, la obra preclara y fundamental de José María Arguedas, quien desde su doble perspectiva –andina y costeña– pudo interpretar esas realidades culturales tan distintas, y a veces contrapuestas, y nos legó una visión sustantiva del país profundo y una visión integradora de la riqueza que encierra la pluriculturalidad del Perú.

Si prestamos atención a los aspectos técnicos del proceso de elaboración como el modelado y el vidriado del toro de Pucará, veremos que se trata de una creación particular y única que resume en sí misma la tradición familiar de cada artista artesano. No obstante esa riqueza, se ha podido verificar, y no con poca preocupación, que el número de ceramistas de Pupuja ha ido decreciendo. La falta de un mercado que valore sus piezas más elaboradas, cuya producción les toma a veces días y les insume montos significativos en su escala económica los ha llevado a una pérdida de calidad en su producción que se refleja, entre otros aspectos, en la reducción de la variedad de piezas y de la dimensión de las mismas. Ante ello, se viene desarrollando un proyecto de rescate, recuperación, revaloración y promoción de sus técnicas y estilos ancestrales. Los logros empiezan a ser notorios y el futuro parece ser mejor y diferente para quienes son, a su manera, la resistencia cultural de pueblos que reclaman y necesitan el reconocimiento de la ciudadanía.

Este programa de puesta en valor y uso social se centró tanto en el hombre hacedor, como en la creación de sus piezas de cerámica. Es así que para un mayor acercamiento cultural y personal, los actuales alfareros del torito puneño fueron invitados al Museo Nacional de la Cultura Peruana para conocer la colección de cerámica de sus ancestros. Don Simón Roque Roque, nacido en la parcialidad de Huasa Pupuja, del distrito de Santiago de Pupuja, figura emblemática de la producción del toro modelado, fue distinguido, en marzo de 2009, como Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana por el Instituto Nacional de Cultura y artesanos de esa “especialidad” han sido invitados a la exposición venta *Ruraq Maki* los años 2008, 2009 y 2010, afianzando así su relación con el mercado limeño y generando aprecio por parte de los usuarios y reconocimiento mutuo tanto por parte de los hacedores que sintieron que su trabajo de rescate rendía frutos, como por parte del público que se sintió cautivado por sus toros y sus objetos de cerámica vidriada. La calidad humana de estos artistas puneños fue siempre motivo de aprecio y alfareros como Concepción Roque Chambi, Mariano Choquehuanca Quispe, Simón Roque Roque y Serafín Choquehuanca, han exhibido y puesto en el mercado sus ceramios: toros, *apajatas*, *incalimitas* y *chuwas* y tuvieron una importante presencia en los medios de comunicación.

Para mostrar la obra de los antiguos alfareros de Pupuja enlazada con la obra reciente, aquella que salda del horno pasó a la vitrina de exposición, se hizo una investigación que resultó en la muestra *Del Amaru al Toro* que tuvo lugar en el Museo de la Nación, entre noviembre 2009 y mayo 2010. Representaciones del toro andino fueron mostradas en sus contextos culturales con una museografía que recreó los parajes míticos y las narraciones. Esta investigación se



plasmó en el libro *Del Amaru al Toro*, publicado en el 2009 por el Instituto Nacional de Cultura, como un elemento material y visible de la labor realizada a favor de esta hermosa y milenaria expresión cultural andina.

Nos enorgullecemos del impacto que ha tenido el proyecto relativo a la cerámica de Santiago de Pupuja. Consideramos que con experiencias de esta envergadura se cumple la responsabilidad histórica de nuestra generación de rescatar, antes de su pérdida total, este tipo de expresiones que van quedando en la tradición de los mayores y que ahora la auto revaloración traslada a los menores la voluntad orgullosa de ser receptores y custodios de una tradición que asocian ya a formas de vida y de producción con cabida en el mercado. Podemos afirmar, entonces, que los artesanos han fortalecido su herencia cultural y su identidad con la cerámica de Santiago de Pupuja y, en especial, con el torito de Pupuja. Ha crecido en demanda, hecho que fortalece los talleres y las redes familiares de los alfareros.

Con este documental sobre el torito de Pupuja, entregamos al público peruano y a los alfareros dueños de esta tradición, el producto de esta investigación y continuamos con el compromiso adquirido con los ceramistas de Pupuja relativo a la promoción de su cerámica y con otros pueblos cuyo arte esencial pudiera también estar en riesgo.



EL LARGO VIAJE DEL TORO MODELADO DE PUPUJA

Fedora Martínez

© El principio: del amaru al toro

Cuenta el Inca Garcilaso de la Vega, en el capítulo “De las vacas y bueyes, y sus precios altos y bajos” de los *Comentarios Reales de los Incas*:

“Los primeros bueyes que vi arar fue en el valle del Cozco, año de mil y quinientos y cincuenta, [...] llamaban a uno de los bueyes, Chaparro y a otro Naranja y a otro Castillo; llevome a verlos un ejército de indios que de todas partes iban a lo mismo, atónitos y asombrados de una cosa tan monstruosa y nueva para ellos y para mí. [...] Los gañanes que araban eran indios; los bueyes domaron fuera de la ciudad, en un cortijo, y cuando los tuvieron diestros, los trajeron al Cozco, y creo que los más solemnes triunfos de la grandeza de Roma no fueron más mirados que los bueyes aquel día”.

Ninguna comparación era imaginable entre la *chakitaqlla*¹ de los hombre andinos, con la máquina poderosa –y espantosa– de dos bueyes, dos toros capados agigantados, acabados de llegar *ayer nomás* de los barcos del Callao o de Matarani. Los indígenas observaron su poderosa pisada, oyeron su tremendo bufido y sintieron, bajo la mano en el arado, todo su poder. Finalmente, se maravillaron de su estampa, de su bramido, de la rara belleza de sus formas y colores. Ese toro bifurcó en el toro criollo, mestizado, que paseaba estampa en el

1. Arado de pie.



ruedo, convertido en buey no hubo más intención que el surcar la tierra sin ningún contenido espiritual de por medio. Sin embargo, el toro indio surcó uniendo espacios reales e imaginarios.

Espacios culturales antiquísimos retratados en *illas* y *conopas*: objetos de culto, bisagras entre los hombres y las deidades. Los indígenas del siglo XVI hallaron en el toro un nuevo producto simbólico. El nuevo ganado incorporado a la economía indígena y campesina fue agregado a los rituales: también fueron *illa*, *conopa*, *pacha*, *cocha*. El toro simbólico protector adquirió algunos atributos meteorológicos porque su estampa rememoraba deidades del panteón andino precolombino y la palabra castellana toro enjambró con *туру*². Justamente del *туру* emerge el *kuychi*³ –*turumanchay*, *turmanyé*–, origen del *amaru*.

Amaru⁴ es una serpiente félica⁵ de extraordinarios poderes que emerge del *uku-pacha* (mundo interior), influye en los seres vivos del *kay-pacha* (este mundo) y se relaciona estrechamente con los fenómenos atmosféricos del *hanan-pacha* (mundo superior). El amaru es una divinidad meteorológica (Ortmann 2002), pródiga en aguas para las sembreras y el ganado, capaz –como *wayqu* o *lluqlla*–⁶ de abrir cauces, arrastrar nuevas tierras (limo) o irrumpir violentamente con su turbión en avenidas de los ríos y desmadres. Está en los nombres de varios incas: Inti Kapaq Pirwa Amaru, Tupaq Amaru Amawta, Tupaq Amaru I (Vilcabamba) y Tupaq Amaru II (Condorcanqui) y su importancia fue tan grande, que estuvo en el blasón de los últimos gobernantes incaicos (Cúneo Vidal 1930). Ese fiero amaru, que en unos relatos está sumergido en las lagunas o vigila desde un peñón en medio de las aguas, cedió, en otros, su espacio al toro: animal llegado con

2. *Turu*: lodo primordial, barro, limo (V.H. Velázquez 2009).

3. Arco iris.

4. Domingo de Santo Tomás en su *Lexicón* (1560) define *amaro* como dragón o serpiente. Ludovico Bertonio en su *Vocabulario de la lengua aymara* (1612) define su equivalente aymara, *catari*, como víbora grande.

5. Invención religiosa panandina que detenta los atributos del puma, el otorongo y las grandes serpientes. Divinidad de las aguas que interviene en el ciclo productivo agrícola y ganadero. También hay construcciones de sierpecanida.

6. Guaiuco: q. wayqu, hoyada, quebradita, hondonada. // torrentera, aluvión, cf. Huaico // Lloclla: q. / ay. lluqlla, avenida, torrentera (Farfán 1957). Llóklla: avenida, torrentera, aguas temporales que corren fuera de madre, cauce de las aguas temporales // llókkllay: acto y efecto causado por desborde de torrentera. // Wáy'ko: Quebrada, hondonada, cuenca, terreno cóncavo, depresión de tierra formada por hundimiento o por deslaves, así como extracción de tierra; rambla, arroyadura por una torrentera o avenida de devastación que suele bajar de los andes arrastrando peñas, lodo, nieve, arena (Lira 1944).



la conquista e incorporado a la vida productiva y espiritual indígena. El toro se convirtió en uno de los avatares del amaru.

Entre el proceso de la conquista española y la reestructuración de la cosmovisión andina se materializaron nuevas deidades, el toro fue rápidamente asimilado al panteón andino. Entre el amaru precolombino y la incorporación del toro en la vida rural cotidiana se consolidó el toro protector: vigila desde las cubreras de los techos o, enterrado prevé que haya abundancia de ganado. El toro como ganadito –ya propio, ya ajeno– adquirió presencia en la cosmovisión del campesino y está presente en el arte tradicional peruano: mates, textiles, ceramios, imaginería. Es un producto simbólico panandino con ritos, hábitos y discursos propios. Así, Puno, con su meseta altiplánica propicia para la ganadería y famoso por su música y danzas tradicionales, es también conocido por su toro de Pucará.

¿Cómo empezó la historia del famoso torito de Pucará?

En el siglo XIX, Castilla y Meiggs proyectaron la red ferroviaria que uniría al Perú. Tendieron en el sur los rieles de esa modernidad. Se unieron, así, Arequipa, Cusco y Puno; pero no solo se articularon tierras y gente, también se crearon mercados interiores. Las lanas sureñas salieron a la costa y entre estos tres departamentos se estrecharon lazos comerciales permanentes. El

tren –en su democracia– trasladó productos del capital comercial sureño y también movilizó a pequeños y medianos productores e intermediarios que incesantemente trasladaban manufacturas, panllevar y artesanías. Las ferias tuvieron más auge y el traslado de gente fue aún más intenso.

A mediados del siglo XX, algunas ciudades concentraron gran número de habitantes. Los poblados rurales miraron con esperanza las ventajas de esas urbes. En los años 20 los movimientos intelectuales a favor de la causa india se consolidaron; se formó la demanda artística por lo indígena, por sus paisajes, sus cantos y su plástica. En 1946 se oficializó el Museo Nacional de la Cultura Peruana y en sus salas se mostró, pletórico, el arte tradicional peruano.

Para muchos turistas la travesía por tren se presentó arriesgada e interesante. Así, la conexión Cusco-Puno resultó una grata ruta para visitar el sur del Perú. Ese ferrocarril pasaba por la estación de Pucará (Puno) todos los días. Unos pasajeros bajaban, otros se quedaban para evitar la intemperie. Los vendedores de viandas y de artesanías se acercaban a ofrecer bebidas, tentempiés o recuerdos. Entre tantas viandas y objetos empezó –allá por la década de los 40– a gustar un torito de cerámica, pues parecía que ese animalito de ojos exaltados, lengüita salida y parada firme, guardaba un secreto que solo lo sabría quien se lo llevase. Así, la demanda creció, el negocio se amplió y nació el torito de Pucará, recuerdo de la estación donde se vendía.⁷

En Lima, en la galería Pancho Fierro, se presentó en sociedad a este toro cerámico. Este hermoso objeto adquirió entre los académicos tal prestigio que la primera publicación del Instituto de Arte Peruano fue **El toro en las artes populares del Perú**, firmada por José Sabogal (1949). Previamente, en 1944 apareció un artículo en *El Comercio* firmado por Truman Bailey, que da noticia de la atención internacional sobre el arte tradicional peruano⁸ y presenta una fotografía del toro puneño. Hay referencias, además, de exportaciones a los Estados Unidos de Norteamérica en el año 1959.⁹

7. Como dato anecdótico mencionaremos que la difusión del toro de Pucará fue tan amplia que llegó a aparecer en la película **La sogá (Rope)** de Alfred Hitchcock, de 1948. Los responsables de la presencia del toro fueron el director de arte Perry Ferguson y los decoradores Howard Bristol y Emile Kuri, este último mexicano. (Dato del crítico de cine Gonzalo Tapia).
8. El artículo fue tomado de la revista 'Natural History', publicación del Museo de Historia Natural de Nueva York. *El Comercio*. Lima, 8 de setiembre de 1944.
9. "[S]e señaló que se habían dado casos en que firmas comerciales pretendieron adquirir mil piezas estándar para explotárselas (sic) a Estados Unidos. Del Perú se exportaron en 1959, según noticia que publicaron

Por aquel entonces, los progenitores del torito de Pucará pertenecían al distrito de Santiago de Pupuja¹⁰ y eran los que se trasladaban con su carga, desde sus comunidades, hasta la estación de Pucará para ofrecer sus artesanías. Pasaron los años, cambió la fisonomía político-administrativa y se creó el distrito José Domingo Choquehuanca con parte del territorio de Pupuja.

Hoy, en el siglo XXI, la estación de Pucará es la capital de José Domingo Choquehuanca. El distrito Pucará y su capital, del mismo nombre,¹¹ pertenecen a la provincia de Lampa. Allí está el Museo de sitio Pukara. La privilegiada ubicación de este pujante e histórico distrito favorece la intensiva comercialización del torito que los turistas llevan gustosos. Las comunidades campesinas alfareras de Pupuja que surtían de toritos, *chuwás*, ollas, jarras y juguetería de cerámica mantienen aún su arte, pero con muchísimo esfuerzo. Trabajan para las ferias, especialmente la de los jueves en Choquehuanca, donde intermediarios –de Puno, Cusco, Lima o más lejanos aún– adquieren, a bajísimos precios, cientos de piezas.

Pucará tiene tradición alfarera de larga data y el éxito comercial del toro de Pupuja estimuló que los ceramistas de Pucará utilizaran el molde. Transcurrido el tiempo, la oferta del toro modelado a mano bajó. Los alfareros de Pupuja, poco a poco, dejaron de hacerlo y ahora es muy reducido el número de familias que lo producen. Hoy, las tiendas y ferias artesanales del Perú ofrecen un torito en serie, moldeado, y son ya muy pocos los espacios dónde se ofrecen toritos modelados.

La inserción del cerámico en el mercado internacional modificó las formas de producción y se consolidaron los talleres alfareros en serie. Los toros moldeados inundaron el mercado, restringiendo la venta de los toros modelados. No solo cambió el sistema de producción, también cambiaron los actores, los alfareros: la gran producción a molde salía de Pucará y el modelado a mano quedó en las comunidades campesinas de Pupuja.

Hoy, los signos andinos relacionados al toro están en rápida y constante evolución y la urbe incorporó –por migración, por divulgación académica, por nuevos constructos– al toro

los diarios, un millón de toritos de Pukará...". "Mesa Redonda sobre arte popular chileno". En: *Folklore Americano*. Año VIII, Nº 8, Año IX, Nº 9. Lima, 1960-1961.

10. Este distrito fue creado con la Independencia. Será recién en el siglo XX que se crea el distrito José Domingo Choquehuanca, que se anexa poblados del histórico distrito de Santiago de Pupuja (Tarazona 1946).
11. Distrito creado durante la Independencia. Por ley del 3 de junio de 1828, se dio a su capital el título de 'Leal Villa'.

cerámico. Se halla en las propuestas decorativas de arquitectos de moda, artistas visuales del Perú y del extranjero han utilizado al toro como soporte para su decoración plástica y la cotización del toro hecho a mano, sin molde, ha subido. Sin embargo, aún los creadores tienen mucha dificultad para insertarse al mercado.

Que la estación ferroviaria de Pucará haya sido el lugar donde se hizo famoso el toro de cerámica no es fortuito. El toro es un animal interiorizado en la cosmovisión andina. La demanda artesanal hizo que el toro de cerámica pasara de las ceremonias indígenas a la industria cultural. Las tradiciones alfareras de Cajamarca, Áncash, Huánuco, Ayacucho, Apurímac, Cusco, Puno, exteriorizan sus toros en hermosas piezas de arcilla. Es un animal telúrico presente en los cuentos y leyendas de los pueblos del litoral, de la sierra y de la selva. Es una tradición que atraviesa el Perú longitudinal y transversalmente.

La introducción del toro cerámico tradicional en el gusto limeño se debió a los indigenistas sabogalinos. En ese colectivo se entrelazaron muchas personas con ideas comunes a la ruta cultural del Perú. También se unieron parejas como José María Arguedas y Celia Bustamante. Alicia Bustamante, su hermana, fundó la Galería Pancho Fierro, trabajó con José Sabogal en el Instituto de Arte Peruano del Museo de la Cultura Peruana junto con Camilo Blas, Teresa Carvallo, Julia Codesido y Enrique Camino Brent. Una gran familia, un grupo fenomenal, con más cohesión que entredichos.

Arguedas –pilar importante de esa tendencia artística, académica y de gestión– se nutrió del mundo rural, lo interpretó, vivió la litorización: olas de migrantes llegadas a las capitales costeñas, buscó salidas ideológicas y emocionales. Fue un preclaro intelectual peruano que protestó con su muerte los cauces culturales prefigurados en el Perú de los años 60. Al final de su vida sentenció: “ese toro ha muerto”, en referencia al toro indio, el de su *Yawar Fiesta* (1941), el de *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947), el de *Cultura y pueblo* (1964), y el de su último escrito periodístico “Salvación del arte popular” (1969).

Arguedas construyó con el toro andino su sinécdoque personal. En su artículo “Salvación del arte popular” afirmó:

“Aquel toro modelado uno por uno como ofrenda a los dioses montañas, esa figura con aire y rostro verdaderamente irradiante de misterio: ese toro ha muerto... Creo que el ‘toro’ de Pucará se extinguió porque era un objeto religioso modelado por los indios más aislados, con menores vínculos en el mundo urbano”.

Este artículo fue enviado por JMA al diario *El Comercio* unos días antes de su suicidio. Él, con la sensación de indio a flor de piel, sintió que el mestizaje adquiriría una visión alejada de lo indio. El interés de Arguedas por el toro era antiguo: a los 30 años publicó su novela *Yawar Fiesta* y seis años después, en 1947 –en coautoría con Francisco Izquierdo Ríos– el libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. El análisis de los relatos los encaminó a la médula de los secretos de las lagunas y concluyeron: “El ‘toro’ sustituye al ‘amaru’ para explicar el misterio del origen de las aguas mediterráneas. El concepto mítico permanece, pero el personaje es sustituido: la serpiente por el toro. [...] En algunas regiones, [...] la sustitución se produce conservándose el nombre quechua ‘amaru’, cuyo significado sufre una traslación absoluta. [...] La transformación del amaru por el toro ha causado, por supuesto, al mismo tiempo, una transformación del antiguo personaje mítico; se trata de una de las formas de la retradición cultural del toro y de la conversión de un símbolo antiguo que toma la forma de un elemento incorporado que sufre una nueva reencarnación”.

Ese toro indio que Arguedas amó sintetiza la cosmovisión indígena precolombina en el periodo postcolonial. El origen del toro no es indio, así como él, que no nació en cuna india. Sin embargo, ambos fueron transformados por simbiosis con lo indio, adquiriendo la impronta cultural andina.

Nombrado director de la Casa de la Cultura del Perú, Arguedas publicó en 1964 la revista *Cultura y pueblo*. En la carátula del primer número está el toro de Pucará y en el pie de foto señala: “[...] está hecho de barro; lo modelan los indios de Santiago de Pupuja. [...] Un antiguo dios, el amaru, que tenía forma de serpiente y vivía en el fondo de los lagos, fue transformado en toro, según las creencias indígenas. Y así, ya considerado como una especie de dios, lo modelaron [...]”.

Cinco años más tarde, “Salvación del arte popular”, uno de sus testamentos ideológicos, fue un responso al toro de Pupuja. José María Arguedas sentenció la muerte del toro indio, sentenció –una vez más– su vida. Al poquísimos tiempo, murió. El toro cerámico de Santiago de Pupuja fue el objeto simbólico que él emblematizó con su historia personal, su destino.

Ese toro indio no ha muerto. Sus creadores viven, con embates han resistido y continúan con la tradición alfarera. Este documental testimonia esta permanencia. El toro cerámico es quizá –junto al cajón/retablo y al mate burilado– uno de los más representativos productos tradicionales peruanos apropiados por la vanguardia intelectual del indigenismo de la década de 1940-50. Es un objeto vivo que ha devenido en dos propuestas: el toro de molde y el toro modelado.



© Presencia del toro en los objetos rituales

Durante los siglos XVI y XVII convivieron dos aspectos contradictorios y asimétricos: el mundo indígena que se desmoronaba desde sus estructuras económicas y emocionales, y el mundo occidental –la República de españoles– que consolidaba su presencia en América.

En ese mundo indígena –que literalmente moría¹²– continuó el andino proyectando su lenguaje y construyó normas sujetas a las nuevas funciones: el toro se insertó en el mundo campesino que a pesar de los cambios poblacionales –en cifras absolutas y locación– no había dejado el sistema prehispánico de trabajo. Y se insertó en un proceso de ocultamiento de las antiguas costumbres religiosas.

La convivencia entre conquistados y conquistadores halló en el lenguaje traslapes y equilibrios: ese *toru* se materializó en el toro. El amaru, para unos, no cedió totalmente su función, para otros fue destrozado por divinidades atmosféricas y católicas (*Illapa* convertido en Santiago). Estas nuevas composiciones simbólicas variaron por su mayor o menor cercanía a la ciudad, por el mestizaje, por el acceso a nuevas formas de producción, por la introducción del catolicismo con su parafernalia religiosa. No obstante, también se acendró la vida campesina como respuesta a la ausencia del mercado interior capitalista. Lagunas y cerros fueron los ámbitos corológicos de mitos y leyendas refundados.

Ese mundo de significaciones adquirió sentido con objetos (el nuevo ganado ingresa al mundo de las *illas*: toro, vaca, carnero, oveja, caballo), con ritos (*pacchas* y *conopas* de toro, *cochas-fuente* que incorporan una yunta de bueyes), con hábitos (sincretismo con fechas religiosas católicas) y con discursos (intertextuales: evocan a las nuevas deidades con la misma parafernalia precolombina). El toro de Pupuja es conopa cuando baja a la tierra cargado de ofrendas o desde las cumbres de las casas, cuando protege a gentes y rebaños. También es frecuente encontrar en Santiago de Pupuja a toros de cerámica colocados en las ventanas. Las reminiscencias visuales del amaru se hallan en los círculos concéntricos del toro. Asimismo, a la yuxtaposición lingüística toro / *toru* se incorpora la palabra quechua *waqra* para referirse al cuerno que también significa “cresta de ave” (Domingo de Santo Tomás), giro idiomático que relacionaría al toro con el amaru aviforme.

12. Los estimados más conservadores calculan que al momento de la conquista había nueve millones de indígenas. A las pocas décadas solo quedaba menos de millón y medio.

La incorporación del ganado vacuno transformó radicalmente la economía del pastoreo de camélidos. El toro, convertido en un valioso instrumento de producción, impactó en la mentalidad sincrética y panteísta del hombre andino. Su figura se incorporó a los objetos simbólicos transubstanciados: *illa*, *conopa*, *cocha*, *paccha*.

Illla

Las *illlas* son pequeñas figuras que ordenan un universo sensible a la fe y a los ritos. La palabra *illa* se halla en el quechua y en el aymara: cualquiera cosa que uno guarda para provisión de su casa, como chuño, maíz, plata... piedra bezoar grande, que se halla dentro de las vicuñas, o carneros... *Illapu*: rayo o trueno del cielo (Bertonio 1612) // luz; ídolo, moneda de valor supersticioso, objeto de valor supersticioso (Farfán 1957) // claror, transparencia. // piedra en la que cayó el rayo, considerada como sagrada, peña hendida por el rayo (Lira 1944) // objetos antiguos guardados muchos años (Gonzáles Holguín 1608) // (en la Argentina): mascota del rebaño de ovejas (Farfán 1957).

Estos objetos también se organizan en una placa escultórica rectangular: *illa-chacra*. Es un catastro espiritual de cómo concibe el campesino su mundo arquitectónico y productivo. En fila: sus casas, espacios comunales, establos. Incisos: ideogramas y simbolismos. Testimonia David Frisancho Pineda (1978) que en la ceremonia de *señalar* ganado: "se separan los machos y las hembras, se colocan las *illlas* o la mesa mágica en el centro del campo, con coca, caramelos, etc., le adornan con serpentinatas y le echan mixturas".

Las pequeñas esculturas de piedra en forma de animalitos o frutos de la tierra que los campesinos encuentran son *illlas*. El cálculo que encuentran en las entrañas de los animales (piedra bezoar) es *illa*. El objeto que la naturaleza entrega a medio elaborar y es concluido por el hombre para ser usado como protección es *illa*.

Pieza que más rápidamente se ha adecuando a los tiempos contemporáneos. Convertido en el objeto de un deseo, en muchos casos se ha desprendido de la ceremonia ritual, sin embargo, su sola presencia ofrece al dueño la esperanza de obtener el bien deseado como en el caso de las alasitas.

Conopa

Conopa, de *qunu-paq*, para la fogata; f. espíritu protector (Farfán 1957). Los objetos ofrendados para protección son *conopa*. Forman parte del rito y la consumación de la ceremonia. Son

recipientes escultóricos. En la sierra sur precolombina hay *conopas* en forma de llamas y alpacas. A ellas se incorporó el toro.

La diferencia visual entre la *conopa* y la *illa* es el orificio que la *conopa* tiene en el lomo de la escultura. Max Uhle (1906) recogió el testimonio de un indio cusqueño que describió la *conopa*: "las figuritas sirven para sacrificios a la Pachamama (la tierra). Se llenan los agujeritos con alcohol, vino u otra cosa sagrada, como coca, etc. Se les entierra en los lugares donde pastan los carneros, con estos sacrificios se paga el pasto que la Pachamama da a los animales (probablemente prenumerando). Se pone la figurita en la tierra, entre piedras, y se tapan éstas con otra piedra. Cada año se renueva el sacrificio con otra figurita. Entonces se pone la figurita nueva más abajo (más cerca de la Pachamama) y la vieja más arriba". En la marcación del ganado se le señala con un distintivo: es ocasión para invocar a las deidades para proteger y aumentar los animales.

La estética del toro cerámico de Pupuja tendría sus antecedentes en la alfarería precolombina sureña, la marcación del ganado y el toreo. Hermilio Valdizán (1923:219) cuenta sobre el *señalakuy*: "En el departamento de Puno, cuando se escoge, marca o señala las crías que también llaman señalaco, y en las fiestas de San Juan, la Trinidad y San Santiago; proceden a hacer la tincasca en la siguiente manera: el dueño del amuleto o el indio más caracterizado, es el que hace de oficiante, mirando al Sol y después de quitarse el sombrero, rocía el amuleto con aguardiente; de una porción de coca escoge las mejores hojas y las junta con Huiraccoya y unto de llama y deposita el todo sobre una piedra o batán; todos los que presencian la ceremonia se ponen de pie; el oficiante levanta las manos al cielo y con voz grave pronuncia estas palabras: 'santa tierra, yo te pago esta coca, con estos ingredientes, y tu espíritu o apu, aleja de nuestros ganados y de nosotros los males y que el ganado crezca robusto y nuestra vida se prolongue'. Se procede a incinerar los dichos ingredientes, terminada la ceremonia, se guarda el amuleto en la casa de la finca. El oficiante, en toda la ceremonia, no deja de chacchar las hojas de su divina coca".

Cocha

Las chacras y los pastizales se hallan supeditados a la abundancia o escasez del agua. Este recurso es fundamental en la agricultura: se la represa y se crean canales de riego. También se la respeta, se la halaga. La representación de las lagunas y estanques en el antiguo Perú se encuentra en piedra y cerámica. En el fondo de los recipientes hay flora y fauna. El toro se incorporó a estos ritos propiciatorios. Se halla –solo o en yunta– al centro de las *cocha-platos*.



Así, no sorprende que haya un cerro Amaru donde un toro de oro baja al río dejando un camino plateado a su paso; una sirena cuida la corriente de ese río e impide que el toro agote el agua (Huanta-Ayacucho). Ese toro, al centro de la cocha, nos dice que ya forma parte del mundo mítico contemporáneo. No se trata, pues, solo de una representación figurativa.

En las *cochas-fuente* hay un complejo mundo representado. Seguramente en otros aspectos de la vida simbólica contemporánea el amaru seguirá regulando lluvias, ríos y lagunas; sin embargo, su avatar, el toro, se manifiesta omnímodo en la estética sureña andina.

La *cocha* está representada en platos y fuentes. Recientemente, por razones utilitarias, la antigua función de propiciar el origen –la *paqarina*– se atisba en los diseños de flora y fauna acuática.

Paccha

Objeto escultórico con acueducto que sirve para ofrendar a la tierra. Así la agricultura y la ganadería pueden florecer si la madre tierra acepta el rito y la ofrenda. Es la pieza que más transformaciones ha tenido; en piezas contemporáneas se denota la antigua función de *paccha* por contener conductos de entrada y salida, sin los complejos canales o conductos internos que hacían de la pieza una compleja obra de arte. En la alfarería puneña está la *limitata* como la pieza sincrética con la técnica de *paccha*.

Pareciera que la *paccha* fue el objeto ritual que más rápido desapareció de la escena simbólica andina. Asociada a las fiestas del agua, su uso quizá muy evidente, casi un espectáculo ritual,

sufrió con severidad el estigma colonial de ser objetos idolátricos. Las aguas del litoral, de los valles interandinos y de las altas cumbres tienen significados diferentes y complementarios y quizá la *paccha*, que en los ritos a la tierra propicia la fertilidad, pudo ser el vehículo que unió transversalmente las aguas de los diversos hábitat. Fiestas que promovieron las uniones maritales que no encajaron en los esquemas religiosos católicos, fueron fuertes motivos para acelerar la pérdida del uso del objeto.

En este acoso religioso por liquidar los objetos rituales andinos pudo ocurrir que las piezas trasmularan funciones y, en algunos casos, las *conopas* asumieron las funciones de *pacchas*: existen piezas escultóricas representando al toro puneño de Pupuja que son *conopas* por el orificio del lomo y son *pacchas* por el orificio en el hocico. Son hipótesis que deberán ser mejor documentadas, empero, también hay necesidad de ofrecer un giro a la investigación de estos objetos rituales.

© Fiestas en Santiago de Pupuja

Festividades ganaderas

Entre mayo y agosto se celebran en los campos del Perú las fiestas ganaderas. Previamente, con gran recogimiento, se festeja el hallazgo del simbólico madero cristiano por Santa Helena (3 de mayo), haciendo hermosos altares caseros, acudiendo al pie de monumentales cruces de caminos y ascendiendo a las cumbres de colinas y altos cerros en los que, como calvarios andinos, la cruz perfila su silueta abriendo sus brazos al mundo.

A medio mes viene la fiesta de San Isidro Labrador (15 de mayo), el popular santo chacarero, vestido a la usanza del lugar y haciendo de gañán con la mejor yunta de bueyes que hayan podido plasmar los imagineros o los ceramistas. Los toros que recién han dejado de ser novillos son dedicados al santo patrón, *acristianándolos* con nombres de humanos y en cuyo bautismo funciona el compadrazgo.

El ganado se *señala* el 24 de junio (San Juan), el 25 de julio (fiesta de Tayta Shanti -patrón Santiago-, y la herranza, o *yerra*, *señalakuy*, santiago, rodeo, *tinka* o *ch'uya*,¹³ y se extiende todo el invierno hasta agosto), el 6 de enero (pascua de Reyes) y en los carnavales.

13 Texto del folleto de la exposición Taita Shanti. El patrón Santiago, realizada en el Museo Nacional de la Cultura Peruana en agosto de 1994.

El *señalakuy* que inspiró la estética del toro de Pucará ha perdido características funcionales. Una buena descripción de esto la hace Enrique Cuentas (1988), que entrevistó a Pablo Iturry Aguirre, destacado ceramista, profesor de la Escuela de Bellas Artes en la especialidad de cerámica artística durante la dirección de José Sabogal:

“Aunque la ceremonia de la marca de ganado se remonta a la Colonia, nos referiremos a la que se practicaba en época más reciente. La fecha preferida era la de la festividad de la Santísima Trinidad, en mayo. Se escogía los toretes de tres años o utrerros y se les encerraba en el corral desde el día anterior de la ceremonia. En esta fecha se reunían los dueños de los animales con invitados, familiares, grupos de bailarines y músicos, trasladándose en silencio al canchón donde se procedía a la marca. Allí se armaba la mesa, con ponchos y *llicllas* que se extendían en un extremo del recinto. Rodeando la mesa, todos los circunstantes libaban copas de licor, procediéndose luego a la *kintusqa*, en que cada dueño de un torete escoge las mejores hojas de coca que coloca, cogiéndolas del peciolo, en una chúa o plato de barro, luego se lleva este plato al lugar donde está el ganado y las hojas se depositan en un depósito donde hay estiércol encendido con incienso y hierbas aromáticas. Con el humo producido al encenderse las hojas de coca, se hace el sahumero del ganado a ser marcado. Luego se hace la *challa*, o aspergeo con los dedos, de gotas de licor en calidad de pago a la Pacha Mama y a los Apus, a quienes se invoca para que la ceremonia sea propicia.

Luego se coge un torete, se le amarran las cuatro patas y, fuertemente sujeto, se le echa sobre la mesa, comenzando la marca. Primeramente se le pinta la cabeza y el cuerpo con tierra desleída en agua, trazándole rayas, espirales y curvas simulando un jaquimón, caronas y aparejos. Luego, empleando cuchillas muy finas y una moneda de oro, se raspan parte de los pelos donde están trazados los adornos pintados y se comienza el corte.

Como fase del ceremonial, que es su parte sangrienta, se comienza cortando la punta de la oreja del animal. La sangre que brota de la herida es recibida en una concha marina, luego se mezcla con vino dulce y, en pequeñas copas, es invitado a los circunstantes. Después se hace una incisión de forma semicircular sobre la parte superior de los ojos, de tal manera que permita encarrujar el cuero, que es sujeto con finas lanas de alpaca. Posteriormente se echa ceniza sobre el corte con el propósito que cicatrice.

El animal comienza a bramar y los asistentes dan rienda suelta a su alegría tocando y danzando. A continuación se concluye el corte practicando incisiones sobre la membrana que cuelga en la parte inferior del cuello, formando encajes ojalados que se llaman *walliqos*. Sobre las heridas

se echa ceniza o excremento de caballo, seco y molido; otras veces, para cicatrizar, llamadas *illas* [sic]. Existe la creencia que éstas propician la mejora y aumento del ganado. Al concluir el ceremonial rocían alcohol sobre las sangrantes heridas del animal y lo sueltan. La bestia, bramando, escapa por la puerta del corral en dirección al campo”.

© Tradición alfarera puneña

En las localidades de Pucará, Azángaro y Arapa se hallan arcillas de origen sedimentario; destaca un tipo de lutita, de color gris verdoso a gris negruzco. Estas localidades forman parte de la “zona minera sur” puneña, con yacimientos minerales de antimonio, plomo y plata.¹⁴ Un eje alfarero es Pucará-Santiago de Pupuja. La morfología de Pucará favorece la producción alfarera porque en su jurisdicción hay abundancia de arcilla, concentración que no se repite en los alrededores.

Las evidencias arqueológicas investigadas en Pucará integran este sitio al Qhapaq Ñan o Gran Camino Inca. Cuando en 1870 se nombró una comisión para preparar los planos y los presupuestos para unir el ferrocarril de Arequipa a Puno con el Cusco hubo una serie de recomendaciones como la de incorporar a la ciudad de Azángaro en el tramo; sin embargo, ni Azángaro ni Pucará fueron incluidos. Se levantó una estación más próxima al río Pucará que a la villa, quizá de ahí la denominación *Estación de Pucará*.¹⁵ La cercanía a la carretera troncal y a la estación ferroviaria hicieron que Pucará se mantuviera floreciente, siendo la alfarería uno de sus rubros. No se trata de un enclave alfarero, la tradición cerámica abarca –más allá de las demarcaciones político-territoriales– varios pueblos dedicados a trabajar alfarería utilitaria y ceremonial; los más importantes se encuentran en los distritos de Santiago de Pupuja y

14. La lutita corresponde a la edad Devónica y las formaciones metamórficas al norte de Santiago de Pupuja. ONERN / CORPUNO. Programa de inventario y evaluación de los recursos naturales del departamento de Puno. Volumen 2. Lima 1965.

15. “Este distrito de la provincia de Lampa, favorecido como está desde hace años por el paso del ferrocarril, que de la costa y de Puno va al Cusco, ha ganado inmensamente con tal ventaja, aún cuando su capital haya perdido la importancia que se había conquistado desde siglos antes. Estando casi todo él en llanos muy traficables por donde se ve pastar a millares los rebaños de ovejas que dan abundante lana para la exportación, su progreso ha sido más marcado aún por la creación de un punto, cercano a la capital del distrito, de una estación de ferrocarril, estación que se va convirtiendo en pueblo. Por ella se embarca pasto, cebada, ganado, lanas, chalongas, cecinas, chuño, papas y quinua, que son las producciones del distrito” Germán Stiglich (1923).



Choquehuanca. Enrique Cuentas (1988) investigó en Checca Pupuja y reportó que los varones de cada grupo familiar elaboran las piezas de mayor tamaño: ollas, jarras, platos, fogones, tostadoras (*jank'anas*) y toros. Las mujeres producen tazas, chuwas y objetos pequeños; y los niños hacen juguetes (*ch'iñi*).

La importancia administrativa de Pucará imprimió en la producción alfarera local una denominación de marca. Es Aurelio Mamani Huamán un arquetipo del alfarero de Pucará, heredero del torno y la técnica de la mayólica y el vidriado, pertenece a un antiguo clan de ceramistas.¹⁶

En el ámbito cultural de la precolombina Pukara hallamos hoy objetos cerámicos utilitarios, decorativos y rituales: *chuwa*, *apajata*, *limitata*, floreros, jarrones, cántaros, *chombas*, platos, tazas, iglesias, músicos, danzantes, toros, caballos, entre otros. Productos ofertados en las ferias, se transa por dinero o intercambio. En el sur del país son importantes la feria de Pucará (Puno, 16 de julio), la feria de Pomata (Puno, 26 de julio), la feria de Tiobamba (Cusco, 15 de agosto), la feria de Huanca (Cusco, 14 de setiembre). En ellas hay movimientos comerciales regionales. Hernán Sánchez (1989) describe que “entre el 12 y 14 de agosto de 1972 pudimos observar gran

16 Catálogo *Ruraq Maki. Hecho a mano*. Exposición venta de arte popular tradicional. Instituto Nacional de Cultura, 2009.



cantidad de bultos de cerámica que eran cargados en el ferrocarril Cusco-Puno, de las zonas de Pucará y Racchi con destino a Tiobamba.”

También hay ferias locales importantes como las que se hacen los jueves en José Domingo Choquehuanca, donde hay una calle exclusivamente para ceramistas. Asimismo, los lunes y martes de la primera semana de octubre en el cerro Apoqila (Llalagua) aparece junto con otros comerciantes el vendedor de instrumentos musicales de viento que serán utilizados en las fiestas de Santiago de Pupuja.

Chuwa

Plato vidriado. En su interior tiene diseños en ocre y verdes. Objeto de loza virreinal tanto en su forma como en su acabado vidriado, con decorados muy simples y una gama cromática que de alguna manera sigue la tradición de la cerámica verde sobre blanco de la sierra sur desde la colonia. Decorado con *suches* (bagre), toros y plantas. En los matrimonios tradicionales se reparte el banquete en las *chuwas*. La *chuwa* rememora a la *cocha*, está presente en los ritos: sirve para contener la coca o los líquidos ofrendados.

Hay *chuwas* por encargo que suelen llevar inscripciones de lugar y fecha en que se han realizado, o nombre del dueño.

Apajata

Vasija que los padrinos obsequian a los novios. Representa al matrimonio, con banda de músicos y el toro como acompañante. “Hace años los padrinos regalaban toro, gallo, gallinas, las llamas cargaban la comida en costales”.¹⁷ Esos regalos eran entregados a la pareja y la banda de músicos está representada en la *apajata*.

Ludovico Bertonio (1612) señala sobre esa construcción lingüística: *Aphata*: llenar: y es verbo que sirve a todas cosas, sino es para cosas vivas que llevándolas andas por sus pies // *ApaAtha*: hacer que otro lleve, permitir o mandar llevar // *AñaCthaca*: Yo que lleve, o lo que yo lleve: verbo relativo // *ApaCatha*: llevar actualmente // *Apjatha*: ayudar a llenar.

Es una pieza escultórica testimonial del estatus de la pareja que contrae matrimonio. La riqueza de los elementos colocados en la pieza denotaba la riqueza parental de los contrayentes. La pieza forma parte del patrimonio familiar: es guardada y heredada, sin embargo, la pobreza

ha influido para que haya un desprendimiento espiritual de la pieza y las familias las vendan a bajos precios.

Limitata (incalimita, limeta)

Jarra para licor. Luis Ramírez León (2001) describe: “jarra muy peculiar que parece ser también una paccha u objeto ritual, el licor ingresa por un orificio en la cabeza de bebedor y sale por una jarrita minúscula; decorado con animales y rosetones o flores que evocan por su forma al sol, puestos en los hombros del bebedor recuerdan a los medallones en forma de pumas que usaban los de la nobleza inca en el virreinato. Las flores y animales son evocación también de la pachamama. El propio bebedor se asemeja a los personajes que a modo de atlantes figuran en muchas jarras y éstos a su vez se remontan a las mascarillas que aparecen en vasijas prehispánicas; son cabecitas que bien pueden ser los ancestros o mallquis propiciadores los cuales habitan dentro de la tierra. Por eso es frecuente cuando se bebe en los Andes derramar primero el líquido sobre la tierra o la pachamama y si se hace con una paccha tanto mejor. Hay pues elementos en la limitata que evidencian una disyunción y un sincretismo cultural, es decir, se usan formas occidentales para representar contenidos indígenas ancestrales y se asocian con elementos nativos para adquirir nuevos significados”.

© Testimonios

Concepción Roque Chambi

“Soy de la comunidad de Checca Pupuja, productor del torito de Checca Pupuja. La arcilla la traigo de diferentes sitios, con mi familia. La cargo en atados y en llamitas, de acuerdo a lo que puedo. Recojo de Palacocha, cantera de Checca Pupuja. También traigo de Aqocalqui y la greda arcilla chocolate de Qirupata.

Nuestro trabajo no solamente es para hacer toros. Hacemos jarras, utilitarios como platos, candeleros, ollitas chiquitas y grandes. De todo tamaño. También caballos, *inqalimita* (*inqalimeta*). También ceniceros, braceros, maceteros. También danzas de saraqena, danzas de ayarachi, danzas de llamerito. También *paqochas*, *paqochitas*, alpaquitas, chica y grande.

Para hacer el torito hago una bola, la aplano sobre una piedra o una madera. Ese es el inicio. Primero la base, el cuerpo. Aplano, doblando empiezo a hacer el cuerpo. Empiezo por la parte

17. Informantes: Enrique Chambi y Petronila Quispe.

traseira para poder formalizar el cuerpo y también para dar el tamaño. Paso a la parte delantera y hasta cierta parte avanzo, y después la espalda.

Terminado el cuerpo, debe orear una hora y cuarto o más, porque al colocar la cabeza en el cuerpo fresco se puede hundir con el peso. Para evitar esto debe orear. La cabeza se hace parte por parte, no es una sola bola. Primero hay que colocar la cabeza, después los cachos. La tercera parte: colocar el frente. Después las orejas. Ya está la cabeza. De ahí, hacemos el asa en la espalda y la cola.

Terminado el toro debe orear porque sino todo el revestimiento se malogra. Se colocan los pies al siguiente día. Se orea en la sombra porque el envase, el cuerpo, se puede rajar con el calor. Como el cuerpo está vacío, el aire lo llena, y con el calor se puede rajar. También la arcilla se encoge, de un solo golpe se seca: se encoge y se raja. También se despega. Por eso los pies se colocan al siguiente día. Para colocar las patitas en el cuerpo se hacen cuatro huecos para engancharlos y se pegan. Pegadas las patas ha terminado el acabado del toro. Debe orear en la sombra por lo menos un día.

Una vez seco el toro por el oreado, lo pintamos con *yuraqturu* que traemos de Quechua. Pintamos con un trapito. Luego usamos escoria. Pintamos con la escoria y luego le colocamos lo que llamamos *pintura*, es un mineral que ha sido chancado y molido. Preparado, lo pintamos con una brochita, este mineral es granate. En quechua se llama *pukarume*, otros le dicen pintura. Terminado el pintado puede ir de frente al horno o puede orear. Como la arcilla ya está seca entonces la pintura seca rápido.

El toro no se puede hornear solo porque en el horno hay movimiento con la candelita. Se colocan en el horno piezas de varios tamaños y hacen cuña entre ellas. Deben estar apretaditas, presionadas dentro del horno. Así no se rompe. Se hornea entre dos horas y media y tres. No hay un tiempo fijo, depende de cómo avance el horno. Cuando se termina de hornear las piezas se dejan enfriar dentro del horno. Deben enfriarse por lo menos ocho horas. Empezamos a retirar parte por parte. En mi horno entran como máximo ocho toros de diferentes tamaños, no más. Van acompañados de otras piezas. Para prender el horno necesitamos paja, después ponemos bosta del ganado.

Mis tatarabuelos hicieron toritos; de ahí también mis abuelitos hicieron el mismo trabajo, yo seguí con el mismo trabajo. Desde chiquillo le ayudaba a mi papá a trabajar. Aprendí a hacer toritos chiquititos, poco a poco grande, más grande, más grande hasta hoy día. Cuando hago un torito me siento orgulloso porque estoy recuperando de mis abuelos ancestrales el trabajo.



No quiero que se pierda ese trabajo ni tampoco que se acabe. Quiero hacer algo mejor. Quiero compartir mi trabajo a las nuevas generaciones”.

Mariano Choquehuanca Quispe

“Hago trabajos tradicionales de nuestros ancestros: toritos y caballos. Aprendí de mis padres, de mis abuelos. Mi abuelo Patricio Choquehuanca y mi padre Leandro Choquehuanca también hacían, de ahí aprendí.

He nacido en el año 63, he abierto los ojos el 67 o 70 más o menos. Vi, cuando era chiquillo, carros que se llevaban la cerámica, caballos, toros, *saraqenas*, *ayarachis* y otras. Esos trabajos eran lindos. Hacia 1980 esos trabajos se perdieron; no sé a qué se debe... Ahora casi no hay esos trabajos. Mi suegro está trabajando y otras personas más, muy poco trabajan. Yo estoy manteniendo.

Cuando alguien se casa le regalamos dos toritos para que tengan abundante ganado. La pareja lo tiene que guardar hasta su muerte debajo de la tierra, en medio de su terreno.

El toro de Checca Pupuja es hecho de manera tradicional, rústica, a mano. No hay molde. Este toro tenía significado. Antiguamente lo ponían en los techos para que cuiden la casa, para que haya buena producción de los ganados. Aquí en el hueco que ven... ocultamente hacían su *challasca...* de las vacas en el medio lo enterraban adentro. Todos los años los servían ritualmente para la producción de los ganados.



Ahora no hay *challasca*. Yo he visto cuando mi abuelo vivía, yo he visto más arriba hay un canchón adentro. El torito más pequeño se sacaba para que haya más producción. No sé si ahora estará adentro.

No lo puedo decir. En el corral, al centro, hay un torito.

La gente de la zona en carnavales y fiestas costumbristas como Santiago Patrón, Señor de la Exaltación, San Isidro, San Sebastián, en la *limitata* o *incalimita* llevaba licor, aguardiente.

El antiguo horno está desde 1970. Hasta el 2008 ha estado en función. Cada mes hay que arreglarlo. Ahora estoy preparando mi nuevo horno. En este horno entrarán 10 toros de 50 cm. Entran piezas de diferente tamaño, de un solo tamaño no se puede. El horneado dura de 4 a 3 horas y depende del grosor. En los toros, en los caballos hay que calentar unas dos horas. Cuando termina el horneado hay que dejar enfriar unas 20 horas.

Antes de hornear hay que *challar* (esparcir con la mano) un poquito de alcohol, un poquito de coca, nada más. Hay que hornear cuando no hay viento. El tiempo debe estar calmado. Cuando hay nubes no debo hornear. Cuando hay nube horneo a la una de la mañana, cuando todo pasa. Cuando está el viento calmado. Cuando hay viento al terminar de hornear se raja, se derrite”.



Antolina Chambi

“Soy Antolina Chambi. Mi esposo es Pedro Roque Poma, también es de Santiago. Vivo en Santiago de Pupuja con mis hijas. Mis padres me enseñaron. Vendía en Cusco, Arequipa. Cuando pasaba tren, un ratito nomás vendíamos, carne, queso, de todo, bajaban del tren y compraban. Pasaba cada día, venía de Cusco a Arequipa. Al día siguiente se va al Cusco. Siempre vendí ollitas, jueguitos. Viajaba al Cusco y a Arequipa, llevábamos carga. Todos los días *qatu*, también el 14 de agosto, el 15 de setiembre. No solo nuestro trabajo. También comprábamos de otros y llevábamos. El *qatu* en Pucará era los jueves. Acá en Choquehuanca, en esta calle, estoy hace 10 años”.

Simón Roque Roque

“Nosotros somos de Santiago de Pupuja, comunidad de Checca Pupuja. Nuestro departamento es Puno. Siempre me he dedicado a trabajar. Viendo a mis tatarabuelos, siempre tuve deseos de trabajar hasta hoy día. Ya tengo 72 años.

Me he dedicado a trabajar desde los 12 años de edad, siempre tenía deseos de aprender estos trabajitos hasta hoy día, siempre sigo trabajando torito de cerámica a mano, esto no es de Pucará, nada. Nosotros trabajamos netamente en nuestro pueblo Santiago de Pupuja.





Antolina Chambi



Mariano Choquehuanca



Simón Roque

El *señalacuy* hacemos para poner abajo, algunos ponen en las ventanas, algunos se ponen encima del techo, para esto necesitan estos trabajitos muy urgente, sí, entonces nosotros seguimos trabajando. Hasta hoy estamos trabajando. En el mes de junio, julio, cortamos orejitas, *challamos* nuestra tierra, nuestros apus, con su sangrecita. Eso significa para que seamos felices. Esa costumbre tenemos desde nuestros abuelos, nuestros tatarabuelos *challaban*, sus herederos también seguimos con la misma costumbre de los tatarabuelos. Tenemos esa costumbre hasta ahora. Las diferencias según el tamaño que quieren chico o grande hacemos, el tamaño que según quieran los clientes. Cualquier tamaño podemos hacer. Tres, cuatro, cinco tamaños según que quieren”.



waqra (cuerno)

También significa en quechua "cresta de ave" que puede relacionarse con el amaru aviforme.



tika:

Recuerda los adornos que se colocan a los toros de lidia y la antigua relación del animal con la flora (hojas de flor de papa u otras).



enjalma



chupa



wallqu:

En el *señalacuy* se hacían incisiones sobre la membrana que cuelga en la parte inferior del cuello.



símbolo asociado al amaru



Mariano Choquehuanca Quispe cuenta: "mis abuelos dicen que con el *señalacuy* se traía buen año y abundancias. Pero luego fue prohibido, porque era sangriento", el ceramista refiere que ahora la costumbre es: "cuando alguien se casa le regalamos dos toritos para que tengan abundante ganado. La pareja los tiene que guardar hasta su muerte debajo de la tierra, en medio de su terreno.

TÉCNICAS DE LA CERÁMICA ESPAÑOLA Y SU IMPLANTACIÓN EN EL PERÚ

Luis Ramírez León

La arcilla pura es el resultado de la descomposición de ciertas rocas volcánicas bajo la acción combinada de la desagregación de los agentes atmosféricos como el agua y el ácido carbónico.

Por esta desagregación se produce la separación de los elementos, quedando en libertad el hidrosilicato de alúmina que es la arcilla pura y blanca conocida con el nombre de caolín. Sin embargo, este elemento generalmente aparece mezclado con otros materiales en menores cantidades que también son productos de la descomposición de rocas como los granitos, pórfidos, gres, feldespatos, cuarzos y micas. El feldespato a su vez presenta variantes, una de ellas es el mismo silicato de alúmina y álcalis, otra es la ortosa que tiene base potásica, otra la albita de base sódica, y la anortita de base cálcica. Existe una variedad de arcillas: rojas con alto contenido de hierro, marrones con predominancia de manganeso, amarillentas con contenido de calcio y blancas con caolín. La tecnología cerámica implica no solamente el uso de las arcillas sino también la inclusión de un material aplástico, temperante o desgrasante, que se añade intencionalmente a la arcilla para evitar la excesiva plasticidad y dar más cuerpo a la masa, este puede ser con más frecuencia arena o rocas molidas. En suma, la técnica elemental de fabricación de la cerámica consiste en mezclar tierras arcillosas molidas con agua hasta conseguir una masa densa. El agua le confiere la plasticidad para ser modelada (García 1943: 44; Ángeles 1987:79).



Una vez modelado el objeto se hornea dos veces. La primera para secar el objeto y prepararlo para la decoración (este proceso se llama bizcochado) y la segunda para fijar los colores y fundir el vidriado. Los colores empleados son óxidos minerales. Así, el amarillo se consigue con el óxido de antimonio, el verde con el de cobre, el rojo y los marrones con el de hierro, el azul con el de cobalto, el negro con el de manganeso y el blanco con el óxido de estaño. La capa vítrea, comúnmente se compone de barniz plúmbeo, pero también se consigue con galena y con óxido de estaño. El vidriado plumbífero está compuesto de diez partes de óxido de plomo, otras diez de sílice o arena y tres de sal. Ambos, tanto los óxidos metálicos y el vidriado propiamente dicho, constituyen el soporte, la cubierta de la decoración, y otorgan la impermeabilidad y decoración de las piezas.

La introducción de la cerámica vidriada y la loza en el Perú se produjo con los conquistadores hispanos desde el momento de su arribo, a partir de 1532, en objetos que formaron parte del menaje personal. Los antiguos peruanos desconocieron por completo estos procedimientos. Desde entonces y durante el período virreinal la importación, la producción local y la comercialización de los enseres cerámicos fue profusa (Acevedo 1986:19).

A medida que se consolidaba la conquista y se daba inicio al Virreinato, los españoles introdujeron, entre otras tecnologías, la cerámica. Inicialmente, respetaron y conservaron la rica tradición alfarera nativa, de modo que los alfareros que no poseían tierras, al menos en la costa, se dedicaron exclusivamente a su oficio y en los primeros años de la colonia estuvieron exentos del trabajo de la mita y del servicio doméstico en las casas de los encomenderos (Rostworowski 1977:231). Los maestros ceramistas u olleros españoles aprovecharon los recursos alfareros nativos, pero también les enseñaron las técnicas del vidriado, la mayólica y el uso del torno para el modelado de los objetos. Les enseñaron a hacer no solamente objetos para el menaje doméstico sino también azulejos, tuberías para el agua, nuevas formas y diseños decorativos.

El oficio se desarrolló dentro de las condiciones sociales y políticas propias del Virreinato, en un proceso paulatino que permitió la asimilación de nuevos usos, formas y decoraciones. La mayor parte de los ceramistas y los objetos cerámicos provinieron de los grandes centros españoles como Talavera de la Reyna, Puente de Arzobispo, Teruel, Muel y Sevilla (Acevedo s/f:17). Con el tiempo, el oficio cerámico fue adquiriendo un mestizaje variopinto, en el que el negro conjuntamente con el indígena interactuó con los oficiales españoles y criollos. Incrementándose en el ejercicio del oficio también mulatos y mestizos. Ya desde el siglo XVI, en las

ciudades importantes del Perú, como Lima, Cusco, Arequipa y Trujillo, funcionaron talleres u ollерías para la fabricación de utensilios de uso doméstico así como de conductos para el agua. En Lima, desde mediados del siglo XVI, existía un gremio de olleros plenamente constituido que aportaba con el impuesto de alcabala y el Cabildo disponía la regulación de los precios de la loza, el funcionamiento de las ollерías y la comercialización. (Harth-Terré y Márquez 1958: 411). En el Cusco, por ejemplo, se sabe que el 21 de mayo de 1588 se establece una fábrica de loza entre el maestre escuela de la Santa Iglesia de la Ciudad del Cusco y los ceramistas Domingo Gonzáles y Francisco Navarro, en la que participaron ocho indios ordinarios.

El primero se comprometió a dar una casa y “hacer un horno en que se cueza la loza que hicieren, y dos ruedas para labrarla, y un molino para moler los vidrios y un rodadillo de hierro y las demás herramientas que fueren menester para hacer la dicha loza”(Cornejo 1960: 247).

Como es obvio, el propietario se encargaría de instalar el taller con sus accesorios y los maestros olleros pondrían solamente sus oficios y producirían la loza. Pasado el tiempo, entre Cusco y Puno, la nobleza inca jugó un papel importante como cliente, patrocinadora o propietaria de obrajes cerámicos distribuidos estratégicamente a lo largo del camino a Potosí.

Lamentablemente, se carece de tratados o crónicas que se refieran a la actividad de la cerámica en el Perú. Algunas informaciones al respecto se conocen por medio de algunos documentos relativos a los jesuitas, quienes poseyeron en Lima una calera de la cual se extraía y se procesaba la cal, y se fabricaban objetos de alfarería, loza y azulejos. Era costumbre de los jesuitas contratar un maestro ceramista u ollero para la producción de loza y azulejos, tanto para satisfacer necesidades propias como para la comercialización.

En dicha documentación se hace mención de productos, materiales, instalaciones e instrumentos de taller y la división interna del trabajo (Ramírez 2004:20). Así, entre los tipos de vidriados que conseguían figuran: vidriados de blanco, azul y verde; entre los materiales empleados se mencionan: “cobre para vidriado verde”, “polvos azules” y “plomo para el vidrio”. Se nombran también a tinajones para guardar el vidrio, diversos cedazos para colar el vidrio, tableros, ruedas, hormas o moldes, batanes, molinos para moler vidrios, pozos con barro sin colar, pozos con barro colado o coladeras, cajas con barro clasificado en crudas, finas y “medianas”; asimismo, dos hornos “uno grande de campana corriente para cocer loza” y “otro horno menor de campana corriente para lo mismo” y otro horno “nombrado Padilla de reducir a almártaga el plomo con el estaño” o “de fundir metales”. La división interna del trabajo también es perceptible, se aprecia al maestro “que vedría y carga los hornos”, es decir, la

actividad de cubrir las piezas con la capa de vidrio y ponerlas en el horno, al maestro que efectuaba las “tareas de labrar” o modelar, al “maestro pintor” o decorador, al maestro que cargaba los “hornos de lo blanco” o de loza, a los “negros peones que queman los hornos” y los “negros que queman los hornos de colorado” o de alfarería, a los arrieros que conducían la leña y el barro. Todo parece indicar que parte de esta producción circuló también por el sur del Perú, sobre todo en las áreas donde los jesuitas tenían centros de catequización. Asimismo, algunos ceramistas radicados en Lima como el español Juan del Corral también enviaron sus productos para venderlos en el Cusco (Ramírez 2004 : 49).

Los demás materiales para la capa pictórica y vítrea se importaron desde la metrópoli, mas la división del trabajo al interior del oficio presentó variaciones notables. Es obvio que acá se siguieron los mismos procedimientos empleados en Andalucía y Castilla, en España, adecuándose a las condiciones encontradas en los materiales y forma de vida locales. La preparación del barro fue fundamental. Tal como se ha observado, se usó varios pozos para sedimentarlo y colarlo a fin de evitar impurezas; asimismo, fue importante la utilización de molinos para conseguir pastas homogéneas y fluidas, y clasificarlas por calidades que van desde crudas a finas; también se usaron los molinos para preparar los colores y el vidrio respectivamente. Existieron varios tipos de hornos, unos para la cocción del bizcochado y la fijación del decorado vítreo, y otro especial para fundir solamente los óxidos metálicos. Para el decorado, al igual que en España, se empleó a maestros pintores exclusivamente, aunque allá fue más frecuente que las mujeres se dedicaran a esa tarea.

Más adelante en el sur andino, durante el siglo XX, las mujeres asumieron también estas tareas decorativas. En lo que se refiere al uso de la cerámica en la arquitectura durante la colonia, además de Lima, algunas ciudades peruanas conservan actualmente escuetas evidencias de ella en la ornamentación de sus monumentos religiosos. En Cusco, la Catedral y la iglesia de la Compañía presentan azulejos en la parte externa de sus cúpulas, posiblemente fabricados en los talleres locales. Aunque no se tiene referencias sobre la fabricación de azulejos, se sabe que en el barrio de San Sebastián, zona alfarera por excelencia, se fabricaban ladrillos y tejas, además de loza. Aparte del taller formado en 1588, se conocen dos conciertos más que dan cuenta de la producción de loza en el Cusco, de tal manera que bien pudo haberse realizado la fabricación de azulejos en base a convenios especiales y tal vez en pocas cantidades. En Puno, en los templos de Asillo y Lampa se observan todavía tejas vidriadas de color verde que, sin duda, fueron fabricadas en dicha región probablemente durante el siglo XVIII. También en la ciudad de Ayacucho el azulejo se conserva en algunos monumentos religiosos como



en la iglesia de la Compañía de Jesús, en algunas casonas como en la Casa del Placer de los marqueses de Feria, o en el pilón de la plaza de San Francisco de Paula. Apartados de los grandes centros urbanos productores de cerámica, el azulejo se aprecia también en la cúpula de la iglesia de Cocharcas en Apurímac.

© La cerámica de Cusco y Puno

En la sierra sur, los españoles, al igual que en otros campos de la producción, no hacen más que aprovechar lo que ya estaba establecido con anterioridad por los incas y adecuar sus técnicas cerámicas a las necesidades de la zona. Es cierto, la intención era imponer su arte y evitar los contenidos religiosos indígenas a tono con las exigencias de la evangelización regentada por el poder político de la Corona y la Iglesia.

Circularon por esta región toda la gama de utensilios cerámicos españoles para el uso doméstico, ritual, decorativo, farmacéutico o para el transporte de vino, aceite y otros productos. Se conoce componentes de la vajilla como tazas, platos, cuencos, jarras, limetas, especieros, jarrillos, ollas. De objetos ligados a otras actividades domésticas como tinajeras, tibores, jarrones, orzas, entre otros; asimismo, están las pilas para agua bendita y para uso religioso y los albarellos para contener los medicamentos.

Posteriormente, al paso de los años la interacción cultural de los estratos sociales de indios, mestizos, señores curacas, criollos y españoles, produjo una diversidad cultural basada en el mestizaje que, al margen de la sobrevivencia de algunas formas tectónicas nativas de vasijas como el *puyñu* o el *urpu*, se crearon nuevas formas artísticas que respondieron a una cultura de resistencia soterrada y velada, que se manifiestan mediante el concepto de la *disyunción*, es decir, el objeto con apariencia occidental pero con contenido nativo (Stastny 1981:38).

Cuando Cusco fue la capital del Tawantinsuyu muchos centros alfareros estaban diseminados en sus alrededores. Luego, durante el virreinato persistieron y se introdujeron la cerámica vidriada y la mayólica, además, se fundaron otras ollerías en las que produjeron formas y temas de índole occidental. Solamente la nobleza inca y los curacas, a quienes se les permitió algunos privilegios, habrían encargado algunos artefactos de índole nativa, con las restricciones del caso, en los denominados “obrajes de comunidad” administrados por los ayllus, especialmente en Sanyo, afamado centro alfarero que luego fue bautizado por los españoles con el nombre de San Sebastián, y también en Raqchi, en la provincia de Canchis. Es probable que este radio cerámico se haya difundido a Chucuito, Puno, que también era parte del Hurin Cusco, y que debe haber comprendido a los hoy famosos centros cerámicos de Santiago de Pupuja y Pucará, entre los que se incluye a varias comunidades campesinas. Eso explicaría también como estas comunidades tan pequeñas pueden alternar la cerámica con la agricultura y la ganadería. Por su supuesto, que al estar en el circuito comercial del Cusco a Potosí, la producción de esta cerámica debió haber tenido amplia acogida, de modo que hacia fines del siglo XVIII era muy elogiada “por la ‘finura (de su loza) que... no envidia a la que traen de Talavera” (Stastny 1986:10).

Esta nobleza inca y curacal se sintió con el derecho de ejercer una resistencia cultural y debieron haber restituido el empleo de muchos objetos rituales prehispánicos o de adaptarlos a las formas occidentales para no chocar con el control de la Iglesia. Así, la nobleza inca encargó dentro de la cerámica vidriada: *pacchas*, *cochas*, *conopas*, *urpus*, *puyños*, *chuas*, entre otras piezas, en las que impregnaron su cosmovisión religiosa de manera velada. Después al ser destruidos como nobleza en la República, estas formas se fueron perdiendo junto con su mundo simbólico. Sin embargo, parte de ello puede rescatarse en los objetos que se conservan en Santiago de Pupuja y Pucará.

Es cierto que el arte de la nobleza inca no fue popular, pero forma parte de esa eclosión del arte de la cultura dominada por el poder virreinal que se produce a fines del siglo XVIII e inicios del

XIX, debido a los cambios cruciales en lo político, ideológico y económico durante el proceso de emancipación del yugo español. Es un fenómeno que se fortalece en los primeros años de la República al acentuarse las condiciones que propiciaron el desarrollo del arte popular, del folclore, al haber un desgaste del arte oficial como una consecuencia de su proceso de provincialización, por haber mayor libertad, por la influencia del costumbrismo generado por las expediciones científicas y el romanticismo europeos y, además, por la carencia de nuevas políticas culturales y artísticas del nuevo gobierno y del sector social dominante. Hubo también una decadencia de las artesanías en las ciudades, por ende, su desaparición paulatina, las que fueron reemplazadas por las importaciones europeas, lo cual hace posible el desarrollo de artesanías más ligadas al mundo rural campesino y del pequeño burgués, o comienzan a sobrevivir a su modo, según sus contextos regionales, es decir, las artes populares tradicionales son respuestas a las necesidades sociales, religiosas y económicas muy particulares.

© La cerámica popular de Santiago de Pupuja y Pucará, Puno

La cerámica vidriada del distrito de Santiago de Pupuja, Provincia de Azángaro, se produce en comunidades como Antasana, Antaña, Checca Pupuja, Llallahua y Kojgra, aunque la de Checca Pupuja parece ser la más importante. Asimismo, en el distrito de Pucará, provincia de Lampa, pervive esta tradición desde tiempos coloniales y es el pueblo que, por las exigencias de la demanda turística y por encontrarse ahí la estación del ferrocarril, ha propiciado que se convierta en el centro comercial y en su sello distintivo. Aquí, los talleres están más equipados al modo técnico heredado de los españoles. En cambio, en las comunidades de Santiago de Pupuja se trabaja de modo más precario y sin muchos de los implementos que requiere un taller. La salvedad está en que aquí se evidencia ese largo proceso de mestizaje, de sincretismo y de resistencia cultural.



En líneas generales, en estos lugares la cerámica es producto de una milenaria tradición, pues de un lado están los recursos y técnicas que se remontan a tiempos prehispánicos como de las culturas Pucará, Tiahuanaco e Inca, de magnífica cerámica policromada, y de otro, muestran la sobreviviente cerámica colonial de herencia española adaptada a los recursos y necesidades del lugar.

En la configuración de las formas van a pervivir objetos que responden a estos fenómenos sincrético y disyuntivo en objetos como el “torito de Pucará”, el *amaru*, los platos o *chúas*, las *apajatas* o vasijas matrimoniales, las *limitatas* o jarras para contener licores fuertes, profusamente decoradas, en cuyo cuellos se representa un hombre sentado bebiendo, jinetes indígenas y las iglesias de techo tanto de tipo catedral así como de tipo de iglesia de los pueblos. Pero también están los objetos netamente domésticos como las tostadoras o *jekilla*, *jik’ii* o *jankana*, plato o *chúa*, tinajas para la preparación de la chicha, caballos de Pupuja, juguetes en miniaturas como ollitas, jarritas, jinetes, toros, caballos, zorros, alpacas, músicos y bailarines.

La arcilla abunda en la zona, localmente se le denomina *puca thuru* y se extrae de la margen derecha del río Pucará. Generalmente se encuentra a tres metros de profundidad, es plástica por lo que requiere de una mezcla, en una proporción aproximada de 80%, con otra menos plástica, denominada *relave*, y que se agrega en un porcentaje no mayor del 15%, además se añade arena fina o cerámica molida para que la masa adquiera una mayor consistencia.¹

Para el modelado, los artesanos de las comunidades de Santiago de Pupuja utilizan un pequeño plato-torno con ayuda de palillos de madera y pequeños moldes para las decoraciones de hojas y rosetones. Mientras que en los talleres de Pucará, mucho más sofisticados, se emplea para el modelado el torno eléctrico. También utilizan moldes. Una vez modeladas las piezas son bruñidas ya sea con una piedra o con el torno, según el caso. Una vez secas, se les cubre con un engobe llamado *zafathuru*, que es una arcilla líquida de color azulado combinada con plomo en una proporción aproximada de 10%. Concluida esta operación se las somete a una primera cocción, para la cual el horno se calienta con *guano* de oveja que no da mucha temperatura. Terminada esta cocción se procede al *jahuite* o a la limpieza de la ceniza antes de someter las piezas al pintado y al vidriado definitivo.

Para la coloración y el vidriado se emplea el plomo, estaño, escoria de antimonio, sílex o cuarzo, piedra verde y piedra negra. Estos ingredientes se compran en Juliaca, Azángaro o Arequipa. La preparación se realiza en vasijas denominadas chapas. Todo el proceso de mezcla se hace en un batán que se utiliza para moler los materiales. Para el color amarillo se mezclan tres libras de escoria, libra y media de plomo en polvo y media libra de piedra sílex o *yuraq rumi*, también la escoria de antimonio y plata produce el característico color melado. El color blanco se obtiene con una libra de sílex blanco y dos libras de plomo. Para obtener los colores verde o negro se usan generalmente la piedra verde o *qomer qomer* que contiene óxido de cobre, y la piedra negra o *yana rumi* que contiene manganeso. Esta se extrae del lugar denominado Sachacunca o Marcacha, se muele, tamiza y combina con óxido de plomo. El color rojo se obtiene de una tierra colorada, denominada *taco*, que se combina con óxido de hierro y plomo.

Una vez cubierto los objetos con el color y el vidriado se procede a una segunda cocción para fijarlos. El horno en muchas de las comunidades de Santiago de Pupuja es un hoyo en la tierra donde se colocan una primera capa de piezas, después otra capa de bosta de camélidos, y así sucesivamente hasta llenarlo. Cubren el horno con más bosta y luego le echan bosta pulverizada, que servirá como conductor para producir la quema de una duración de veinticuatro horas y que llega a tener una temperatura de 800 a 1000° C. En Pucará mayormente utilizan hornos cerrados de origen español, con un espacio inferior para el combustible y otro encima donde se coloca una parrilla para colocar las piezas, además de un ducto para expulsar los gases.

En suma, se conserva en líneas generales los procedimientos instaurados por los españoles, pero se muestra a la vez una degradación económica en cuanto a los insumos, algunos de ellos adecuados con productos del lugar, a lo que suma una economía en la aplicación de estos recursos que evidencian una merma en la calidad de los acabados, por lo mismo que también caracterizan a los objetos populares. Sin embargo, la riqueza de estos objetos está en que satisfacen necesidades domésticas propias de los utensilios cerámicos y muchos de ellos son a su vez íconos representativos de su cosmovisión, de su religiosidad y de su estética andina. De este modo se consolida una cultura popular y tradicional expresada en objetos construidos según ideales colectivos, comunitarios, o según una ideología cosmológica en la cual hay una persistencia formal estilística con variaciones muy lentas pero enigmáticas.

1 Los datos relativos a la cerámica puneña han sido tomados de Paredes (1989) y Villinger (1983).



© EPÍLOGO: LAS REPRESENTACIONES DEL TORO Y SUS PARTICULARIDADES EN EL PERÚ

Juan Javier Rivera Andía

Los pueblos andinos y europeos comparten muchas tradiciones. Sin embargo, los estudios sobre la cultura popular o indígena en el Perú, casi nunca han tratado en detalle las similitudes entre los dos lados del Atlántico. Tal vacío sorprende si tenemos en cuenta el temprano interés comparativo de pensadores de la talla de Efraín Morote o José María Arguedas. Y, entre los estudios andinos contemporáneos, las obras de Antoinette Molinié o de Gerardo Fernández Juárez no son sino muestras de los aún escasos esfuerzos de comparación que se hacen en la actualidad.

La figura del toro –sus representaciones, rituales y mitos– constituye un caso privilegiado para comprender mejor la particular mixtura cultural de un país como el Perú. Muchos rituales y representaciones alojan al toro en el corazón mismo de los pueblos indígenas del Perú. Sería, posible y necesario, por ejemplo, comparar estas representaciones aquí ilustradas –y también sus tratamientos rituales– con los casos europeos. Podemos incluso adelantar algunas perspectivas a seguir.

En las montañas andinas, el toro suele verse situado en un entorno de seres agresivos, en un espacio de alteridad.¹ El animal debe, por tanto, ser recuperado, salvado de esos peligros. El objetivo de muchos ritos –como las herranzas– es precisamente hacer esta “recuperación”:

¹ Rivera Andía, J. J. “Una geografía imaginaria del Perú: aproximaciones a los espacios y a sus moradores en la tradición oral contemporánea del área andina”. En: **Voces de la tierra. Relatos sobre montañas y lagunas**. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Serie “Tradición oral del Perú”, vol. 1, pp. 35-89.

el toro encarna un estado salvaje que debe ser acercado a los hombres. Por otra parte, en las fiestas rurales europeas (y, particularmente, en las españolas), el ganado también encarna su estado salvaje, pero la actitud hacia él es exactamente la contraria: su encarnación no debe ser rescatada para lo humano, sino que debe ser alejada y aniquilada. Este es el caso de la mayoría de los rituales en los que el ganado es muerto o quizá sacrificado: su expresión ritual más famosa es "la corrida" española, pero también hay ejemplos notables y menos conocidos, como en la fiesta patronal de Saint-Marcel Barjols, al sur de Francia.

Esperamos que este documental y los estudios que lo acompañan, ayuden a comprender mejor las culturas amerindias del Perú, sobre todo en lo que respecta a su intrincada relación con el mundo ibérico. El torito de Pupuja nos da, pues, un elemento más para las posibilidades de comparación entre las expresiones culturales indígenas y europeas.

© BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO BASURTO, Sara

1986 "Trayectoria de la cerámica vidriada en el Perú." En: Acevedo, Sara y Francisco Stastny: *Vidriados y Mayólica en el Perú*. Lima: Museo de Arte y de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. s/f [2004] *La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú*. Lima: ICPNA / Universidad Ricardo Palma.

ÁNGELES ALBERT, María

1987 "Arqueología y Arte Colonial". *Cuadernos de Arte Colonial*. Madrid, No.3.

ARGUEDAS, José María

1964 "Piquio una cultura en proceso de cambio". En: *Estudios sobre la cultura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS

1947 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Ministerio de Educación Pública.

BERTONIO, Ludovico

1984[1612] *Vocabulario de la lengua aimara*. Reimpresión facsimilar. Cochabamba: Ediciones CERES.

CÁRDENAS, Miguel Ángel

2008 "El torito de los orígenes". *El Comercio* [Lima], 18 de mayo.

CORNEJO BOURONCLE, Jorge

1960 *Derroteros del Arte Cuzqueño*. Cuzco.

CUENTAS ORMACHEA, Enrique

1988 "Del arte popular puneño: el torito de Pucará". En: *Boletín de Lima*, nº 55, año 10, enero 1988.

CÚNEO VIDAL, Rómulo

1978 [1930] *Enciclopedia incana*. Lima.

FRISANCHO PINEDA, David

1973 *Medicina indígena y popular*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

GARCÍA LÓPEZ, M.

1943 *Manual completo de cerámica*. Buenos Aires: Editorial Albatros, 2 tomos.

GARCILASO DE LA VEGA

1959 *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Librería Internacional del Perú, S. A.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Quechua o del inca*. Lima: Edición del Instituto Historia – UNMSM.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo

1940 *Cuentos y leyendas del Perú*. Lima: Instituto Peruano del Libro.

1973 *Imagen del mundo aborígen*. Lima.

HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO

1958 "Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú. Azulejos limeños." *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Tomo XXII, II, Lima, pp. 411-440.

KUON ARCE, Elizabeth y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO

S/f [2004] "Cerámica vidriada en el sur andino: entre la tradición y la modernidad." En: ACEVEDO BASURTO, *La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú*. Lima: ICPNA / Universidad Ricardo Palma.

LIRA, Jorge

1944 *Diccionario kkechuwa-español*. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.

MACERA, Pablo

1999 "El Amaru-teja. Nueva ascensión de un dios andino". En *Ágora, Revista Cultural de la SUNAT*, N° 3. Lima.

ORTMANN, Dorotea

2002 *Ciencias de la religión en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PAREDES EYZAGUIRRE, Rolando

1989 "La cerámica vidriada de Pucará, Puno". En: *Boletín de Lima*, n° 61, año 11, enero 1989.

RAMÍREZ LEÓN, Luis

2004 *Juan del Corral y la azulejería limeña del siglo XVII*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Segunda época de Cuadernos de Investigación, Serie Historia N° 1).

2007 "La limitata: jarra licorera del altiplano puneño" [en línea]. En: Museo Nacional de la Cultura Peruana, pieza del mes, mayo 2007. Disponible en: <http://museodelacultura.perucultural.org.pe/piesa.asp?expo=410011145> [fecha de consulta:19-oct-2009]

RAVINES, Rogger y Fernando VILLIGER

1989 *La cerámica tradicional del Perú*. Lima: Editorial Los Pinos E. I. R. L., 228 pp.

RIOS ACUÑA, Sirley

2001 "Amaru-conopa [en línea]. En: Museo Nacional de la Cultura Peruana, pieza del mes, noviembre 2001. Disponible en: <http://museodelacultura.perucultural.org.pe/piesa.asp?expo=62076275> [fecha de consulta:19-oct-2009]

RIVA-AGÜERO, José de la

1969 *Paisajes peruanos* (Obras completas, IX). Lima: PUCP

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María

1977 *Etnia y Sociedad. Costa Peruana Prehispánica*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

SABOGAL, José

1949 *El toro en las artes populares del Perú*. Lima: Instituto de Arte Peruano I. Museo de la Cultura Peruana.

SÁNCHEZ, Hernán

1989 "La cerámica tradicional del Perú como expresión artística". En *Boletín de Lima*, n° 61, año 11, enero 1989.

SANTO TOMÁS, Domingo

2003 [1560] *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú. Diccionario quechua-castellano / castellano-quechua* (Clide Valladolid Huamán, comp.). Lima: INC.

SAHNI, Jean Christian

1966 *La cerámica popular en el Perú*. Lima: Compañía Seguros Peruanos-Suiza.

STASTNY, Francisco

1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid, Ediciones EDUBANCO.

1986 "Iconografía Inca en Mayólicas Coloniales." En: Acevedo, Sara y Francisco Stastny: *Vidriados y Mayólicas del Perú*. Museo de Arte y de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 7-18.

TARAZONA, Justino

1946 *Demarcación política del Perú. Recopilación de leyes y decretos (1821-1946)*. Lima: Ministerio de Hacienda y Comercio.

TUESTA, Sonaly

2009 *Historias festivas: cuando la fuerza y la energía se juntan*. Ponencia presentada en el X Encuentro de Patrimonio Inmaterial. Encuentros para la promoción y difusión el Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos. INC, PUCP, CRESPIAL. Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.

VELÁZQUEZ CABRERA, Víctor Hugo

2009 *Dos yuxtaposiciones lingüísticas andinas*. XVI Congreso peruano del hombre y la cultura andina y amazónica. UNMSM.

VILLEGAS ROBLES, Roberto

2001 *Artesanías Peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Garcilaso de la Vega, 209 pp.

VILLIGER, Fernando

1983 "Cerámicos de Santiago de Pupuja". En *Boletín de Lima*, n° 26, año 5, marzo 1983.

VALDIZAN, Hermilio

1923 *Diccionario de medicina peruana*. Tomo I. Talleres gráficos del asilo Víctor Larco Herrera. Lima. pp. 215-227.

UHLE, Max

1906 "Las llamitas de piedra del Cuzco". En: *Revista Histórica. Órgano del Instituto Histórico del Perú*. Oficina tipográfica de "La Opinión Nacional". Lima. pp 388-392.

En el antiguo Perú, se acostumbraba modelar camélidos de arcilla y utilizarlos en las ceremonias asociadas a los cultos de protección y reproducción. Producida la conquista española se incorporaron animales y plantas que –con mayor o menor impacto cultural– fueron insertados a la cosmovisión andina. En el distrito de Santiago de Pupuja, en la actual provincia de Azángaro, en Puno, ocurrió una hermosa transculturación y apareció un toro cerámico modelado que pasó de objeto ritual a objeto decorativo. Este toro se hizo conocido como *torito de Pucará* debido a que se comercializaba en la estación de tren del vecino distrito de Pucará. El documental *El toro de Pupuja* revalora los orígenes de este imponente toro de arcilla y el trabajo de los alfareros dueños de esta tradición artística. De esta manera, el Ministerio de Cultura reafirma su compromiso con el rescate, recuperación y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nación.

Toro de Pupuja es una producción del Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2010-16676

Producción general: Soledad Mujica Bayly

Edición de video: David Salamanca M.

Cámara: Arturo Távara

Coordinación: Darío Gutiérrez

Investigación y textos: Estela Miranda, Fedora Martínez,

Luis Ramírez, Juan Javier Rivera Andía

Fotografías: Archivo Ministerio de Cultura

Diseño y diagramación: Giuliana Campodónico

Impresión: Lucen Perú de María Quispe Bramón; Jr. Ricardo Herrera N° 877 int. 104, Lima-Perú

