

R E V I S T A D E L C I D A P

# 71 artesanías de américa



R E V I S T A D E L C I D A P

# artesanías de américa

No. 71

---

# contenido

---

**Nota editorial****5****Ensayo:**

Entre la Prehispanidad y la Tecno-Esteticidad:

Formas de producción de lo artesanal en Colombia

DANIEL RAMÍREZ

**7****Cultura Popular:**

El espacio festivo como Patrimonio Inmaterial

F. ESTELA VEGA DELOYA

**43**Migración, modernidad y su impacto en el folclore  
del Austro Ecuatoriano.

BÁRBARA MOLINA NEIRA

**65****Artesanías:**

Ensayo sobre joyería y orfebrería cuencana

JULIO CÉSAR DELGADO

**79****Homenaje:**

Manuel Agustín Landívar Ullauri

MARÍA FERNANDA CORDERO

**95**Técnicas tradicionales de la producción alfarera en el  
sur ecuatoriano.

MANUEL AGUSTÍN LANDÍVAR ULLAURI

**103****Ferias:**

VIII Feria Nacional "Excelencia Artesanal"

**137****Exposiciones:**

Exposiciones en el CIDAP

**157**

Concurso:  
Décimo Tercer Concurso de Nacimientos Artesanales

**183**

*El Universo de la cultura popular es casi inagotable. Por una parte aborda todas las manifestaciones del ser humano que nacen de su espontaneidad, por otra cambia permanentemente con el tiempo sin que ocurra, como algunos anticipaban, que sería acorralada y absorbida por la elitista. Debido a la consolidación de la Antropología Cultural, el interés de estudiosos y personas comunes por estas expresiones se acrecienta cada vez más ya que se ha superado el prejuicio de que lo popular era sinónimo de ignorancia o de retraso y que sólo las élites eran depositarias del acierto y la verdad.*

*Para comprender otras culturas es necesario abordarlas desde sus propios patrones y cuando se han dado pasos en este sentido, comprendemos mejor la nuestra que siempre encierra incógnitas y confusiones. La cultura popular es parte fundamental de nuestra realidad y si queremos captar nuestra identidad, a ella debemos recurrir ya que valora la tradición y torna respetables aquellos componentes populares que, sin tener el poder oficial de las elitistas, persisten gracias al apego por parte de los sectores populares que respetan la tradición.*

*En esta entrega de Artesanías de América se abordan diferentes aspectos de este universo popular. La fiesta y la celebración son propias de la condición humana. Ante diferentes manifestaciones, acontecimientos y situaciones los integrantes de comunidades expresan, cada grupo a su manera, su satisfacción y júbilo que responde a las motivaciones no incorporadas desde afuera. Las culturas se dan en espacios físicos concretos, pero penetran profundamente en el alma de sus integrantes a la que la configuran*

*en forma tal que, aunque se establezcan en lugares extraños y diferentes, no se debilita, al contrario con frecuencia se robustecen.*

*Las artesanías son componentes básicos de la cultura popular y en este tipo de actividad, como en todo lo humano, hay personas que logran mayor reconocimiento por la calidad de las obras que salen o salieron de sus manos y, a veces, se convierten en símbolos del tipo de artesanía que practican. El interés por investigar la cultura popular ha sido tardío y, rompiendo prejuicios y resistencias, hubo iniciadores que podrían recibir el calificativo de precursores cuya presencia se mantiene, aunque se hayan realizado investigaciones más avanzadas, por la respetabilidad que lograron. ■*

DANIEL RAMÍREZ<sup>1</sup>

## ENTRE LA PREHISPANIDAD Y LA TECNO-ESTETICIDAD: Formas de producción de lo artesanal en Colombia\*

*Este artículo aborda la producción artesanal en Colombia; se plantea que a la artesanía, los artesanos y lo artesanal no encuadra con una historia lineal que inicia con los primeros pobladores de América. Como precauciones para pensar la historia de la producción artesanal. Se considera que no se puede pensar fuera de los procesos de construcción de nación que divide y jerarquiza poblaciones, así como de estrategias desarrollistas de mediados del Siglo XX identificadas con políticas neoliberales.*

*Analiza que sin las discusiones -académicas y administrativas- suscitadas por la intervención de los Cuerpos de Paz en la década del setenta en algunos municipios de Colombia, la producción artesanal no hubiera emergido como un elemento de la cotidianidad de los colombianos. Está dado por un trabajo etnográfico en eventos feriales realizados en varias ciudades del país durante el año 2009 y enero del 2010 y revisión documental de distintas fuentes. La prehispanidad de las artesanías y su contemporaneidad considerada tecno-esteticidad- no son extremos irreconciliables sino que son el soporte de la identidad nacional.*

\* Este artículo es el producto de la investigación realizada por el autor durante el año 2009 en el marco de la beca-pasantía que otorga Colciencias a jóvenes investigadores e innovadores, desarrollada con el apoyo del Instituto de Estudios Sociales y Culturales de la universidad Javeriana, Pensar.

1 danielramirez\_pg@yahoo.com

## Introducción

En el último sexenio la producción artesanal en Colombia ha llegado a posicionarse como una importante oferta cultural de entretenimiento, tanto así que pareciera indisoluble la relación entre turismo y artesanía: en Cartagena, para la temporada de fin e inicio de año, se están realizando tres ferias artesanales –Farex, Origen Colombia y Feria Artesanal y Cultural del Caribe-, a las que hay que sumarle la ya habitual oferta de artesanías en locales comerciales a lo largo de la “Calle de los santos de piedra” y la “Calle de la Iglesia”, lo mismo que en “Las bóvedas”; en Manizales, en el marco de las festividades de la ciudad, ya hace varios años se realiza la Feria Artesanal de Manizales; en Medellín, se realizó en el 2009 y se seguirá realizando Expoartesano, una feria progra-

mada para la semana de receso escolar del segundo semestre del año; en Bogotá, para la temporada navideña, se realiza desde 1991 Expoartesánías; los ejemplos son innumerables. Es posible que esto no represente mayor novedad, ya que las artesanías han estado insertas en las dinámicas del turismo por lo menos desde la década del sesenta; sin embargo, la forma como estas ferias se han venido estructurando sí marcan una diferencia sustancial respecto de esas artesanías-suvenir de las décadas anteriores, pues en ellas, cada vez más, se exige que los productos participantes respondan simultáneamente a lineamientos de calidad y estética, sin olvidar que deben ser productos elaborados con “predominio de la energía humana”.



Paralelo a este proceso –pero muchas veces indiferenciable-, la producción artesanal se ha constituido tanto en elemento como en síntesis de la identidad cultural de la nación; el sombrero vueltiao es quizá el ejemplo más claro, pero la nación también se ha descrito desde la chiva o bus escalera, las hamacas de San Jacinto, el sombrero aguadeño o las ollas de Ráquira, entre otros. Esta forma de narrar la nación y a la vez de nacionalizar las artesanías, se ha hecho evidente en escenarios tan disimiles como el Concurso Nacional de Belleza –con la sustitución del habitual desfile en traje de fantasía por el desfile en traje artesanal<sup>2</sup>-, el proyecto Lucho-Colombia<sup>3</sup> y la comercializadora de artesanías de los hermanos Uribe Moreno, SalvArte: una experiencia colombiana. Aunque no

queda por fuera aquello que en las ferias se le exige a los productos, aquí se hace indispensable que las artesanías hablen de “tradición”, “ancestralidad”, “tipicidad” u otros similares.

La producción artesanal en Colombia, entonces, se encuentra delimitada, en un extremo, por un pasado prehispánico que tiene por herederos a los artesanos y que es observable en los objetos y las formas en las que los producen y, en el otro extremo, por una necesidad de hacer de las artesanías unas donde la inclusión de tecnologías de producción más limpias, eficientes y ocupacionalmente seguras no reduzca el alto valor estético de las mismas; es decir, esto que se ha dado en llamar el “sector artesanal” está entre la prehispanidad y la tecno-esteticidad.

---

2 En la emisión televisada de este desfile en el 2009, Andrea Serna planteó que el objetivo de ese desfile era hacer un “homenaje a nuestros artesanos, quienes con su trabajo han mantenido viva nuestra cultura por generaciones. Cada material, cada técnica nos llena de orgullo y nos hace decir: Colombia, un país hecho a mano” (RCN, 14 de noviembre de 2009)

3 Es un personaje creado por la entidad sin ánimo de lucro que lleva el mismo nombre y cuyo fin es procurar por una integración cultural de la nación (Cf. [www.luchocolombia.org](http://www.luchocolombia.org)). El personaje tiene por indumentaria un sombrero vueltiao, una cresta de gallo –pañolón rojo-, un poncho, unas alpargatas y una mochila, entre otros.

A lo largo de la historia de las artesanías en Colombia, distintas posturas han tomado partido en una discusión que pone este tipo de producción en uno de estos extremos, aunque no faltan aquellas que procuran por un término medio; todas ellas, han omitido un punto fundamental a la hora de pensar las artesanías: la forma como se ha producido lo artesanal en Colombia. La apuesta de este artículo es justamente esa omisión; es decir, analizaré las formas como esas discusiones le han dado forma a las técnicas de producción, a los objetos y a los mismo artesanos, pues considero que la producción artesanal en Colombia no existía antes del inicio de estas discusiones y que es justamente en medio de ellas, durante la década del sesenta, que emerge la triada constituida por “artesanos”, oficios “artesanales” y “artesanías”.

Esta afirmación podría suscitar juicios como el que Marshall Berman, en el Brindis por la modernidad, hiciera sobre aquellos que han creído que el juego, la humanidad y la sexualidad se

inventaron la semana pasada (Berman 1991: 60) y que sólo muestra el profundo desconocimiento de la historia que estas personas tienen. Sin embargo, seguir considerando que la producción artesanal es fruto de un proceso de maduración que inicia con los primeros pobladores de América y que simplemente se ha hecho más complejo con el pasar del tiempo, es no sólo desconocimiento histórico sino también una violencia contra las particularidades y especificidades de ese vasto campo que en algún momento Neve Herrera denominó como el “hecho artesano” (1992b: 6). Desconocimiento y violencia porque tal linealidad asume que lo que hoy pesa y cuenta como artesanías ha sido siempre igual y lo que es peor, que en esa evolutiva historia no ha habido pío para disputas, contradicciones y arreglos rechinantes. Le apuesto, entonces, a rescatar la azarosa singularidad de la producción artesanal en Colombia.

El artículo recoge parte del trabajo que durante un año realicé en dos frentes: documental y etnográfico. En el primero trabajé

con folletos, publicidad, volantes, banners y material similar que, en los eventos feriales del país, estaban dispuestos para el público; esto se acompañó de literatura existente sobre las artesanías en Colombia, en las modalidades de tesis y monografías, artículos de revistas y libros, también se tuvo en cuenta algunos documentos que reposan en el Centro de Investigación y Documentación de Artesanías de Colombia S.A (CENDAR). En el segundo, realicé visitas a los recintos feriales de la Feria de las Colonias (Bogotá, 2009), Expoartesano (Medellín, 2009), Expoartesánias (Bogotá, 2009), Feria Origen Colombia (Cartagena, 2010) y Farex (Cartagena, 2010). Estas ferias fueron seleccionadas por la presencia de Artesanías de Colombia S.A. en organización, auspicio, apoyo o

promoción en las mismas, ya que es esta entidad es la que ha marcado con mayor acento lo que pesa y cuenta como artesanía. En estas ferias se levantó un registro fotográfico, preponderantemente, de los stands que se enuncian como “artesanías” o “artesanales”; además se realizaron entrevistas a algunos expositores, visitantes y organizadores de estas ferias.

### **Mano-facto**

Entre las múltiples referencias que se hacen sobre las artesanías, la elaboración manual de éstas es el elemento que mayor acento ha tenido durante los casi cincuenta años de su existencia. Tal es la fuerza de esta consideración que en 1992 Neve Herrera<sup>4</sup> propuso una modificación a la definición

---

4 Antropólogo y contador público que trabajó en Artesanías de Colombia, casi desde el nacimiento de esa empresa, hasta el 2008. Dentro de la entidad tuvo la dirección del área en el que se diseñaban los proyectos de capacitación, transferencia tecnológica y crédito; también fue pilar en la creación del Centro de Investigación y Documentación (CENDAR) y finalmente estuvo encargado de los proyectos para población indígena y afrocolombiana.

Es reconocido dentro y fuera de la entidad como una de las personas que más conoce y ha teorizado sobre la producción artesanal en Colombia, por lo que no es extraño que sus afirmaciones e hipótesis hayan resonado en mucha de la bibliografía que se ha producido sobre el tema. No sobra decir que la definición de artesanías

oficial que desde 1984, con la Ley 36 o “Ley del artesano<sup>5</sup>”, había operado para establecer quién era y quién no artesano. El artículo primero de esa Ley reza:

*[...] persona que ejerce una actividad profesional creativa en torno a un oficio concreto en un nivel preponderantemente manual y conforme a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas, dentro de un proceso de producción. Trabaja en forma autónoma, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma en bienes o servicios útiles su esfuerzo físico y mental.*

La modificación que apareció

en el ineludible –cuando del tema se trata– libro “Artesanía. Organización social de su producción”, sacrificó las consideraciones sobre la autonomía productiva de los artesanos y en cambio puso el acento en esa preponderancia manual de la que hablamos:

*Actividad de transformación para la producción de objetos; realizada con predominio de la energía humana de trabajo, física y mental, complementada generalmente con herramientas y máquinas relativamente simples; condicionada por el medio ambiente físico y por el desarrollo histórico. Actividad con la que se obtienen un resultado final individualizado (producto*

---

con la que esta entidad trabajó hasta el 2008 fue provista por él; la actual definición que aparece publicada en la página web de esta empresa es apenas una variación de aquella.

5 Esta Ley recogía las discusiones que varias agremiaciones de artesanos del país habían sostenido con Artesanías de Colombia S.A. para la constitución de la Federación Nacional de Artesanos. Esta es una ley taxativa que procura por la identificación, clasificación y organización –a través de registro– de las personas que practican un oficio artesanal. No obstante haber sido emitida a finales del siglo XX, es sorprendente su similitud, en cuanto a las consideraciones respecto de la pericia y habilidad de los practicantes, con la “instrucción para los gremios” de finales del siglo XVIII y que abrevaban –por no decir que era una transcripción– en los planteamientos del Discurso sobre la educación popular de los artesanos de Campomanes. (Cf. Mora Mayor [1997] 2003)

*específico), que cumple una función utilitaria y tiende, al mismo tiempo, a adquirir la categoría de obra de arte. (Herrera 1992: 64. énfasis agregado)*

Este cambio además eliminó la circunscripción a un oficio determinado —ya veremos las implicaciones de esto—, lo mismo que la posibilidad de la oferta de servicios dentro de esta actividad productiva<sup>6</sup>; pero además insertó el condicionamiento ambiental e histórico que es otra forma sutil de ubicar las artesanías en el plano de lo cultural. Pero dejemos de lado esas otras especificidades y retomemos el asunto de la elaboración manual.

Dentro de la forma como se ha estructurado la producción

artesanal en Colombia, la exaltación de la elaboración manual de los objetos ha permitido que estos se diferencien claramente de aquellos industriales, porque a estos se les supone lotes voluminosos, homogeneidad, acabados limpios, y una producción eminentemente mecánica entre otros; todas cualidades que se le niegan a la artesanía. Pero a su vez, esto le ha significado la confusión con las manualidades, que si bien son hechos manuales, no se consideran artesanías por cuanto pueden o no estar condicionados ambiental e históricamente y según Herrera, porque los productos son reproducciones fruto de procesos repetitivos de elaboración —es decir no dan pie a la creatividad—, de donde se deriva la posibilidad de voluminosas cantidades de un mismo objeto<sup>7</sup> (2003: 91-93). Dentro de

---

6 En un artículo publicado en el 2003, Herrera especifica que las artesanías no pueden estar dentro del sector de servicios pues la reparación de piezas —a su juicio única posibilidad— amerita de la realización completa del oficio (Herrera 2003: 89); es decir de la completa producción de bienes. En su argumentación no parecen las asesorías o capacitaciones, recurrentes ya, entre los mismos artesanos y entre estos y los diseñadores.

7 La diferenciación entre artesanía y manualidades es un asunto que en la última década ha cobrado fuerza, sobre todo al interior de Artesanías de Colombia. La necesidad de separar los campos parece residir en que los objetos artesanales emergen de “una cultura” y la representan, mientras que las manualidades no —adelante

las actuales formas en que se ha estructurado la producción artesanal, el distanciamiento respecto de las manualidades representa una de las mayores apuestas; ejemplo de ello es Expoartesano que, en parte, surge como una estrategia para mostrarle a los medellinenses lo que en efecto es una artesanía (Néstor Velásquez<sup>8</sup>, Medellín, 9 de octubre de 2009) pues con la feria Hecho a Mano que allí se realiza mensualmente, las artesanías han llegado a constituirse no sólo como trabajos manuales, sino también como antigüedades y baratijas.

Otro lugar desde donde es posible observar el relegamiento de las manualidades respecto de las artesanías, es la ubicación de aquellas como productos para el segmento infantil y donde es posible encontrar móviles, muñecos

de trapo, arte country, trabajos con fomi, entre otros.

Claro está, dentro del campo de lo artesanal, las manualidades no siempre estuvieron por fuera de lo que pesa y cuenta como artesanía; Yolanda Mora de Jaramillo<sup>9</sup>, por ejemplo, a mediados de la década del sesenta ponderaba a las manualidades como una “artesanía culta”, distinta de aquella “popular” que expresaba la esencia del pueblo nacional; ya que estas “cultas” eran producidas por personas educadas –títulos profesionales en artes o afines- y que, además, tenían la posibilidad de contacto con el extranjero ([1966]: 191-192).

A pesar de las consideraciones planteadas sobre el hecho manual en las artesanías, lo que quisiera resaltar en este apartado

---

trataremos esto-. Un ejemplo de lo que se ha ido consolidando como manualidad es el arte country –aplicación de pintura sobre moldes o figuras en triplex o mdf-; como imagen habitual de esta técnica, se puede pensar en las letras que se usan para decorar los cuartos de recién nacidos o niños pequeños.

8 Director de la Oficina de Comunicaciones de Plaza Mayor

9 Antropóloga que durante la década del sesenta y setenta dirigió su atención al emergente campo de lo artesanal. Fue parte de la organización, estructuración y diseño de la muestra museográfica del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Bogotá.

es la operación discursiva que tal exaltación ha permitido. El *manofacto* –nombre de una extinta feria de Artesanías de Colombia S.A que ubicaba a las artesanías como un hecho manual- en la producción artesanal ha permitido poner juntos universos inconmensurables que, desde una secuencia acumulativa, pone como punto de partida la producción material de los pueblos prehispánicos, pasa por aquella decimonónica y culmina en la actual, donde ahora se hace necesaria una diferenciación respecto de las manualidades –ya veremos por qué-. A riesgo de simplicidad, el sustento de esta operación puede ser puesto como: si las artesanías son eminentemente manuales, entonces, todo aquello que no ha sido producido dentro de las dinámicas industriales es artesanía. La unidad e indivisibilidad de esta historia está, además, ayudada por la existencia del término, según Herrera (2003: 86n), desde finales del siglo XV cuando la artesanía era sinónimo de un saber hacer manual.

Ahora, esta operación constantemente recreada en el saber experto y en la venta que artesanos y comercializadores hacen de los productos, no hubiera sido posible sin la invención en el siglo XIX de la categoría de “pueblo nacional” y, a la vez, sin que los estudios sobre folclor se permitieran “[...] depurar el pasado y las otras posibles herencias culturales, como la indígena o la negra, en torno a las herencias españolas” (Arias 2007: 40) de ese pueblo recientemente constituido. Con ello, por ejemplo, los indios prehispánicos dejaron de ser parte del pasado –esto sólo hasta mediados del siglo XX- que la nación debía superar y se constituyeron en una potente fuente para la noción romántica del ‘nosotros nacional’; no en vano Graciela Samper de Bermúdez<sup>10</sup> los calificaría como el “ancestro nacional” (1974: sp).

Es numerosa la literatura (Herrera 2003; Mora de Jaramillo [1966], [1968], 1974; Quiñones Aguilar 2003 y un voluminoso grupo de tesis y monografías),

---

10 Gerente general de Artesanías de Colombia S.A. durante la década del ochenta.

heredera de esta construcción. “Tres fuentes de la artesanía colombiana” es el título de un artículo de Manuel Zapata Olivella que aparece publicado en la Revista Colombiana de Folclor. Este artículo sintetiza muy bien la cuestión: es decir, la borradura de las singularidades históricas para hacer de la historia de la artesanía una equivalente a la historia del pueblo colombiano:

*Bien conocida es la ubicación istmica de Colombia [...]. Aquí se cruzaron los caminos de la Conquista y desembarcaron millones de esclavos procedentes de África. / Aun cuando hay testimonios de una escultura altamente desarrollada, es cierto que las artes populares prehispánicas de Colombia descollaron mucho más en la orfebrería, la cerámica y los tejidos [...]. En cuanto a los tejidos de algodón, su habilidad fue tánta [sic], que desde los primeros días del Descubrimiento*

*suplieron las necesidades de ropa y aperos de los Conquistadores y, posteriormente, el lujo de marqueses y virreyes [...]. Aunque actualmente hay pequeñas comunidades indígenas que conservan sus métodos tradicionales, la mayoría de la población mestiza los ha enriquecido con los telares, diseños y fibras tomadas del español. (Zapata Olivella 1963: 147-148).*

La temprana aparición de este texto, teniendo como referencia que la producción artesanal surge a penas a mitad del siglo XX, podría sugerir que es una cuestión que se ha superado con el tiempo o bien que hacía parte de la narrativa folclorista de la que cierta antropología e historiografía se desmarcarían en su afán cientificista<sup>11</sup>. No obstante, una publicación del 2002 muestra que esta narrativa es parte constitutiva y constituyente de esa forma como se han pensado

---

11 Hay que recordar que desde el segundo cuarto del siglo XX el folclor empieza a perder la visibilidad y el estatus de disciplina científica con la aparición de la antropología en Colombia.



y hecho las artesanías. En “El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre-cambio”, libro prologado por Horacio Serpa Uribe, Gaviria Liévano asevera:

*Si bien es cierto que los oficios medievales desempeñados por los artesanos vinieron con los conquistadores españoles, ello no significa que no hubiera existido con anterioridad actividades artesanales en el Nuevo Reino de Granada. Es bien conocido el grado de perfección a que llegaron las manufacturas artesanales de los guanés de Santander y los muiscas de la altiplanicie cundiboyacense.*

*Los esclavos negros traídos del África desempeñaron oficios artesanales muy importantes como carpintería, mecánica de trapiches, sas-*

*trería, peluquería, zapatería [...]. (Gaviria Liévano 2002: 48).*

En este punto, no podemos pasar por alto aquello que Gaviria Liévano<sup>12</sup> enuncia como oficios artesanales, y preguntarnos si entre ellos vemos algo que esté determinado ambiental e históricamente como específica Herrera (2003), o para ponerlo de otra forma, si estos oficios no podían aparecer indistintamente en ciudades como Bogotá, Medellín o Bucaramanga, es decir, existir sin una restricción o referencia específica a un lugar. También deberíamos preguntarnos, si en estos oficios podemos observar algo que se nos parezca a eso cultural de lo que hace varios años nos vienen hablando objetos como la mochila arhuaca, el sombrero vueltia’o, el barniz de pasto y otros similares.

<sup>12</sup> Historiadores y economistas coinciden, aunque con diferencias, en que los oficios artesanales a finales del siglo XIX estaban constituidos sobre todo por un ‘saber hacer manual’ que podía desarrollar procesos completos de producción –como en el caso de la zapatería o la sastrería–, en su defecto, ser apenas una parte en éstos –fundición o fabricación de piezas y máquinas para el procesamiento del café– o aun, que estaban enfocados a la oferta de servicios –pintura, ebanistería o peluquería–. Cf. Sowell [1992] 2006; Mayor Mora [1997] 2003; Vega Cantor 1990; Kalmanovitz 1985; Nieto Arteta 1975, entre otros.

Estas preguntas son totalmente relevantes, pues contraria a esa construcción histórico lineal para la producción artesanal en Colombia—soportada en el hecho manual, en el pasado popular depurado y en la existencia del término antes de la efectiva aparición de lo que hoy pesa y cuenta como artesanía—, resulta que aquellos objetos y prácticas prehispánicas y los decimonónicas son totalmente diferentes a esos con los que hoy contamos en las ferias artesanales y tiendas especializadas. Sin ahondar en detalles, habría que decir que esos objetos y técnicas de fabricación que se ubican en los muiscas, taironas, guanes, etc. y a los que se les supone una persistencia a lo largo de la historia no se pueden localizar dentro de la categoría artesanal porque<sup>13</sup>, de un lado, ellos no estaban constituidos como medios desde los cuales percibir una remuneración y, del otro, porque difícilmente podríamos suponer que estos pueblos se reconocieran a sí mismos como

artesanos, lo que es otra forma de decir que difícilmente antes del siglo XVIII la artesanía se contemplara como una ocupación legítima para los indios. No hay que olvidar que dentro de las Reformas borbónicas para el Nuevo Reino de Granada, hubo unas disposiciones que establecían quién podía y cómo practicar los oficios como la escultura, la pintura, la platería y otros; en estas disposiciones era claro que el maestro artesano —en una jerarquía que contemplaba también al oficial de taller y al aprendiz<sup>14</sup>— tenía que ser un hombre blanco español o con ascendencia española (Jiménez Fonseca y Ubaque Jiménez 1989: 50-52). Otro tanto habría que decir sobre la suposición de inmutabilidad de oficios y objetos prehispánicos hasta hoy, pero la obviedad del deseo romántico en esto no hace meritoria una mayor precisión.

Para hacer referencia sobre la configuración de la artesanía

---

13 Sigo parcialmente los argumentos que Luis Guillermo Vasco Uribe esgrimiera en 1988 para diferenciar lo que a su juicio era la cultura material de los pueblos indígena y las artesanías.

14 Ver nota 4

a finales del XIX, baste con traer a colación una referencia sobre la disyuntiva que la apertura de la Escuela de Artes y Oficios de Medellín tuvo que enfrentar:

*“[...] desde sus inicios la Escuela de Artes y Oficios de Medellín se [abrió] a la nueva época ofreciendo aprendizaje en oficios modernos como mecánica, fundición, modelería, cerrajería, calderería, hojalatería y carretería, sin descuidar la enseñanza en los oficios tradicionales heredados de la Colonia como la sastrería, la herrería, la carpintería, la talabartería y la platería”* (Mayor Mora [1997] 2003:128)

Como ha de ser evidente, este tipo de producción no es una expresión popular, un supuesto que sí será constitutivo de esa conformación de las artesanías en después de la segunda mitad del siglo XX; por el contrario, lo que podemos ver en la producción artesanal de finales del siglo XIX es una apuesta por la industrialización del país, algo que, como decía-

mos, se le niega absolutamente a la artesanía.

El asunto de este apartado es, entonces, que a pesar que nos hayamos acostumbrado a calificar como artesanal todo aquello que por ser manual está fuera de la industria, las artesanías tienen una especificidad tan particular que difícilmente se puede conectar con la producción material pre-hispánica y decimonónica. Esta especificidad está delimitada por el hecho de la aparición de la cultura como factor ineludible en su referencia, por convertirse en un “sector” económico y definitivamente, porque este tipo de producción aspira a mimetizarse con el arte.

Para concluir habría que decir, que a pesar del uso común, no todos los objetos producto de una elaboración manual son artesanías, ya nos ocuparemos de esto.

**Salvarte: sin mesianismo no hay artesanía**

Sería muy útil contar con un

término que diferencie de una vez y para siempre la producción artesanal que surge en la década del sesenta de las otras que se denominaron de forma similar; sin embargo no lo hay. Ahora, como el término ha permitido que transitemos sin mayor reparo desde la actualidad hasta la América prehispánica, adoptaremos momentáneamente y sólo para el lapso comprendido entre la década del sesenta y la del ochenta, la construcción salvación-artesanal. Con la construcción pretendo resaltar el hecho que la artesanía surge como una tecnología –una forma de hacer- a la que se le suponía la capacidad de conjurar lo que García Canclini identificó como efectos de las “políticas neoliberales”: “desindustrialización y empobrecimiento rural y urbano” en las figuras de “desempleo y migración del campo a la ciudad” ([1992]2002: 20).

La emergencia de esta nueva

forma de pensar las “artesanías”, las prácticas “artesanales” y los “artesanos” empieza a consolidarse con la puesta en marcha de las estrategias desarrollistas, pero en particular se concretará por lo que a juicio de algunos antropólogos y folcloristas era una “destrucción” o “corrupción” de la producción artesanal del país. Tales juicios serían desencadenados por las intervenciones que un grupo de voluntarios de los Cuerpos de Paz<sup>15</sup> hicieron en Pasto y Sandoná (Nariño), La Chamba y Espinal (Tolima), San Jacinto (Bolívar), Tipacoque, Tenza y Ráquira (Boyacá), Aguadas (Caldas) y Sibundoy (Putumayo) (Cf. Henríquez de Hernández 1982, Balcázar Collo 1980 y Sanabria Tirado 1975). Dos casos ponen de relieve aquello que se le criticaba a los Cuerpos de Paz, el primero está en Ráquira (Boyacá), donde los voluntarios direccionaron la producción alfarera hacia la elaboración de piezas con “relieves

---

15 Auspiciados por la Agencia Internacional de Desarrollo (AID), que hacía eco a los llamados que los almacenes SEARS emitieran sobre las tendencias de consumo entre los estadounidenses de productos manufacturados y artesanales. La injerencia de esta agencia, también estuvo mediada por la preocupación sobre la generación de empleo en el país.

del Tío Sam, el Pato Donald, del Indio Piel Roja y todos aquellos productos por lo general de fácil identificación para el consumidor norteamericano” (Henríquez de Hernández 1982: 32). El segundo, lo brinda la producción de “telares” que los voluntarios introdujeron en San Jacinto (Bolívar); estas eran piezas rectangulares y triangulares -que por lo menos hasta finales de la década del ochenta fueron tenidas como “típicos”- que podían o no tener figuras precolombinas tejidas. El asunto con esta intervención es la inserción en San Jacinto del “telar de punta” que no permitía que la trama fuera compacta, como sí ocurría con el ya reconocido telar vertical (Gregoria Díaz, San Jacinto, Bolívar, 9 de enero de 2010).

Los debates posteriores a las intervenciones de los Cuerpos de Paz, en los que se había criticado la participación y permisividad de Artesanías de Colombia -una empresa de responsabilidad limitada constituida en 1964 para la comercialización de productos artesanales- llevaron a que la AID

retirara su apoyo económico e institucional para el fomento de la producción y comercialización de este tipo de bienes; cuestión que generó una crisis financiera y misional en Artesanías de Colombia (Sanabria Tirado 1975: 2-7). Esta crisis hizo necesario un proceso de reestructuración que se visibilizaría en el cambio del tipo de sociedad -de una de responsabilidad limitada a una anónima-, en la inyección de capital financiero y en su vinculación en 1968 al Ministerio de Desarrollo. Esa crisis, además, haría que el discurso del desarrollo, en la puntual preocupación por el “pleno empleo”, cristalizará la salvación-artesanal en términos de una mayor ocupación de fuerzas productivas y en el incremento de la producción de bienes de consumo.

Una investigación realizada por el Centro de Investigaciones para el Desarrollo (CID) de la Universidad Nacional de Colombia, encabezada por Miguel Urrutia y Clara Elsa Villalba -que se convertiría en referencia obligada para los distintos estudios del “sector”- ejemplifica la cuestión:

*El objetivo del estudio [...] fue conocer la importancia del sector tradicional de la industria de transformación en el desarrollo colombiano, mediante la medición del número de trabajadores, su contribución al producto interno bruto, sus características por grupos industriales, el empleo que podría generar, el cambio en los salarios reales y en la productividad del sector, para cada uno de los departamentos del sector (Urrutia y Villalba 1971: sp)<sup>16</sup>.*

A pesar que la producción artesanal llegaba a cumplir de alguna forma con el mesianismo que se le había encomendado, seguía siendo un problema para su comercialización la baja calidad de los productos y la carencia de innovación en los mismos, las dificultades para la producción voluminosa y la efectiva crea-

ción de empleos. Aspectos que el diseño y la ingeniería industrial intentarían solucionar desde su experticia y que Artesanías de Colombia pretendería potenciar con la construcción de centros artesanales desde los cuales hacer más fácil la “transferencia tecnológica”, la asistencia técnica y en diseño. Con esta primera apuesta institucional se crearon los centros artesanales de la Chamba (Tolima), Ráquira (Boyacá), Pereira (Risaralda) y Sandoná (Nariño) (Henríquez de Hernández 1982: 50-53).

Contrario a lo que podríamos pensar hoy, esa corrupción que se le suponía a objetos y técnicas y que propició programas de promoción y fortalecimiento para la producción artesanal, no contemplaba a los indígenas; una cuestión que parece ineludible cuando hoy se habla de artesanías<sup>17</sup>. Tal recorte sobre los indígenas no respondía

---

16 Los alcances de este estudio serán tales que en 1992 Neve Herrera postularía que una de las aseveraciones contenidas en este estudio –“es más barata la creación de un empleo en el sector tradicional de la producción que en el industrial mecanizado”- tiene el carácter de Ley: “Ley de Urrutia y Villalba”. (Herrera 1992:34)

17 En la pasarela Identidad Colombia realizada en el marco de la Semana de la Moda de Milán, en el 2003, la participación más notoria fue la de una indígena wayuu.

simplemente a una ausencia de intervención por parte de los Cuerpos de Paz; tal recorte más bien, fue producto de un pasado prehispánico romantizado en aras de la construcción del ‘nosotros nacional’ y un presente indígena desdeñado. Es decir, que como a las artesanías se les suponía ser una expresión del pueblo nacional, no había posibilidad que los indígenas produjesen artesanías ya que ellos no hacían parte de ese pueblo.

En la Primera Reunión de Jefes Departamentales de Divulgación Cultural, convocada por el Ministerio de Educación Nacional y Celebrada en Bogotá, Yolanda Mora de Jaramillo intentó clarificar la cuestión así:

*Es comprensible que se quieran mostrar los productos de los indígenas de cada territorio [en las exposiciones de artesanía que en 1967 la*

*Asociación Colombiana de Promoción Artesanal organizó en Bogotá]. Son nuestros vecinos y compatriotas; algunos los consideran nuestros hermanos menores. Pero no debemos confundir. Las cosas elaboradas por “indígenas marginales”, por nuestros indígenas primitivos –en el sentido de que todavía no han sido ni están civilizados– son productos de una cultura diferente. Quienes los han producido poseen diferente religión, moral, concepto del mundo, habitaciones, vestidos, comidas, costumbres. Tienen también diferentes técnicas. Piensen en las técnicas de caza. Comparen una flecha con un rifle con teleobjetivo [...].*

*Los Motilones y los Guahibos o los Noanamá del Chocó, por ejemplo, son extraños a nuestra cultura. Tan así que sus productos que entre ellos son funcionales y hacen parte*

---

Por otra parte podría preguntarse sobre las negritudes en este tipo de producción, pero ello es una cuestión que no tiene lugar toda vez que, como lo revela la carta constitucional de 1991 su aparición dentro del ‘nosotros nacional’ es tardía. Pero además porque aun con el proceso de “etnización” (Cf. Restrepo 2002) que se desprende de esa inclusión constitucional, su presencia dentro de «lo artesanal» es mínima.

*de su cultura en el sentido más práctico (armas para la guerra y la caza; balayes para la elaboración y manejo del casabe, figuras humanas de madera para una ceremonia mágica de curación), entre nosotros son sólo elementos decorativos [...] quienes los elaboran no pertenecen a la capa popular nuestra, urbana o rural y no están siguiendo en su trabajo las normas de nuestra tradición cultural, estos productos no pueden ser considerados como arte popular o folclórico, ya que uno de los elementos del folclor es la tradición cultural. Algunos de sus objetos podrán ser considerados como “arte”; pero como “arte primitivo” [cita a Phillip Lewis], que servirá ocasionalmente de inspiración a artistas [...] o a los artesanos cultos, y más raramente a las artes populares [...].*  
*Para resumir, la cultura ma-*

*terial: armas, canastería, cerámica, tejidos, etc.<sup>18</sup>, de los indígenas marginales, lo que se llama “material etnográfico” [cita a Paulo Carvalho Neto] o “arte primitivo” no puede ser considerada como artesanía ni arte popular, pues no está dentro de las líneas de nuestra tradición criolla o mestiza, ni es un producto de la cultura correspondiente (Mora de Jaramillo [1968]: 10-11).*

Posteriormente ella agregaría que un producto indígena podría ser considerado como artesanía siempre y cuando estas “poblaciones” hubiesen estado en contacto con “nuestra cultura” y

*hayan adoptado nuestras técnicas de fabricación o [...] hayan contribuido con las suyas a conformar y desarrollar algunas de nuestras actividades [...]. Así, cuando cada uno de estos grupos marginales se incorpore en*

---

18 Una breve observación de los eventos feriales, los catálogos de productos y expositores de Artesanías de Colombia y de los distintos informes que reposan en el CENDAR, mostrarán que estos son objetos artesanales por antonomasia, ¿qué hizo que el discurso cambiara de forma tan radical?



*mayor o menor grado a la cultura de la nación, sus técnicas se incorporarán a la población blanca o mestiza y se convertirán en artes populares (Mora de Jaramillo [1968]: 12)*

Tenemos, entonces, que la emergencia de la producción artesanal en Colombia, fue posible con la intervención mesiánica del desarrollo sobre la producción material no industrial en Colombia, que la tornaría en una forma de mercancía desde la cual contribuir al incremento del Producto Interno Bruto. De donde se deriva su constitución como un sector económico –recordemos la vinculación de Artesanías de Colombia al Ministerio de Desarrollo-. Queda también planteado que si bien para este momento la salvación-artesanal se erigía desde lo que se pensaba como la “cultura popular”, en ella no había cabida todavía para eso cultural-étnico que le dará la potencia a este

tipo de producción después de la década del ochenta; tendríamos que decir que esto cultural inherente a la salvación-artesanal era sinónimo de costumbre, que como lo especifica E.P Thompson tenía una gran afinidad con la common law, un “[...] derecho [que] se deriva de las costumbres, o los usos habituales, del país: usos que podían reducirse a reglas y precedentes, que en algunas circunstancias eran codificados y podían hacerse cumplir de derecho.” (Thompson 1990: 16).

### **Un producto, un colectivo, un lugar**

A medida que la salvación-artesanal fue consolidando alternativas productivas para campesinos, mujeres, reclusos, indígenas y negritudes, entre otros<sup>19</sup>, también se fue dando un proceso donde la artesanía dejó de ser esa expresión homogénea de la esencia popular de la que habla Mora

---

19 En Expoartesanías encontré que la producción artesanal se había convertido en una alternativa productiva para aquellas personas que estuvieron vinculadas con cultivos ilícitos. Este programa lo está encabezando Acción Social con la asesoría de Artesanías de Colombia S.A.

de Jaramillo ([1966] y [1968]) y se fue convirtiendo en una manifestación de la diferencia. De esa forma se fue consolidando una cadena de equivalencias entre producto, colectivo y lugar que contribuían a la consolidación de esa apuesta nacional que constituía a “Colombia como un país de regiones”.

Así, para la década del ochenta, en cuanto a lo artesanal, el país se dividió en cinco regiones: El Caribe –que comprendía parte del Departamento de Antioquia-, El Pacífico –Cohcó, El Centro–Cundinamarca, Boyacá y Santander-, La Montaña –Caldas, Quindío y Risaralda-, El Sur –Valle del Cauca, Cauca, Tolima, Huila- y Artesanía Indígena –correspondiente a los departamentos Meta, Vichada y el Ama-

zonas- (Artesanías de Colombia 1987). Esta división supuso –lo que después se acentuaría- que cada una de estas regiones podía ser identificada con uno o varios objetos artesanales que darían cuenta de la particularidad de las costumbres y particularidades de cada una de ellas.

La hamaca de San Jancito y las esteras de Chimichagua para el Caribe; los trabajos con tamo y barniz de Pasto<sup>20</sup> para el sur; el sombrero aguadeño para la montaña; la cerámica en barro y los trabajos en fique para el centro; flechas, canastos, instrumentos musicales o similares para la selva<sup>21</sup>.

Ahora, este proceso solo fue una extrapolación de uno que se había dado en órdenes de menor

---

20 El tamo, es el nombre que se le da al tallo del trigo; el barniz, es una resina que se extrae de un árbol que se conoce con el nombre de mopa-mopa. Estos dos elementos pueden estar o no mezclados o en aplicaciones que se realizan sobre figuras de madera.

21 Un muestra de lo poco relevantes que podían ser las artesanías indígenas –como se les denominaría- lo pone de manifiesto la misma Mora de Jaramillo, cuando encargada de realizar el proceso de catalogación y clasificación de las piezas artesanales con las que contaba la Asociación Nacional de Promoción Artesanal –que terminarían como parte de las muestras del Museo de Artes y Tradiciones Populares-, dice que estas piezas no alcanzan las cien unidades y que son provenientes todas del amazonas (Mora de Jaramillo 1974)

escala, como el municipal. Durante una visita que realicé a San Jacinto (Bolívar), logré hablar con algunas de las personas que tienen locales comerciales sobre la carretera que conecta al Departamento de Bolívar con el de Sucre; una de estas personas me contó que la diferencia entre las hamacas



de San Jacinto y las de Morroa (Sucre), es que las primeras están producidas en un “pueblo” que se encuentra sobre la carretera, mientras que las otras son de uno que está a varios kilómetros de esa vía. Cuestión que hacía que la “gente” reconociera más las hamacas de San Jacinto que las de Morroa.

Otro ejemplo que nos sirve para mostrar la arbitrariedad con la que se ha construido esa equivalencia entre producto, colectivo y lugar, son las mochilas de lana. Hace menos de una década, las mochilas de lana que se suponen<sup>22</sup> son elaboradas por arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta, empezaron a hacer parte del ajuar indispensable de

---

22 Digo suponen, porque no necesariamente estas mochilas son elaboradas en la Sierra Nevada y no siempre su elaboración depende de la pericia de un indígena. Soporto esta apreciación en un caso que encontré en la Feria de las Colonias del 2009. Allí me topé con un par de mujeres artífices de mochilas kankuamas (otro de los pueblos de la Sierra Nevada), una de ellas se reconoce como indígena y vive en Bogotá desde que violentamente la desplazaron de Atanques; la otra, es una bióloga bogotana que en la universidad había conocido a la kankuama; ambas estaban en la feria vendiendo las mochilas que habían producido en Bogotá.

A pesar que el ejemplo que cito no es de arhuacos, no se puede desconocer que ellos también han llegado a Bogotá, bien sea como efecto del desplazamiento forzado o con la intención de estudiar, y que aquí siguen produciendo esos objetos que se suponen son propios de la Sierra.

todo aquel que se reconozca como colombiano. La alta demanda de este producto y su construcción como uno chic, le ha ubicado en un rango de precio entre \$170.000 y \$200.000<sup>23</sup> pesos. Ante estos precios, algunos comercializadores han aprovechado el hecho que los kankuamos también tejen mochilas en lana, a menor costo porque no son tan populares como las arhuacas, y las han dispuesto en el mercado como arhuacas obteniendo mayores ganancias sobre la venta. De manera que no todas las mochilas de lana que se presuponen de la Sierra Nevada son arhuacas.

La equivalencia sostenida entre producto, colectividad y lugar, junto con la acentuación de las indicaciones geográficas como estrategia de posicionamiento en el mercado, ha llevado a que departamentos como Risaralda, Quindío, Caldas y Boyacá constituyan marcas para los productos que se suponen son propios de

cada uno de estos departamentos: Artesanías de Risaralda, Artesanías de Caldas, Artesanías del Quindío y Artesanías de Boyacá; sin embargo, como fue perceptible en Expoartesanías, muchos de los productos que cada uno de estos departamentos exhibe como únicos, se pueden encontrar en los otros o aun, se pueden encontrar fuera de las indicaciones geográficas.

Esas arbitrarias cadenas de equivalencias son las que han constituido eso cultural-étnico que hizo que, desde la década del ochenta, la producción artesanal dejara de estar plenamente constituida por la salvación y se mezclara con esa celebración de la diferencia que hoy es constitutiva de la identidad nacional. Esto cultural-étnico supone, entonces, que unas personas —ojalá con acento regional— tienen unas creencias, usos y costumbres que están determinadas por el lugar geográfico en el que se encuen-

---

23 El precio de estas mochilas en la tienda virtual de Artesanías de Colombia S.A. es de \$209.000 pesos. Una cifra que contrasta con aquella de \$86.500 con la que se exhiben las mochilas kankuamas. (<http://www.todo1plaza.com/artesantias/>)



tran asentados y que son la fuente de un producto artesanal que, a la postre, llega a sintetizarles y a hacerles diferenciables de otras personas.

Sin embargo, la actual forma en que está estructurada la producción artesanal en Colombia, marcada por una preocupación tecno-estética —ya veremos qué

es—, pone de manifiesto que esta estrategia comercial cada vez pierde más terreno, a pesar de lo reciente, respecto de lo que se ha denominado artesanías de autor; donde no es la equivalencia entre producto, colectividad y lugar lo que puede incrementar el valor de los productos, sino la rúbrica de un diseñador o de un artesano que devino diseñador.

## Artesanía tecno-estética

El diseño industrial entra a ser parte de esa salvación-artesanal en la década del setenta, toda vez que se le concebía como un campo en el que la tecnología y el arte se mezclaban para crear objetos útiles y bellos con miras a las tendencias y demandas de los mercados urbanos nacionales e internacionales (Montero Fayad 2002: 61-62)

Líneas atrás se dijo que el diseño intentaría solucionar los problemas de comercialización derivados de la baja calidad de los productos y de la carencia de innovación en los mismos; una de las primeras estrategias utilizadas por el diseño para lograr posicionar las artesanías colombianas en el mercado fue la vinculación de este tipo de productos a prácticas en contextos urbanos. Un claro ejemplo de ello fue el Proyecto

de Miniaturas que Artesanías de Colombia S.A. desarrolló a principios de la década del ochenta, con la intención de hacer réplicas a escala de productos que por sus dimensiones difícilmente podrían transportarse. Estas réplicas estaban destinadas a servir como adornos para el árbol de navidad o a convertirse en arreglos para los regalos<sup>24</sup>. Tal era el afán por posicionar las artesanías como un elemento cotidiano dentro de las dinámicas urbanas, que para el mes de diciembre de 1982 el programa televisivo de Artesanías de Colombia S.A. “Tradiciones Nacionales” dedicó dos emisiones a indicarle a los televidentes cómo podían hacer de las artesanías en miniatura una opción para las decoraciones navideñas (Artesanías de Colombia 1982).

Sin embargo, al parecer esta estrategia no rindió los frutos esperados y entonces se hizo

---

24 La diferencia de esos objetos respecto de los que se encuentra en Expoartesanías, está dada porque aquellos no se pensaban como regalos navideños, ellos más bien servían como ambientación para esta festividad; distinto de la forma como hoy se piensan las artesanías para esta misma fechas: la publicidad de Expoartesanías 2009, por ejemplo, decía “Escoge un regalo útil que te llene de emoción. Vive lo que regalas, elije una artesanía”.

necesaria otra forma de experimentación, ya no circunscrita a un oficio determinado, sino creando objetos que mezclaran varios de ellos; entendible entonces que Herrera (1992) en su definición de la actividad artesanal sacrificara la constrictión de ésta a un oficio determinado. Pero, esta estrategia sólo empezará a tomar fuerza a finales de la década del noventa, cuando la artesanía deja de ser sólo un “producto individualizado” –como lo plantea Herrera en su definición- y se empieza a convertir en parte o elemento susceptible de ser aplicado sobre otros objetos; esto se puede



ejemplificar fácilmente desde el uso que la marroquinería está haciendo de las azas de las mochilas wayuu, de las trenzas de caña flecha o de las molas tule. Ahora, citar un ejemplo para el momento de surgimiento de esta estrategia es más difícil por cuanto la inserción de la artesanía en el campo de la moda es reciente –a lo sumo tres décadas-; un campo que definitivamente ha sido el gran portavoz de este tipo de productos.

La producción de la producción artesanal desde de la experticia de los diseñadores industriales será tal que para el momento en que Colombia se emite la definición oficial para las artesanías, mediante la Ley 36 de 1984 y el Decreto Reglamentario 258 de 1987, habrá un espacio para los productos que no encajaban en la definición de arte popular. Para ejemplificar, un contraste entre una definición que Mora de Jaramillo brindó en 1966 y, las que contienen el Decreto:

*Artesano, según el vocabulario de la ciencia social, es*

*aquel trabajador dueño de sus instrumentos de trabajo y de su materia prima, que no está sometido a un patrón y produce servicios o mercancías que venden directamente al consumidor o a un comerciante. Artesanía solemos llamar la obra producida por el artesano. Pero dentro de este tipo genérico hay dos especies. El uno, que produce servicios u obras utilitarias, como el herrero, el sastre [...]. El otro, el que produce artesanía artística, objetos que además de sernos útiles nos proporcionan deleite [entre ellas hay las “cultas” elaboradas por personas con habilidades potenciadas en la academia y las populares que son] las ejecutadas por el pueblo, y que con sus productos han prolongado y nos dan el arte popular. Estas artesanías populares artísticas, o arte popular, se caracterizan por ser portadoras de la tradición, por moverse entonces sobre las*

*líneas rígidas de lo consuetudinario [...]. Usaremos este término [arte popular] para designar aquel arte producido anónimamente por las capas inferiores de la población urbana o rural (Mora de Jaramillo [1966]: 191-192. Énfasis agregado)<sup>25</sup>.*

Notemos que en esta definición la artesanía es por antonomasia la popular, sin embargo, ésta, en la que aportó el Decreto, es apenas uno de los tipos en los que se clasificó la producción artesanal:



---

25 Debe recordarse que en una intervención posterior Mora de Jaramillo excluía, como en este caso, la producción de objetos indígenas (Cf. Mora de Jaramillo 1968).



*[Artesanía indígena] Aquélla en que el aborígen utilizando sus propios medios transforma, dentro de sus tradiciones, en objetos de arte y funcionalidad los elementos del medio ambiente en que vive para así satisfacer necesidades materiales y espirituales, conservando sus propios rasgos históricos y culturales.*  
*[Artesanía tradicional popular] La producción de objetos artesanales resultantes de la fusión de las culturas americanas, africanas y europeas, elaborada por el pueblo en forma anónima con predominio completo del material y los elementos propios de la región, transmitida de generación en generación. Ésta constituye expresión fundamental de la cultura popular e identificación de una comunidad determinada.*  
*[Artesanía contemporánea]*

*La producción de objetos artesanales con rasgos nacionales que incorpora elementos de otras culturas y cuya característica es la transición orientada a la aplicación de aquéllos de tendencia universal en la realización estética, incluida la tecnología moderna (Decreto en Quiñones Aguilar 2003: 5-13).*

La “artesanía contemporánea” o “neoartesanía” es la aparición concreta, quizá la cristalización, de la intervención de los diseñadores industriales en las artesanías. Esto no tanto por los objetos en sí mismos sino por la institucionalización absoluta de este discurso: en “instituciones académicas de carácter universitario<sup>26</sup>, [que] han implementado programas para dar asesoría en diseño al sector microempresarial” (Quiñones Aguilar 2003: 14). No

---

26 Cabe destacar que dentro de los programas universitarios de diseño industrial que tienen injerencia y relación con el “sector”, la Universidad Javeriana es la que más se destaca. No sólo por ser de las primeras en ofrecer un diplomado en “Creación cultural, diseño y artesanías”, por el que algunos funcionarios de Artesanías de Colombia han pasado; sino también por su trabajo en distintos talleres artesanales. Cuestión que en muchos casos se convirtió en pase de entrada cuando se realizó el trabajo de campo con los artesanos.

sobra decir, que la preponderancia de los diseñadores industriales en la producción artesanal, ha traído consigo la reducción de espacios para los artesanos<sup>27</sup>, no tanto porque no se requieran sino porque ellos deben devenir diseñadores o empresarios para poder participar “competitivamente” en el “sector”.

La diseñadora Ana Cielo Quiñones identifica tres aspectos que constituyen a las “artesánias contemporáneas”: el primero es que se producen en la ciudad y cuentan con la intervención de los diseñadores industriales; el segundo, que tienden a ser microempresas y el tercero, que “personas con título profesional de diseñador industrial, que crean empresas donde se diseñan productos innovadores que se producen artesanalmente

y se comercializan nacional e internacionalmente, se integren al ‘sector’” (Quiñones 2003: 14).

Ahora, si nos salimos del esquema clasificatorio que ha hecho curso en las distintas consideraciones sobre la producción artesanal en Colombia, y observamos objetos como los bolsos con aza wayuu o aún las mochilas wayuu



---

27 Hecho visible en, por ejemplo, la ausencia de artesanos entre los panelistas que participaron de la agenda académica de Expoartesánias 2009: Philippe Boland, especialista en nuevas tecnologías de la información y la comunicación; Laura Novilk, consultora internacional especializada en inteligencia de consumo, contenidos de moda y diseño; Alex Blanch, diseñador y profesor adjunto de la escuela de diseño PUC de Chile; Olga Quintana, diseñadora especialista en el sector y asesora de Expoartesánias; Luis Ernesto Salinas, consultor especialista experto en responsabilidad social y Elías Barrera profesional en comercio internacional y consultor en programas de formación. (Volante de información académica del evento)

de las que Molano se quejó en el artículo “Mochilas al viento”; ha de resultar evidente que en la actualidad aquello que entendemos por artesanía y con lo que nos podemos relacionar en ferias y tiendas especializadas, es eminentemente una “artesanía contemporánea” o “neo-artesanía”. Esto permite entender que, por ejemplo, en Farex uno se pueda encontrar con un recipiente cóncavo de madera, cuyo borde está adornado con una trenza de caña flecha y que en el interior tenga una fina trama de fique que cubre la madera.

Este ejemplo además, permite entender porque para la artesanía es indispensable diferenciarse de las manualidades; no es un asunto netamente económico, aunque si se compara el precio de una artesanía respecto de un producto de este tipo se hace evidente que re-

sulta mucho más rentable producir artesanías o en su defecto vender objetos como si fueran tales<sup>28</sup>. El asunto más bien parece estar centrado en esa aspiración de la artesanía a constituirse como obra de arte, lo que le hace necesario resaltar como valor agregado de los productos el diseño que los hizo posible –un acto de suma creatividad-, la calidad en el proceso de elaboración –desde la extracción de la materia prima hasta los acabados- y la diferenciación del producto respecto de otros; todas características que no se le pueden negar a las manualidades, pero como éstas se piensan como un proceso repetitivo de ensamblaje, no se pueden poner al mismo nivel de las artesanías. Ya lo decíamos, dentro de ferias como Expoartesano y Expoartesanas, las manualidades están direccionadas para un público infantil. Aunque, muy distante

---

28 Una réplica de Botero en las calles de Cartagena puede oscilar entre \$5000 y \$20000 pesos; pero la misma réplica dispuesta en las Bóvedas, locales donde se venden artesanías –es lo que se le dice al turista-, puede estar entre \$25000 y \$50000 pesos. Claro, este tipo de productos son impensables en ferias como Farex y recientemente en Origen Colombia, pues éstas le están apostando a esa artesanía tecno-estética que tiene como objetivo en el mercado personas con alta capacidad adquisitiva.

de esta apuesta de Artesanías de Colombia S.A., otros eventos similares como la Feria de las Colonias, Farex y Origen Colombia, no tienen diferenciados espacialmente los productos que son artesanías de aquellos que son manualidades; esto por la sencilla razón que, para los participantes y el público de estas ferias, la diferencia no existe, ambos son *mano factos*<sup>29</sup>.

Esta artesanía contemporánea o artesanía tecno-estética, ha insertado prácticas que antes no eran relevantes dentro de la producción artesanal: acreditación para las buenas prácticas de manejo ambiental de las materias primas; certificaciones de calidad para los procesos de producción ambientalmente sostenibles, ocupacionalmente seguros y eficientemente limpios; reconocimientos a la propiedad intelectual de diseños, productos y procesos; y

tal vez lo que es más familiar, que los productos artesanales se hayan convertido parte fundamental de la moda.

La tecno-esteticidad ha llevado a que lo cultural sea un valor implícito en los productos artesanales, lo que contrasta con la necesidad de exaltar la calidad y belleza de estos. Un paseo por los grupos de Facebook que promocionan o venden artesanías colombianas pone esto en evidencia:

*Grupo: “Artesanías colombianas 100% hechas a mano”. “VENDO Artículos 100% hechos a mano con materias primas de óptima calidad.” (El grupo, 3 de junio de 2009. Énfasis agregado).*

*Grupo: “Artesanías sueños de Colombia”. “Vendemos artesanías Colombianas a*

---

29 Durante la realización del trabajo de archivo, tuve la oportunidad de escuchar que un funcionario de Artesanías de Colombia S.A le preguntaba a otro sobre la diferencia entre artesanía y manualidad; la respuesta dada contemplaba que “lo cultural” era lo que diferenciaba a las artesanías de las manualidades. Lo que muestra que aún para algunos funcionarios de esta entidad oficial, la distinción no es muy clara.



*buenos precios, tenemos variedad y nuestros productos son de muy buena calidad.” (El grupo, 3 de junio de 2009. Énfasis agregado)*

Parece, pues, que la producción artesanal colombiana, a la que se le supone un pasado prehispánico, se ha hecho cada vez más

similar a lo que en Norteamérica se ha considerado como alta artesanía profesional –professional fine craft-; una forma de producir objetos de forma manual que cumple estándares de calidad y tienen alto valor estético, tanto que sus productos –debería decir obras- no están dispuestas a la venta en ferias o almacenes, sino

en museos (Cf. Alfondy 2005 y Greenhalgh et al 2003).

## Conclusiones

Las consideraciones de este artículo podrían llevar a pensar que la intención era hacer una apología a la tradición y una crítica a la forma como se ha corrompido la producción artesanal en Colombia; sin embargo, la intención de estas líneas era poner sobre la mesa que tanto la postura que aboga por conservar la puridad de las artesanías –si es que tal cosa existe– como aquella que las ha visto como susceptibles de ser modificadas para mejorar la forma en que los artesanos viven, son parte constitutiva y constituyente de eso que conocemos como la producción artesanal.

Como veíamos, sin las disputas y contradicciones entre estas posturas la artesanía no hubiera sido posible. De manera que, aquella afirmación de Neve Herrera (1992: 21n) sobre del “resurgimiento” de la producción artesanal en Colombia en la dé-

cada del sesenta, pierde soporte pues la artesanía no despertó de un sueño dormido –como lo planteará Graciela Samper de Bermúdez (1974)–, más bien ella fue inventada a mitad del siglo XX. Esto no desconoce que ciertos objetos y algunas técnicas para su elaboración tengan similitud con aquellas que se ubican en el pasado prehispánico, pero si algo ha de quedar claro, es que la producción artesanal se ha reinventado constantemente a lo largo de estos casi cincuenta años de existencia y que por tanto, no se puede suponer un origen inmemorial e incólume para esta actividad.

Pero por otra parte, cuando Paola Andrea Muñoz Jurado –gerente general de Artesanías de Colombia S.A. hasta la primera mitad del 2010– dice que “quien está debajo de las grecas [logo de Artesanías de Colombia S.A.] es básicamente quien quiera ser colombiano y quien quiera mostrar lo mejor de Colombia” (Paola Andrea Muñoz Jurado, Medellín, 9 de octubre de 2009) y se entienden las implicaciones de esta tecno-esteticidad artesanal

de la que esa entidad ha participado activamente, uno no puede más que preguntarse: ¿cuál es la colombianidad que producimos y consumimos desde lo artesanal?, será acaso ¿una colombianidad de

la que muy pocos pueden hacer parte?, ¿será esta una colombianidad en la que se exalta la diferencia cultural pero a la vez se le exige inmutabilidad e inmovilidad? ■

## Referencias citadas

Alfondy, Sara (2005). “Crafting Identity. The Development of Professional Fine Craft in Canada”. Canada: McGill-Queen’s University Press

Arias Vanegas, Julio (2007). “Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales”. Bogotá: Universidad de los Andes.

Artesanías de Colombia (1982). “Tradiciones Nacionales”. Programa de televisión

----- (1987). “Colombia artesanal”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Balcázar Collo, Rafael (1980). “El fomento a las artesanías como política de cambio económico y social”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología.

Berman, Marshall. [1989] 1991. “Brindis por la modernidad”. Colombia el despertar de la modernidad. Fernando Viviescas y Fabio Girálido Comp. Bogotá: Foro Nacional por Colombia. Pp. 44-66  
Decreto 258 de 1987

Expoartesanías (2010). Volante de información académica del evento.  
García Canclini, Néstor ([1992] 2002). “Culturas populares en el capitalismo”. México: Editorial Grijalbo

Gaviria Liévano, Enrique (2002). “El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre comercio. Primeras manifestaciones sociales en Colombia”. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Greenhalgh, Paul et al (2003). “The Persistence of Craft: the Applied Arts Today”. (Paul Greenhalgh ed.). New Jersey: Rutgers University Press

Henríquez de Hernández, María del Carmen Cecilia (1982). “Elementos para un análisis del sector artesanal en Colombia a partir de 1960”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología.

Herrera, Neve. (1992). “Artesanía: Organización social de su producción”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

----- (1992b). “Catálogo bibliográfico de la cultura artesanal”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

----- (2003). “Artesanía y Cultura”. Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia. (Ana Cielo Quiñones Aguilar Ed.). Bogotá: CEJA. Pp.63-107.

Jiménez Fonseca, Carlos Augusto y Edgar Leopoldo Ubaque Jiménez (1989). “El movimiento de los artesanos en México y Colombia 1850”. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Historia, Maestría en Historia.

Kalmanovitz, Salomón. (1985).” Agricultura y artesanía durante el siglo XIX”. Economía y nación: Una breve historia de Colombia. Bogotá: CINEP - Universidad Nacional - Siglo XXI Editores.

Ley 36 de 1984

Mayor Mora, A. ([1997] 2003). “Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX”. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

Montero Fayad, Verónica. (2002). “La tradición disidente: aporte para



una reflexión crítica sobre las artesanías”. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología

Mora de Jaramillo, Yolanda [1966]. “Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia”. Revista Colombiana de Folclor. IV (9) 1964-1965. Pp.191-213

----- [1968]. “Arte y Artesanías Populares”. Revista Colombiana de Folclor. IV (10) 1966-1969. Pp. 9-21.

----- (1974). “Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo histórico de las artesanías colombianas”. Revista Colombiana de Antropología. XVI. Pp. 283-354

Nieto Arteta, Luís (1975). Economía y cultura en la historia de Colombia. Bogotá: Ediciones Tiempo Presente.

Quiñones Aguilar, Ana Cielo (2003). “Artesanía y diseño en Colombia”. Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia. (Ana Cielo Quiñones Aguilar Ed.).Bogotá: CEJA. Pp. 1-26.

Restrepo, Eduardo (2002). “Políticas de la alteridad: etnización de ‘comunidad negra’ en el Pacífico Sur colombiano”. Journal of Latin American Anthropology. 7 (2). Pp. 34-58.

Samper de Bermúdez, Graciela (1974). “Prólogo”. Pablo Solano. Artesanía Boyacense. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Sanabria Tirado, Raúl (1975). “Reseña artesanal. Caso: Artesanías de Colombia”. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Administración de Empresas.

Serna, Andrea (2009). Emisión del desfile en traje artesanal, Canal RCN. 14 de noviembre.

Sowell, David ([1992]2006). “Artesanos y política en Bogotá”. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico - Editorial Circulo de Lectura Alternativa Ltda.

Thompson, Edward P. (1990). “Introducción: costumbre y cultura”. *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica. Pp.13-28

Urrutia, Miguel y Clara Elsa Villalba (1971). “El sector artesanal en el desarrollo colombiano”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia–Centro de Investigaciones para el Desarrollo –CID-.

Vasco Uribe, Luis Guillermo (1988). “Cultura material en sociedades indígenas”. Conferencia para en el Área Cultural del Banco de la República. Pasto

Vega Cantor, Renan (1990). “Liberalismo económico y artesanado en la Colombia decimonónica”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. XXVIII (22). Pp. 47-65. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol22/liberalis.htm>

[www.facebook.com](http://www.facebook.com)

[www.luchocolombia.org](http://www.luchocolombia.org)

[www.todo1plaza.com/artesantias/](http://www.todo1plaza.com/artesantias/)

Zapata Olivella, Manuel. (1963). “Tres fuentes de la artesanía colombiana”. *Revista Colombiana de Folclor*, III (8), 146-151.

## **Entrevistas citadas**

Díaz, Gregoria. San Jacinto (Bolívar), 9 de enero de 2010.

Muñoz Jurado, Paola Andrea. Medellín (Antioquia), 9 de octubre de 2009.

Velásquez, Néstor, Medellín (Antioquia), 9 de octubre de 2009

## EL ESPACIO FESTIVO COMO PATRIMONIO INMATERIAL

Parte fundamental de las culturas es la religión y sus prácticas, de manera especial las que tienen que ver con celebraciones festivas. En el ritual católico la fiesta del Corpus Christi tiene enorme importancia sobre todo en América Latina ya que se pretendió enfatizar la transubstanciación en la eucaristía cuestionada por la reforma. La fecha de esta conmemoración coincidía con las celebradas por las culturas indígenas en relación con las siembras y cosechas lo que ha dado lugar a un sincretismo religioso. Pretendo en este artículo, concretándome a la manera cómo se celebra el Corpus en el Cuzco, mostrar la presencia de componentes precolombinos en los rituales que han sido aceptados y fomentados por la iglesia oficial. Pese a la dominación implantada por los españoles y su celo por convertir a los indios a la que decían ser la única religión verdadera, se han mantenido elementos anteriores a la implantación de esta religión pues las culturas no pueden extinguir determinados rasgos y la religión, desde el punto de vista antropológico, es un componente de las culturas nacidas de la creatividad humana.

## 1. Presentación

En el ámbito de las procesiones religiosas en las ciudades donde se asentaron las instituciones coloniales, se constituyen elementos que evidencian el proceso cultural de una naciente sociedad y las tensiones que se generaron por imponer la organización política, más aún una nueva religión. En América los espacios previamente ritualizados por los grandes imperios fueron invadidos por un nuevo orden político y religioso, que en nada los representaba pero que sin embargo los identificaba en su relación hombre - naturaleza, sostenida por medio de la acción ritual. Los espacios consagrados en el Paisaje Ritual y las ceremonias que se hacían en ellas, formaron parte de un territorio consagrado, Johanna Broda nos

dice que "... desde el punto de vista de su discurso ideológico sobre la historia, en estos ritos los mexicas reactualizaban y reinterpretaban el pasado de su grupo étnico..." (Broda, 2001.)

Durante el siglo XVI en los espacios previamente ritualizados de los antiguos imperios se gestó una reelaboración simbólica en el contexto de la religión católica, en los lugares donde en el 12/11/10 pasado reciente se habían celebrado las fiestas correspondientes al calendario ceremonial prehispánico, fueron bautizadas por los españoles con otros nombres como en el Cusco La Plaza de Armas, llamada Kusipata por el Imperio Inca y el Zócalo de la Ciudad de México antigua capital del Imperio de México Tenochtitlán,

ambos espacios siguieron procesos de cambio y continuidad en una reelaboración simbólica de larga duración.

Considerando que el uso del lugar es el espacio propio, el consagrado por siempre, el significado que posee lo liga intrínsecamente con las creencias, en este sentido la Fiesta y Procesión de Corpus Christi y el recorrido procesional por las principales calles de las ciudades en donde se realiza, se expresa por su importancia en la actualidad, aunque fue una de las principales celebraciones católicas que fue impuesta en el siglo XVI durante el virreinato, ahora posee significados en relación con los santos y todo el conjunto de simbolismos que se les confiere de acuerdo a la cultural de la región.

En mi tesis estudio la celebración del Corpus desde del enfoque comparativo entre Mé-

xico y Perú, como un ejemplo de reelaboración simbólica de larga duración, en esta ponencia en particular me voy a referir a la celebración que se representa en el Cusco Perú, un ejemplo de las tensiones políticas y la permanencia de una cosmovisión cusqueña que choca con las políticas culturales a las que se le quiere someter por parte del gobierno local. La resistencia de la sociedad cusqueña por conservar la celebración en el ámbito de sus costumbres se estudia frente a la invasión de las muy diversas ofertas turísticas que se promueven en el Cusco como el Turismo Cultural, de Aventura y uno más reciente el Vivencial que amenaza con invadir los espacios privados de los indígenas, campesinos y pobladores de la región porque promueve que el turista pueda sentir y vivir la experiencia “mística de los nativos.”<sup>1</sup>

---

1 Maestra por la Escuela Nacional de Antropología e Historia ENAH en el Posgrado de Historia y Etnohistoria, actualmente escribe su tesis doctoral. Dentro de su participación en la investigación destaca el último proyecto “Historia Comparada de las Culturas Indígenas de América: Mesoamérica y los Andes” dirigido por la Dra. Johanna Broda. [estevega@hotmail.com](mailto:estevega@hotmail.com), Posgrado en Historia y Etnohistoria ENAH, Periférico Sur y Zapote, col, Isidro Fabela.

El impacto del Turismo en la celebración del Corpus está presente desde la celebración eucarística, durante la Procesión y después de ella cuando a los peregrinos se les despoja de la plaza y buscan otros espacios igualmente sagrados para seguir con la fiesta y la organización de los Corpus del año siguiente.

Los peregrinos que vienen de los barrios fronterizos al Cusco, son acogidos por las diferentes hermandades de los demás Santos participantes, quienes se convierten en anfitriones y cada uno tiene su celebración, solo es que les comparten un espacio, San Sebastián y sus cofrades, carguyos e invitados se van al Monasterio e Iglesia de Santa Catalina<sup>2</sup> y San Jerónimo a la Iglesia de San Pedro muy cerca del Coricancha el lugar donde dice Tom Zuidema que arrancaban las líneas llamadas ceques, que tenían un valor religioso y social que se

expresaba en el calendario inca, constituían las líneas imaginarias que delimitaban los adoratorios de los contornos de la llacta, corriendo bajo la responsabilidad de diferentes ayllus... (Zuidema, Tom, 2009)

La Ciudad sagrada del Cusco es reconocida por sus propios habitantes unidos por una ideología cusqueña que los hace reconocerse como descendientes de los antiguos incas, en un ambiente festivo y ritual que se expresa en las distintas celebraciones durante todo el año. Sin embargo el matiz que lo caracteriza como un ente unitario, no fue considerado en la Declaratoria de Patrimonio de la Humanidad<sup>3</sup> por lo que ha sido expuesta a ser rehén de los consorcios turísticos, que solo la ven como un atractivo turístico de la ruta a la zona arqueológica de Machu Picchu, por lo que World Monument Watch ha puesto al Cusco en su lista de ciudades en

---

2 Promoción que hace el Instituto Nacional de Cultura INC a través del proyecto de la región de los Q'eros, que aunque no está en el ámbito cusqueño, es una política pública del Instituto responsable de la conservación del Patrimonio Cultural Peruano y que está puesta en práctica en esta región.

3 Conjunto arquitectónico de Aqllawasi casa de las doncellas

peligro desde 1996, reiterado en el 2000 y en el 2002 y que a fines del año pasado, el director del Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO, Francesco Bandarín, manifieste una alarmante preocupación por el estado actual de la Ciudad del Cusco. Esta situación abre la discusión sobre la necesidad de revisar los conceptos que definen a los espacios y manifestaciones culturales como Patrimonio de la Humanidad para su eficaz y urgente protección, frente a las políticas neoliberales de destrucción con la mercantilización mundial de la Cultura.

En este sentido, el centro de mi análisis da cuenta de la importancia de valorar al espacio simbólico del recorrido procesional y de la sociedad representada, aspectos que no pueden ser estudiados de manera separada, porque representan una clara defensa del Patrimonio en el ámbito de su cultura.

Este estudio se fundamenta en el enfoque interdisciplinario y comparativo porque se considera

que México y Perú comparten una historia en común, que es la conquista bélica española y la política de evangelización y colonización durante los siglos XVI y XVII, resaltando el alto desarrollo estatal de estos imperios, que nos permite hablar de una religión de Estado que mantenía cohesionados a la sociedad en su conjunto, a través de la serie de ceremonias y fiestas inscritas en el Calendario Ritual. Asimismo, pretendo resaltar la importancia de que los poderes virreinales se instalan en los espacios sagrados, buscando una cierta legitimidad que los fortaleciera frente a los “súbditos indígenas“.

De igual forma se explica como la Fiesta y Procesión de Corpus Christi en su carácter litúrgico también representa un espacio en donde la política y la religión confluyen en la representación del poder hegemónico colonial, finalmente nos enfocaremos en la reinterpretación del espacio festivo como conservación del Patrimonio Cultural.

## 2. La Fiesta y Procesión de Corpus Christi

La Fiesta y la Procesión de Corpus Christi tienen lugar una vez al año, el jueves en la octava de la Trinidad, sesenta días después de Pascuas. La fiesta inicia con una misa en donde se consagra simbólicamente el Cuerpo de Cristo, seguida de una procesión por las principales calles de la ciudad, en donde se presenta el Corpus ante sus fieles. "... Tomás de Aquino teórico de la transubstanciación eucarística, estableció en 1264 a pedido de Urbano IV, la procesión que rodea al portador del pan consagrado, o sea la representación del cuerpo de Cristo, sale del santuario y traza un círculo en el espacio profano sobre un recorrido suntuosamente preparado... (Claude Macherel, 1999.)

La Procesión de Corpus Christi no solo se representó en la Nueva España sino que también fue una de las principales fiestas que se implantaron en casi todos los territorios recién conquistados por España. Así

como ocurrió primero en el reino de Granada después de la Reconquista, en México y en Perú, la fiesta pronto adquirió un carisma distinto al propuesto por la política de evangelización, se vio enriquecida de elementos simbólicos reelaborados de la antigua tradición prehispánica, como parte de su cosmovisión e ideología, de sus prácticas políticas y rituales.

Los sorprendentes paralelismos entre los ritos e ideas indígenas y las prácticas cristianas fueron advertidos con alarma por los misioneros y el Corpus no fue la excepción. El cronista de la Nueva España Fray Toribio de Benavente, Motolinia "... detalla la ingestión ritual de los hongos alucinógenos – teunanacatl en lengua nahuatl, Carne de Dios y de los tamales, que se tornaban carne de tezcatlípoca ...note el lector que esta propiamente contrahecha esta ceremonia endemoniada, de la nuestra iglesia sagrada que nos manda recibir el verdadero cuerpo y sangre de nuestro señor Jesucristo... y señala que la fiesta de este ídolo se celebrara por pascua



florida... (Citado por Báez - Jorge: 2003, 259-260)

### **3. Espacios previamente ritualizados**

Los pueblos prehispánicos de América se caracterizaban por pertenecer a sociedades imperiales con un alto desarrollo estatal, los incas y los aztecas desarrollaron un alto conocimiento en la ciencia, en las artes, en la política y en la religión de Estado para conformar una Ideología estrechamente vinculada al medio ambiente, constituyendo un paisaje ritual que transformaba la naturaleza de las cosas, humanizándola en su relación directa con el hombre. Johanna Broda nos dice que en los lugares sagrados de la Cuenca, se conjugaban una serie de factores ecológicos, climáticos, histórico-culturales, donde los mexicas incorporan el paisaje a su culto, aunque el principal centro religioso era, sin duda, el Templo Mayor de Tenochtitlán. “Esta toma de posición ritual del espacio geográfico expresaba relaciones de dominio, de sincretismo e integración, así como la fuerte

vigencia de una tradición cultural que conectaba a los mexicas con las culturas anteriores a ellos“. (Broda, 2001.)

Durante el siglo XVI en los imperios americanos se mantenía una estrecha relación de la política con la religión, sustentando la cosmovisión e ideología que mantenía cohesionados a la sociedad y legitimaba el poder del soberano en una historia sagrada. En el caso de México, las fiestas, los convites y las ceremonias, que se efectuaban en Tenochtitlán expresaban las relaciones de poder entre el Tlatoani y sus súbditos, El Tlatoani intervenía en dos ceremonias importantes para el ciclo anual del calendario mexica; Tecuilhuitontli y Huey Tecuilhuitl ahí las relaciones sociopolíticas y económicas se expresaban a través de la participación en el ritual de los nobles, los guerreros y la gente común. En estas ceremonias se legitimaba el poder de los gobernantes y se fomentaba la vida religiosa como un factor cohesivo que fortalecía la unidad ideológica del estado (Broda: 1985, 234.)

Por su parte el Cuzco Perú era considerada como una ciudad sagrada “... era el espacio para celebrar las principales ceremonias religiosas del Tawantinsuyu. El culto estatal utilizaba el centro de la ciudad, el de las grandes plazas conocidas como Hawkaypata y Kusipata como un espacio para la extensa y complicada serie de ceremonias y ritos... Parte importante fueron los grandes desfiles y procesiones. El Inca iba delante de un gran cortejo ceremonial precedido, a veces, por la napa, la llama blanca adornada con mantas tejidas de color rojo. O podían también ser las procesiones de las momias de los incas, conducidas procesionalmente a los lugares de culto. O la procesión de alguna de las tantas deidades que se honraban en los diferentes santuarios o wakas de la ciudad sagrada y sus inmediaciones” (Flores Ochoa, Jorge A. 1990.)

Con la invasión española estas ceremonias fueron prohibidas y el espacio ritual prehispánico adquiere nuevos y renovados significados, donde en el pasado reciente se practicaban las cere-

monias prehispánicas, se comenzaron a representar las festividades católicas, en este sentido los indígenas fueron reinterpretado el nuevo culto católico, fuertemente arraigado a su cosmovisión e ideología, a decir de Broda “el culto era el principal mecanismo de esta apropiación basada en los conceptos de la cosmovisión que se proyectaba en el paisaje real”. (Broda: 1996, 41) De esta manera la representación pública en espacios previamente sacralizados seguía siendo propia y no ajena para estas culturas.

Una mirada a los documentos generados durante el siglo XVI, nos acerca a una reflexión sobre la expresión religiosa de aquellos indios evangelizados y pensar, que en gran parte dentro del cuerpo cristianizado seguía latente su antigua vida ceremonial. La política de evangelización para la conversión de los indios dejó amplios testimonios sobre los ritos, las danzas, las ceremonias y del modo en qué éstas se practicaban, de tal manera que nos permiten inferir en su contenido, reelaboraciones simbólicas de

tradición ancestral como expresiones sincréticas de religiosidad popular, las danzas, la música, las escenas, las mojigangas y las decoraciones que acompañaban la procesión de Corpus Christi, y combinaban de manera creativa su cultura con la impuesta. Los trajes y los atuendos de la sociedad india que participa en las fiestas religiosas, contienen significados que pertenecen al ámbito de la cosmovisión indígena que llega al presente y se manifiesta en el danzante, en la autoridad civil y religiosa y en el mismo espectador que mira las procesiones.

#### **4. Propuesta Interdisciplinaria y Comparativa**

Considero que indagar sobre los elementos de la Fiesta de Corpus desde su imposición, permite analizar si existen continuidades y/o rupturas que permita verificar en la medida de lo posible la viabilidad histórico-antropológica para el estudio de la reelaboración simbólica como un proceso de larga duración y conocer su permanencia como una fiesta

que relaciona a la sociedad con los poderes políticos y religiosos, que refleja las tensiones locales y que permite posibles acuerdos en el ámbito festivo, es decir un patrimonio en común.

El uso del espacio en el recorrido procesional como práctica ritual es considerado a partir de sus significaciones prehispánicas relacionadas con la traza española y la importancia de que la ciudad colonial fue construida sobre las ruinas de la capital azteca. Este territorio manifiesta las expresiones sincréticas de religiosidad popular en su relación directa con la divinidad, donde los santos se humanizan y conviven con los grupos sociales, la música, la danza, las mojigangas y los arcos con sus significaciones simbólicas que acompañan a la procesión.

En este sentido se considera el recorrido procesional como expresión de religiosidad popular y de representación del poder hegemónico, situando a la celebración en una perspectiva histórica de la cultura y sus procesos de permanencia y transformación a lo

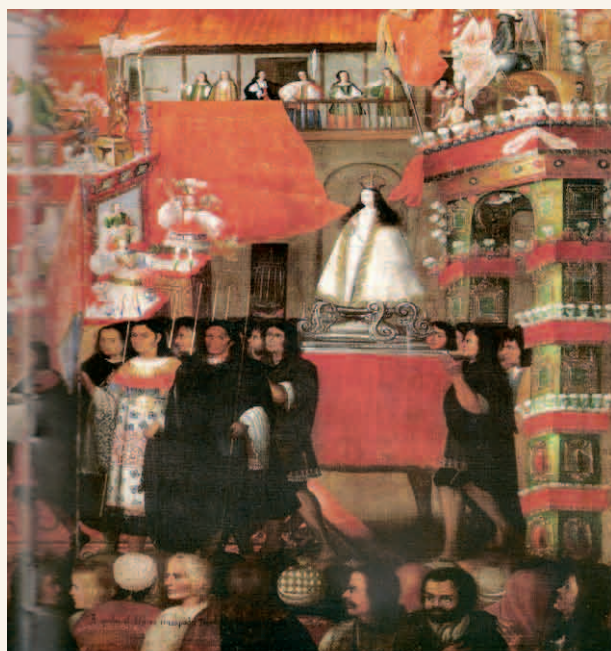
largo del tiempo, como procesos de larga duración, que permite comprender las razones por las cuales aun es vigente en el contexto de las relaciones políticas y religiosas que se presentan en el Cusco.

Observemos la integración de uno de los estamentos en los cuadros que con gran talento pintaron los artistas indígenas Basilio de Santa Cruz Pumacallao y Diego Quispe Tito sobre

la celebración del Corpus en el s. XVII y que si la comparamos con el recorrido procesional de junio de 2008, veríamos a una sociedad en continua reelaboración simbólica.

## 5. El recorrido procesional

El recorrido procesional del jueves de Corpus forma parte de un ciclo festivo que inicia 10 días antes con la peregrinación al Sr. de



*Mollinedo*

Qoyllur Ritti a la montaña nevada del Ausangate donde participan los danzantes de las 8 Naciones del Tawantinsuyu y lo encabezan los Capac Coyac y los Capac Chunchus, estos últimos danzantes pro-

vienen según la historia andina del santuario o waka sañuc y como lo escribió el cronista Molina, “eran ellos las “voces” del Antisuyu o región selvática, cuyos habitantes siempre han tenido una relación



*Los Capac Chunchos. Estela Vega*



*Los Capac Coyac. Estela Vega*

especial con los gobernantes del Tawantinsuyu.

Ellos regresan al barrio de San Sebastián cargando los bloques de hielo sobre sus espaldas, un día antes del Corpus, el miércoles día de la “Entrada” de los Santos al Cusco acompañando la imagen a la Iglesia de Santa Clara, que fue edificada en el siglo XVI sobre el camino de una de las antiguas entradas del Tawantinsuyu. La Virgen de Belem y San José son quienes reciben y dan la bienvenida a todos los Santos, en esta Iglesia se reúnen junto con los carguyos y hermandades para conciliar diferencias previo a la “Asamblea de los Santos” que se realiza después de la procesión del jueves del Corpus. En esta Asamblea según los cusqueños, indígenas y campesinos de los barrios se discuten las problemáticas de la ciudad y sus barrios para encontrar soluciones.

La relación directa que mantienen los pobladores con la celebración del Corpus lo explica el etnohistoriador Jorge Flores Ochoa como una celebración que

fue entendida desde el s. XVI, a partir de las creencias religiosas, porque permitía establecer una relación con antiguas fiestas del Calendario agrícola y la Fiesta Incaica de la Procesión de las Momias, “... hay similitud entre el desfile de las momias de los incas por la plaza del Hawkaypata del Cuzco con la Procesión de las Imágenes de los Santos, Santas y Vírgenes...” (Flores Ochoa: 1990) La culminación de las labores agrícolas, el maíz y la papa principalmente, explica la rapidez y facilidad con que el Corpus se integra al calendario religioso andino, “... es por la coincidencia que había entre el tiempo ceremonial y sagrado incaico y el día en que se rinde culto el Santísimo Sacramento. Fines de mayo y el mes de junio, era tiempo que los incas dedicaban el culto, por lo que el Corpus se engarza a este tiempo sacro”. (Flores Ochoa, 1990.) Las fiestas públicas concluían en comilonas masivas invitadas por el Inca, bebiéndose aqha y ticti, al mismo tiempo que se bailaba multitudinariamente.” (Flores Ochoa, Jorge A: 1990)

### 5.1. El miércoles día de la “Entrada” de los Santos al Cusco.

El jueves de Corpus es nombrada por los cusqueños como la fiesta de la ciudad y compromete a las seis parroquias coloniales y dos distritos vecinos, que forman parte de la jurisdicción política del Cusco. Durante los nueve días que dura la celebración la ciudad atrae a miles de concurrentes de todas clases sociales y a miles de fieles que acompañan a las imágenes que “salen” en la Procesión. La parte central de la organización del Corpus es responsabilidad de los

kargyuq (Carguyuc, cargueros-mayordomos) pero en realidad son los devotos que solventan la mayor parte de los gastos, son los intis contemporáneos o parientes y amigos de los mayordomos.

El documento conocido como de Huarochirí de autor anónimo escrita aproximadamente entre 1598 a 1608, es una Crónica que informa sobre las ofrendas que se presentaban al terminar el ciclo agrícola y que al parecer guardan gran similitud con las comidas y bebidas propias del actual Corpus cuzqueño. Se le ofrecía cuyes;



*Chicha, Estela Vega*

carne de llama; maíz tostado; así como frijoles y “todos los demás alimentos”, se le hacía beber tictic, chicha blanca, de sabor dulce, con poco contenido alcohólico, que justamente se bebe en el Corpus del Cuzco (Taylor en Flores Ochoa, 1996.)

Es la bebida propia de esta fiesta, en la misma forma que el chiri uchu es la comida de la celebración, preparada con casi todos los alimentos referidos en la Crónica Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua

de comienzos del siglo XVII, de autor anónimo.

La celebración inicia con “La Bajada” de la Virgen de Belem a la Iglesia de Santa Clara, de donde saldrá el jueves de Corpus vestida y aderezada elegantemente, durante este tiempo la Virgen recibe un novenario durante los nueve días hasta el miércoles día de la “Entrada” de los Santos al Cusco.

La Virgen y San José, les dan la bienvenida a la ciudad a los



*Virgen de Belem, Estela Vega*



más “Altos Representantes de los barrios”, según se les considera entre los carguyuc y creyentes, ellos son los que ayudan a resolver dificultades de los barrios en la “Asamblea de los Santos”.

Las autoridades religiosas y civiles comparten contingentes con los carguyuc (cargueros), mayordomos, hermandades de los barrios y la sociedad, pero, quienes encabezan la procesión el día de la “Entrada” son los de la danza de Capac Chunchu, mismos que son los responsables de traer los bloques de Hielo del Santuario del Sr. de Qoyllurrit que se ofrendan este día en el atrio de la Iglesia de San Francisco, donde se reúnen con los demás danzantes, que aún agotados por la peregrinación siguen bailando para la Procesión de Corpus.

La celebración continúa toda la noche y los Santos son reverenciados a la vez que se habla sobre las personalidad de ellos, se dice que la Virgen y San José son esposos y que por eso están en Santa Clara, que San Sebastián debe estar frente a la Iglesia

porque es soldado y “defiende la creencia” (Virginia Quispe), el dialogo entre los Santos y las personas se evidencia en diversas actividades, los danzantes les bailan en calidad de ofrenda. Resulta la humanización de los Santos en torno a la celebración de Corpus Christi.

## **5.2. El jueves de Corpus: La reinterpretación del espacio festivo.**

La Procesión de Corpus Christi es considerada como la Fiesta de la Ciudad del Cusco y sus barrios, la importancia que tiene en el ambiente religioso, también la tiene en la vida social, política y económica. El interés de las autoridades y Agencias de Viajes por conservarla, es porque forma parte del circuito turístico de Machu Picchu y no por la importancia que tiene para la población, es por eso que solo le dan promoción al recorrido procesional del Jueves de Corpus, cuando los Santos y Vírgenes que han quedado en la Catedral forman parte de un ciclo festivo en torno a la Fiesta

y Procesión de Corpus. En la víspera a la “Entrada” los Santos, son vestidos, los preparan y durante su novenario, reciben peticiones que llevarán a la “Asamblea de los Santos”, el jueves de Corpus, dicen los cusqueño que al interior se discuten y resuelven las diferencias o problemas de la gente, de los barrios y la ciudad. Instalados los Santos y Vírgenes en la Catedral, las hermandades hacen ritual en torno a las Deidades.

Mientras empieza la reunión de las deidades, sus seguidores

recuerdan que no solo basta la vida sagrada para estar en armonía, sino también el cuerpo necesita del deleite, por lo que no desprecian los platos de chiri uchu -grandes trozos de cuy, gallina, cerdo, maíz tostado y queso, ni los embriagantes vasitos de chicha de jora y tampoco está de más bailarse un huaynito.

Para el Gobierno Local la Fiesta y Procesión de Corpus Christi termina entrada la noche del Jueves, en este momento todas las personas tienen que quitarse



*Hermandad de San Jerónimo, Estela Vega*

porque los trabajadores de la limpieza y policías que abren paso desalojan a todos los participantes, carguyuc, danzantes y personas que los acompañan, despojándolas del espacio sacralizado, quitándoles propiamente su derecho a continuar con las actividades de la celebración, con violencia son arrancados de la plaza de Armas porque “la afean ya que solo han quedado los borrachos” y hay que limpiar son órdenes, mientras desalojaban a los del Barrio de San Sebastián en el momento que se organizaban y distribuían las tareas para la organización del Corpus ya en el Barrio. Estas actividades las reiniciaron en el atrio de la Iglesia de Santa Catalina, paralelamente a los festejos de los carguyuc de la Virgen de los Remedios que se aloja en esta parroquia.

## 6. Conclusiones

El artículo se desprende de una investigación mayor que corresponde a mi tesis doctoral “La Fiesta y Procesión de Corpus Christi: Representación del Poder

Hegemónico y expresión de una religiosidad popular”, el Corpus representa un sincretismo entre el viejo mundo y América, un puente entre las culturas y su pasado, la religión y el estado constituyen un todo representado en una sola celebración, desde el siglo XVI se dio en un proceso de Larga duración y de reinterpretación simbólica en torno a la Sagrada Eucaristía, se mezcla con el agradecimiento al Tayta Inti, a la Pachamama y a otras divinidades andinas que han sido reelaboradas en el contexto histórico que hoy les corresponde, la ideología andina y su simbolismo se mantiene en el corazón de los descendientes de la cultura inca.

Al terminar el desfile del Jueves de Corpus, los Santos y Vírgenes se instalan en la Catedral, tres días después los Santos van saliendo de ella para iniciar su Corpus en cada uno de sus barrios. Durante la “Asamblea de los Santos”, en las mañanas y en la tardes son visitados por cientos de personas, mientras que en la noche sólo están un breve momento con la Jerarquía

de Cargos. Así se inicia la famosa octava del Corpus, un auténtico Congreso de personajes sagrados. “La Asamblea de los Santos” se inicia cuando se duermen los mayordomos y en estas trasnochadas reuniones se discuten los problemas de los barrios y de las personas que acuden a ellos.

Los atrios de las iglesias son utilizados por los otros barrios, transformándolos en una nueva relación, es decir de anfitriones, tal fue el caso de la Virgen de los Remedios y el barrio de San Sebastián, los espacios previamente sacralizados se reinterpretan para continuar con el ciclo festivo del Corpus, ahí bailan, beben y cantan, se invita a los futuros carguyuc o intis, se resuelven actividades del

día siguiente y de todo el ciclo festivo. Se han encontrado espacios de continuidad de la fiesta en lugares que en el pasado inca fueron lugares de culto. Allí al son de la música se organizan para la próxima celebración.

Es importante resaltar que el Corpus propicia e incentiva otras actividades como el bordado de mantos y vestidos para las imágenes; así como de estandartes, escapularios y detentes; la elaboración de velas y ceras; la confección de ropa para los devotos; los fuegos artificiales, la organización de bandas de músicos y de conjuntos de bailarines y de cantoras; la preparación de comidas y bebidas propias de esta fecha como el Chiriuchu. ■

## Glosario

1. Aqha: Chicha (Diccionario Trilingüe quechua de Cusco)
2. Ausangate: Montaña nevada en la cordillera oriental de los Andes
3. Ayllu: Parcialidad territorial consanguínea, Comunidad Familia. (Diccionario Trilingüe quechua de Cusco)
4. Capac Chunchu: Ch'unchu, salvaje, oriundo de la selva, Tallo grande. (Diccionario Trilingüe quechua de Cusco)
5. Carguyoc: Rol del Carguyoc, El que toma en sus manos la realización de una fiesta y las solemnidades respectivas se llama carguyoc, el que tiene la obligación de hacer un cargo a sus expensas. Indistintamente se les llama a éstos con los nombres de carguyoc (palabra castellana, quechuizada) o Mayordomo.
6. Ceques: del Coricancha arrancaban las rayas llamadas ceques, que tenían un valor religioso y social. Constituían líneas imaginarias que delimitaban los adoratorios de los contornos de la Llacta.
7. Coricancha: Santuario del Sol en cuyo entorno por igual, estaba el aposento donde se custodiaban las estatuas de los incas.
8. Cuy: Animal rastrero llamado también cuyo.
9. Chicha: Bebida, las hay de chicha amarilla de jora de maíz y chica blanca o teqte. Chicha amarilla en quechua se le conoce con el nombre de q'illo aqha, la materia prima para la elaboración de esta chicha es el wiñapu (maíz germinado) de maíz, que se hace en las wiñaperías. En tiempos de helada se hace con ocho días de anticipación y en tiempo de lluvias con cinco días. Hecho esto, se hace moler, recurriendo para ello a los molinos de wiñapu o la molienda doméstica mediante el kutaq (persona encargada de moler el wiñapu.)  
Chicha blanca, para prepararla se hace remojar maní, luego se pela, se muele y se mezcla con quinua, que previamente ha sido también pelada, lavada y molida.
10. Chiri uchu: Comida tradicional del Corpus Christi, significa en

castellano ají frío, picante frío. Se le conoce también con los nombres de llaqway uchu; altar-uchu; merienda o merienday. El chiri uchu, es una mixtura compuesta de múltiples comestibles: presas de gallina sancochada, chorizos de cerdo, queso tierno, qochayuyu (alga marina), huevas de pescado lacustre (kau kau). Tortillas de verduras, maíz tostado, trozos de cecina (ch'arki) y como remate el Cuy cusqueño al horno recostado para adornar el platillo.

11. Hawkaypata: Plaza en la Ciudad del Cusco al norte
12. Huaynito: ritmo musical
13. Kusipata: Plaza en la Ciudad del Cusco al sur
14. Tawantinsuyu: son los cuatro distritos o regiones llamad Chinchaysuyo (norte), Antisuyo (este), Collasuyo (sur), Cuntisuyo (oeste).
15. Qoyllur Ritti: Cristo aparecido en una roca en el nevado del Ausangate
16. Ticti: Cooperante de las fiestas

## 7. Bibliografía

AVILA, Francisco

1987 Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. [...] Lima.

BRODA, Johanna

2009 “Historia Comparada de las Culturas Indígenas de América”, en Alicia Mayer El historiador frente a la Historia: Historia, e Historiografía comparadas, Instituto de Investigaciones Históricas, IIH-UNAM, México.

2007 “Ritualidad y Cosmovisión: procesos de transformación de las comunidades Mesoamericanas hasta nuestros días” en Diario de Campo, julio – agosto, No. 93, México, INAH.

2001 “Astronomía y Paisaje ritual: El calendario de Horizonte de

Cuicuilco- Zacatepetl” en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski, Arturo Montero, La Montaña en el Paisaje Ritual, CONACULTA-INAH, México. Pp. 174, 177.

1996 “Paisajes rituales del Altiplano Central” en Los Dioses de Mesoamérica, Arqueología Mexicana, Vol. IV, No. 20, julio-agosto, México.

1985 “Relaciones políticas ritualizadas: El ritual como expresión de una ideología” en Pedro Carrasco y Johanna Broda, Economía, política e ideología en el México Prehispánico, Centro de Investigaciones Superiores del INAH, ed. Nueva Imagen, México. Pp. 237.

#### FÉLIX Báez – Jorge

2003 Los disfraces del Diablo, ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México. Pp. 259-260.

#### FLORES Ochoa, Jorge A.

1996 “Alarde artístico en el Corpus Christi del Cusco” en Eleazar Crucinta Ugarte, Bodas de oro, Libro de Oro, Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” de Cusco. Cusco. Pp 104.

1990 “La Fiesta de los cuzqueños: La procesión del Corpus Christi”, en El Cuzco, Resistencia y Continuidad, serie Arqueología, Etnohistoria y Etnología de la Ciudad del Cuzco y su Región, No. 1, Centro de Estudios Andinos Cusco CEAC, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONCYTEC, Cusco. Pp. 100, 102-104

#### HUAYHUACA Villasente, Luis, A.

1998 La Festividad del Corpus Christi en el Cusco, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONCYTEC, Cusco. Pp.119.

#### MACHEREL, Claude

1999 Corpus Christi, cosmos y sociedad en Celebrando el Cuerpo de Cristo, Universidad Católica de Perú, Lima Perú.

SÁNCHEZ Herrero, José

2005 “El mundo festivo-religioso cristiano en el occidente español de la Baja Edad Media”, en Antonio Garrido Aranda, comp., *El mundo festivo en España y América*, Servicio de publicaciones, Universidad de Córdoba, Córdoba. Pp. 39, 42, 274.

TORQUEMADA, Juan de

1976 *Monarquía indiana*, Edición preparada por el Seminario para el estudio de Fuentes de Tradición Indígena, Miguel León Portilla, volumen V, Instituto de Investigaciones Históricas, IIH Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, México, 1976.

VEGA Deloya, F. Estela

2009 “La Fiesta y Procesión de Corpus Christi y la participación de los indios de la Ciudad de México, s. XVI en Broda coord. *Religiosidad Popular, Cosmovisiones indígenas en la Historia de México*, 2009, 35-49.

ZUIDEMA, R. Tom

2009 Ciclo de Conferencias “El Calendario del Cuzco Prehispánico, Calendarios andinos en tejidos y quipus, Comparación y Contraste entre Calendarios Andinos y Mesoamericanos, “ en Johanna Broda (Coord.) en el Seminario Interinstitucional *La ritualidad mesoamericana en una perspectiva comparativa: Historia y Antropología de los pueblos indígenas de América*, IIH, UNAM, 29, 30 y 31 de julio, México.

1992 “El encuentro de los calendarios andino y español” en *Los conquistados; 1492 y la población indígena de las Américas*, Heraclio Bonilla, ed. Quito: TME, FLACSO, Ediciones Libri Mundi. pp. Quito 1992. pp300, 310.



## MIGRACIÓN, MODERNIDAD Y SU IMPACTO EN EL FOLCLORE DEL AUSTRO ECUATORIANO.

*“Desahuciado está el que tiene que marcharse a vivir una cultura diferente”.*  
(León Gieco).

*La dimensión folclórica del Austro ecuatoriano encuentra en la migración y la modernidad un intenso escenario de debate en el que se evidencia por un lado una clara afectación negativa de estos fenómenos sobre el hecho folclórico, y por otro la necesidad de considerar los aspectos positivos que surgen de las aceleradas dinámicas de cambio propias de las relaciones entre ellos.*

*En este contexto, el siguiente trabajo pretende establecer algunos elementos de juicio que permitan aportar con el debate y avanzar hacia una comprensión de lo que pasa cuando el folclore y la migración se encuentran en el universo de la modernidad.*

El folclore, como bien señala **Dannemann(1975)**, es considerado de manera generalizada como sinónimo peyorativo de lo vulgar o lo rústico, motivo por el que la utilización del término resulta a veces incómoda, sin embargo, en el contexto de este trabajo debe entenderse como folclore a la ciencia social que se ocupa de analizar en relación con otras ciencias sociales parte de los fenómenos culturales de una región como indumentaria, lengua, gastronomía, medicina tradicional, creaciones estéticas, y en general todas aquellas manifestaciones del saber popular que se producen en un momento dado y en torno a las cuales participa una colectividad (homogénea o heterogénea) que se cohesiona porque encuentra en éstas un significado y funcionalidad que le permite desarrollar una identidad

y patrimonio propio tangible e intangible que le diferencia de los demás, fruto de una tradición transmitida de manera directa, a través de la experiencia sensible y empírica a una siguiente generación.

Por tanto, siendo el folclore uno de los aspectos en la cultura de los pueblos que mejor representa la identidad de los mismos, resulta coherente y justificada la actual preocupación que existe en el Ecuador y más específicamente en el Austro, de “rescatar la tradición”, con festivales de danzas folclóricas por señalar un ejemplo, frente a fenómenos cómo la modernidad con sus avances en la ciencia, la técnica y la comunicación y la migración con sus repercusiones culturales y socioeconómicas, que influyen cada vez con mayor fuerza la

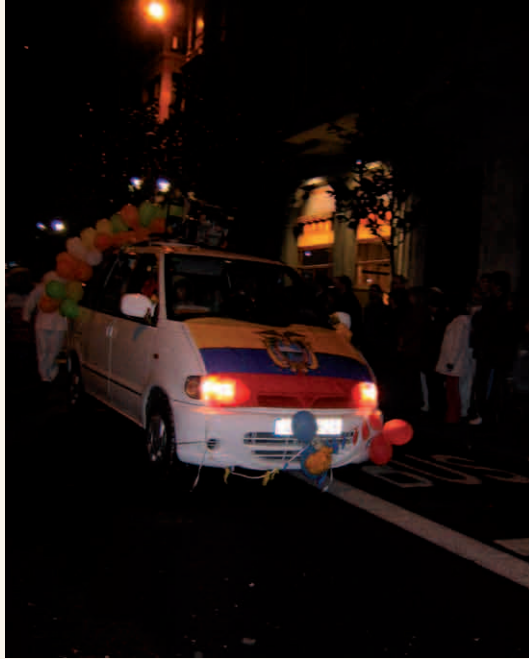
dinámica del cambio inherente al folclore.

¿Significa esto que el folclore morirá a causa de la modernidad y la migración? no, porque el folclore cumple un ciclo de vida caracterizado por una constante renovación de elementos especialmente funcionales; ¿afectan estos fenómenos los pilares más sólidos de nuestras manifestaciones folclóricas?, sí; pues no existe medida alguna que pretendiendo

proteger al folclore pueda evitar su interacción con ellos, especialmente si el grado de afectación es intenso, como en nuestro caso.

Un estudio realizado en 2006 por las Naciones Unidas y la FLACSO, estima que existen 1.5 millones de ecuatorianos migrantes con status legal (1'023.988) e ilegal (476.012). De estos se estima que un gran porcentaje son del Austro; según las remesas recibidas en el año 2009 el 29.9%





*Comunidad ecuatoriana desfilando en el Carnaval de Barcelona 2007*

fueron enviadas a esta región, indudablemente, esta situación ha generado fenómenos sociales complejos como el que señala Augusto Cortázar (1975; p.p 73).

“Si un grupo folk se desintegra pierde cohesión, y motivación (...), pierde el vínculo con el ambiente y por lo tanto los fenómenos dejan de ser regionales para ser simplemente pintorescos o exóticos”.

En este contexto es posible identificar “trasplantes” de folclore ecuatoriano en otras fronteras como respuesta psicológica por nostalgia o sociológicas como reacción a un medio diferente para establecer diferencias de identidad. Estos trasplantes aparecen como objeción a una sociedad que pretende ser uniforme y homogénea, la gente fruto de la insatisfacción de la sociedad estandarizada busca sus propias raíces.



*Nacimiento realizado por ecuatorianos en la Catedral de San Patricio en Nueva York*

En el caso de nuestros migrantes es posible identificar en los diferentes países a donde han ido muestras claras de estas manifestaciones, hoy se encuentra a su cocinera preferida de cuy con grandes encomiendas para llevar al extranjero, se puede ver un nacimiento en la Iglesia de San Patricio en Nueva York, intentos de pases del niño en Queens o campeonatos de indor con venta de hornado en parques de Madrid, Alicante, Nápoles y otras ciudades europeas a vista e incluso disgusto de los locales, lo cual no representa problema alguno para quienes

buscan estos momentos que los acercan al terruño.

Pero esta actitud soluciona solo en parte la situación de un migrante, queda el tema de la ruptura familiar, pues en la mayoría de casos además de romper el vínculo con el medio se rompe el vínculo con la familia, lo que lleva a un cuestionamiento necesario ¿qué pasa con los que se quedan?; Fernando Blas Gabarda (2001) dice que “Cuando una población se aleja de sus raíces, esto cambia los modelos de referencia, aquellas personas que han quedado no

tienen con quién compartir sus tradiciones y valores heredados de generaciones anteriores y lo que es peor, no tienen a quien transmitir todo este acervo, tienen un modelo cultural distorsionado, en muchas ocasiones sienten autodesprecio por lo propio y tienen una tendencia a imitar los modelos que en su subconsciente representan una clara forma de progreso y ascenso social”.

Esta situación genera una crisis de identidad en los que se quedan, especialmente si son niños o jóvenes, que conlleva un conflicto ambiguo: por un lado se reconocen como parte de algo, pero no lo comprenden del todo, por otro lado el éxito económico de sus semejantes alimenta en ellos una ilusión que lleva a la búsqueda de modelos considerados “mejores”, que contribuye con una serie de fantasías como



*Niño disfrazado de payaso, pase del Niño 2008*



la del “Sueño Americano”, por citar un ejemplo.

Sin ánimo de caer en presunciones, la necesidad económica no es el único factor que propicia la migración, también está la discriminación, la falta de civismo y el desapego por las propias manifestaciones culturales, que lleva a la adopción de tipos culturales que no se acaban de entender e interpretar pues faltan referentes como el histórico, sociológico, geográ-

fico, el lingüístico, simbólico, etc; pero que aún así son más fáciles de asimilar por la tecnología de las telecomunicaciones haciéndolas más atractivas frente a una herencia cultural débil y aprendida a medias, que les confunde.

Al mismo tiempo y en el mismo espacio quedan aquellos que lograron establecer el vínculo con su folclore e intentan recuperar o por lo menos mantener frente al fenómeno migracional y al paso

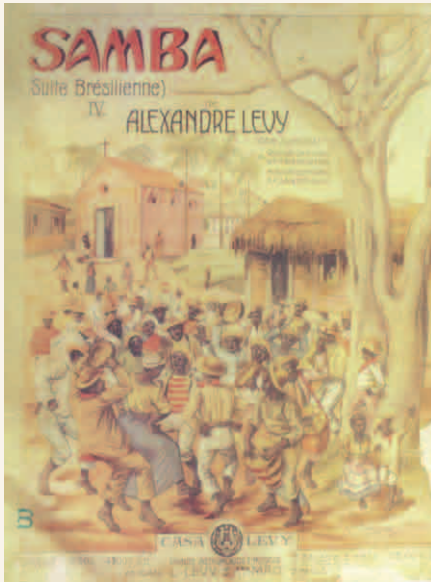
de la modernidad las supervivencias culturales para tomarlas y enriquecerlas sin resignarse a asumir manifestaciones culturales ajenas; sin reparar en el hecho que de cualquier modo y a pesar de los esfuerzos existirán elementos de la “otra” cultura que se inserten en su folclore; pues, las influencias foráneas sobre los sistemas culturales no son exclusivas de los tiempos modernos, de hecho han estado presentes desde que la civilización empezó, por ello resultaría utópico tratar de mantener un folclore puro.

Obviamente no se descartan creaciones originales pero junto a ellas coexisten las variantes regionales; concluyendo en el hecho, de que las influencias externas no siempre son negativas, existen elementos de la cultura procedente de centros irradiantes del propio y ajeno país, que pueden ser lejanos en el tiempo y el espacio, y que la comunidad atesora, siempre y cuando encuentren una funcionalidad real como para incorporarlas en sus sistemas culturales.

Un ejemplo bien conocido es el de la Samba en Brasil. Al importarse de África, el ritmo y baile entonces concebidos lascivos, pecaminosos y negros, pasaron por un período intermedio de aceptación antropológica como manifestaciones propias de los pueblos afro brasileños que en tal virtud debían mantenerse puros y libres de alienaciones, finalmente se convirtió en la Samba de todos los brasileños sin importar color, edad o status social, ¿cómo llegó a serla un símbolo de la cultura Brasileña?, simple, encontró funcionalidad dentro del imaginario colectivo.

Después fue solo cuestión de tiempo para que sobrepasara las propias fronteras, hoy la Samba es un ritmo “popular” que se baila en todo el mundo, pero lo más importante es que es “popular” para el Brasil en un sentido patrimonial, (valga el ejemplo para acotar que no todo lo popular es folclore; la Samba no lo es en Ecuador). Luego, le siguieron experimentaciones con ritmos extranjeros como el jazz norteamericano y juntos hicieron





*“Samba”, de Alexandre Levy*



*Carnaval de Río de Janeiro*

una hija, la Bossa Nova, ritmo que también es definitorio de la identidad del Brasil.

En este caso se asumió un referente extranjero, se produjo un sincretismo y por lo tanto un nuevo estilo musical, en otros casos la incorporación de referentes extranjeros solo afecta la forma pero no así la esencia. Es el caso de los indígenas Otavaleños como un ejemplo más cercano, algunos visten jean y casacas de cuero con el clásico logotipo del águila calva, en vez del tradicio-

nal poncho, usan todo tipo de tecnología, pero sus rasgos de identidad siguen intactos. La fiesta de Corpus Christi en Cuenca, cuenta hoy con más vendedores y más variedades de dulces ya no solo los tradicionales hechos a mano sino además procesados, incluso golosinas extranjeras, pero el espíritu de la celebración no ha cambiado.

Por lo tanto y parafraseando a García Canclini (1999), “Ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los

grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad. El hombre puede moverse en varios sistemas culturales sin perder su identidad; siempre que esa identidad sea sólida”.

A más, Antonio Cornejo Polar (1995), dice que el problema fundamental de la modernidad no se encuentra en los avances tecnológicos ni económicos, sino es un problema netamente de racionalidad, se halla en el ámbito de la conciencia, es subjetivo y mental.

Tratándose entonces de una

actitud mental y al no vivir folclóricamente a diario, no debería existir conflicto alguno sobre si hacer o no uso de los beneficios de la modernidad, como tampoco debería la migración representar el abandono de la identidad cultural.

A propósito de esto, en el Museo Nacional del Indígena Americano del Smithsonian Institution en Washington DC, se realizan varias veces a la semana demostraciones de tejido tradicional con una mujer Maya de Guatemala, Juanita Velasco, quien desde hace



*Demostración de Tejido Maya por Juanita Velasco, Museo Nacional del Indígena Americano, Washington DC*

mucho ha llevado el mensaje de su tradición a través de su trabajo por Europa y los Estados Unidos; habla Ixil, su lengua madre, Español, Italiano e Inglés y es capaz de explicar su cultura en todos estos idiomas sin perder la esencia de su tradición.

Por lo tanto es un error pensar que nuestra cultura popular se enfrenta a una muerte inminente, ciertamente que los modos tradicionales de vida y producción se han visto drásticamente influenciados por la vertiginosa velocidad de la modernidad, especialmente por la inevitable

interacción entre el folclore, los mass media, el entretenimiento y el internet.

De un momento a otro, formas de vida vigentes por siglos, se fueron volviendo obsoletas en tan solo unos cuantos años, pero no se debe olvidar que el folclore inevitablemente se transforma cuando algo en él ya no resulta funcional, de ahí que, por ejemplo, comamos hornado aunque en plato de plástico, tengamos bandas de pueblo aunque luego intervenga el DJ y quememos años viejos aunque sean Spider Man o Bob Esponja.



*Años Viejos 2008*

Sobre esta última referencia, es innegable que la influencia llevada especialmente por el marketing a través de las telecomunicaciones modifica los referentes estéticos ya no solo del folclore si no de todo lo que existe, de ahí que hoy es obligación de los investigadores de estudios culturales considerar estas las influencias, pues a la vez que ayudan difundiendo las manifestaciones folclóricas para construir identidades, también perjudican al folclore pues llevan referentes culturales externos que cuando impactan en una sociedad afectada por fenómenos migracionales en ausencia de la continuidad cultural pueden fácilmente convertir las influencias en suplantación, es entonces que se debe cuestionar y reflexionar seriamente acerca de lo que pasa con el folclore.

Hasta aquí, todo lo dicho indica que el folclore puede interactuar con fenómenos tan complejos como la migración y la modernidad, siempre que el proceso de transformación y asimilación del folclore se haya consolidado, pero aún sigue

pendiente el problema de la interrupción en el proceso de entrega cultural. Más allá de las ventajas y desventajas que la ciencia y la tecnología u otros países pudieran ofrecer, el patrimonio cultural propio representa el vínculo entre el hombre y su identidad, pero si existen rupturas, si se rompe la continuidad de la entrega generacional (como ocurre aquí en el austro), es decir si no hay el componente humano que en base a la experiencia previa y una vez entendido su folclore, tome una influencia externa y la reformule en una variante que (de haberla), pasaría eventualmente a formar parte de su cultura popular, tan solo quedarán remedos chuscos de gringos o europeos.

Por tanto, nuestro problema es la interrupción del proceso de formación de identidad que viene dado con la asimilación del folclore, de ahí que la migración sí es un problema cuando supone el abandono de las estructuras culturales sin consolidar, generando un doble discurso desde el cual los de fuera extrañan y los de dentro desprecian (pues

no quedan quienes les enseñen a valorar) los referentes culturales propios y de ahí también, que la modernidad ayude a solventar especialmente con el constante bombardeo mediático modelos culturales distorsionados en ausencia de los propios.

Aún así, es temprano emitir un juicio final y es aún más difícil encontrar un camino consensual para entender lo bueno, lo malo y lo feo de la migración y la modernidad en relación a nuestro folclore; si bien la transformación del hecho folklórico es una constante que resulta de un eterno tomar y dejar de elementos culturales propios y ajenos, generando manifestaciones folklóricas únicas e irrepetibles; también es verdad que cuando la comunicación se ve interrumpida, cuando las estructuras sociales o familiares

se rompen por la migración y los referentes culturales desaparecen, sólo quedan modelos culturales ajenos que apoyados en las interacciones con la modernidad debilitan la identidad y por tanto al folclore.

“Nadie sabe lo que tiene hasta que lo pierde”, verdad; pero no se puede “rescatar” al folclore en base a festivales, porque el capricho del folclore es cambiar, pero sí podemos como colectividad, celebrar el folclore vigente para enseñar a los que quedan a entender dentro del contexto moderno el universo simbólico de nuestra cultura, para a partir de entonces valorar el significado del folclore como patrimonio propio, y de paso erradicar ese discurso ambiguo de apego y desprecio sinceramente incómodo. ■

### **Fuentes:**

Blache Martha (1983): “El Concepto de Folklore en Hispanoamérica”; *Latin American Research Review*, Vol. 18, No. 3; pp. 135-148, The Latin American Studies Association.

Blas Gabarda Fernando et ali (2001): “Tradición, cien respuestas a

una pregunta”; Espina Barrio, Diputación de Salamanca Centro de Cultura Tradicional, serie abierta-22; Salamanca-España.

Cornejo Polar Antonio (1995):, “Literatura e Identidad Nacional”.

Cortázar Augusto, Dannemann Manuel et ali (1975): “Teorías de folklore en América Latina”; Inidef; Caracas- Venezuela.

FLACSO, UNFPA (2006): “Ecuador: Las cifras de la migración nacional.”, Quito, Ecuador, Diciembre.

García Canclini Néstor (1990): “Culturas Híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad”, Grijalbo, México D.F- México.

Malo Claudio (2006): “Arte y Cultura Popular”, Segunda Edición, Universidad del Azuay, Cuenca- Ecuador.

Martín Barbero Jesús, Dinámicas Urbanas de la Cultura”, en: <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>

Viteri Díaz Galo, “Ecuador: Migración y Remesas año 2009”, en <http://www.eumed.net/coursecon/ecolat/ec/2010/gvd.htm>

## ENSAYO SOBRE JOYERÍA Y ORFEBRERÍA CUENCANA

*La historia de la joyería habla de una técnica cuyo objetivo ha sido siempre la ostentación y el valor de los materiales. En cambio, las transformaciones que experimenta el mundo de las artes visuales en el último decenio del siglo XIX, especialmente en el ámbito de las artes aplicadas, estimulan el desarrollo de nuevos conceptos en la orfebrería y joyería.*

*Los artesanos cuencanos y azuayos de principios del siglo XX realizaban sus obras aplicando los parámetros mencionados. Julio Segovia, que estaba al tanto de todo lo relacionado con la orfebrería y joyería, distinguía claramente los matices de esta importante rama artística y artesanal que ha colocado a Cuenca y Azuay, en la vanguardia de esta actividad en el Ecuador.*

*El día martes 8 de agosto del 2000, la universidad de Cuenca anunció la elección de los diecisiete cuencanos ilustres del siglo XX. Entre uno de ellos estaba el nombre de Julio María Segovia Andrade. El 12 de Noviembre del año 2010 se cumplieron cien años de su nacimiento.*

## **Julio María Segovia Andrade 1910 – 2010**

### **Vida y Obra**

Nació en la ciudad de Cuenca, República del Ecuador, el día 12 de noviembre de 1910. Murió en la misma ciudad el 5 de abril de 1969.

Sus padres fueron Don Abelardo Segovia y Doña Zoila Aurora Andrade. Contaba su madre a parientes y allegados, que desde temprana edad Julio manifestó cierta tendencia práctica hacia las artesanías. Al respecto Claudio Malo, antropólogo cultural, especializado en artes y artesanías populares y Director del CIDAP dice lo siguiente:

*“...Palabras con sentido pleno hace un siglo se tor-*

*nan imprecisas ahora puesto que las transformaciones de los objetos materiales y no materiales no se ajustan a lo que los términos designaban acertadamente en el pasado...*

*El artista popular cuando logra expresar algo que responda las vivencias de la comunidad se siente realizado y la comunidad acepta con más satisfacción aquello que incorpore su realidad y sus aspiraciones...”*

Las expresiones citadas nos llevarán a comprender, mucho más, la vida y trayectoria artística de uno de los grandes orfebres de Cuenca. Durante los años de 1916



y 1925 Julio empezó a integrarse a la sociedad cuencana, como alumno de la escuela y colegio de los Hermanos Cristianos. Nunca dejó de leer, fue un autodidacta selecto.

### **Los primeros Maestro Cuencanos**

En nuestra tradición cuencana coexistían los grupos artesanales asociados en gremios y cofradías, con actividades especializadas e intereses clasistas y religiosos. Julio Segovia se integra gradualmente en uno de estos grupos artesanales, culturales y religiosos. Quizá uno de los más importantes y tradicionales, es el de los plateros, que tenían como patrono a San Eloy. Al respecto, el historiador cuencano Diego Arteaga escribe:

*“... La actividad minera cuencana atrajo a los plateros, prueba de ello es el hallazgo... del Testamento de Diego Astorga fechado en 1565, a través del cual podemos conocer detalles de sus relaciones con sus colegas*

*en el ámbito del virreinato peruano, con Luis de Luna, platero, en Chile y con los plateros de Cuenca, luego de su paso por la ciudad de Huamanga...*

*Los artesanos blancos tuvieron sus talleres, en el caso de los plateros, al interior de sus domicilios dentro de la traza...”*

Lo anterior revela que existió una red comercial extensa, y actividad artesanal notable en todo el virreinato del Perú. Julio Segovia es uno de los más notables continuadores de esta gloriosa tradición, aprendiendo los secretos de ella en un taller del barrio de Todos Santos, en la primera mitad del siglo XX. Recibió el conocimiento y destreza práctica de la orfebrería directamente de los maestros plateros cuencanos.

*“...El Platero era un artesano que trabajaba principalmente objetos de plata maciza. La esencia de la platería es tomar un pedazo de metal y por medio de martillazos, cinceles y otras herramientas*

*sencillas transformar el metal.... también trabajan con otros metales como el oro, cobre, acero y bronce...”*

Julio, contaba con veinte años de edad, cuando resueltamente empezó el aprendizaje de la orfebrería y joyería. En este punto hay que precisar los conceptos de lo que es joyería y orfebrería, Candia Droghetti, manifiesta lo siguiente:

*“...La orfebrería debe ser considerada como una disciplina artística, distinta en su esencia a la joyería. La historia de la joyería habla de una técnica cuyo objetivo ha*

*sido siempre la ostentación y el valor de los materiales. En cambio, las transformaciones que experimenta el mundo de las artes visuales en el último decenio del siglo XIX, especialmente en el ámbito de las artes aplicadas, estimulan el desarrollo de nuevos conceptos en la orfebrería.*

*Por primera vez, se comienza a valorar más la creatividad y la imaginación que el precio de los materiales empleados. Este simple hecho permitió una mayor libertad de creación y una diversificación de materiales y técnicas. Algunas obras adquirieron*



*rango de obra de arte...”*  
*Los artesanos cuencanos y azuayos, de principios del siglo XX realizaban sus obras artísticas, con cualquier tipo de materiales y libertad de técnicas, de acuerdo a los conceptos expresados. Su creatividad e inspiración son insuperables.*

### **Talleres cuencanos y corrientes artísticas**

Las artesanías debían estar conformes con la moda de la época. Julio Segovia, durante su vida se ingenió para crear novedosos diseños aplicando diversas corrientes artísticas, que los trabajó y ajustó insuperablemente a gusto de los interesados. Al respecto la periodista Ana Abad Rodas dice lo siguiente:

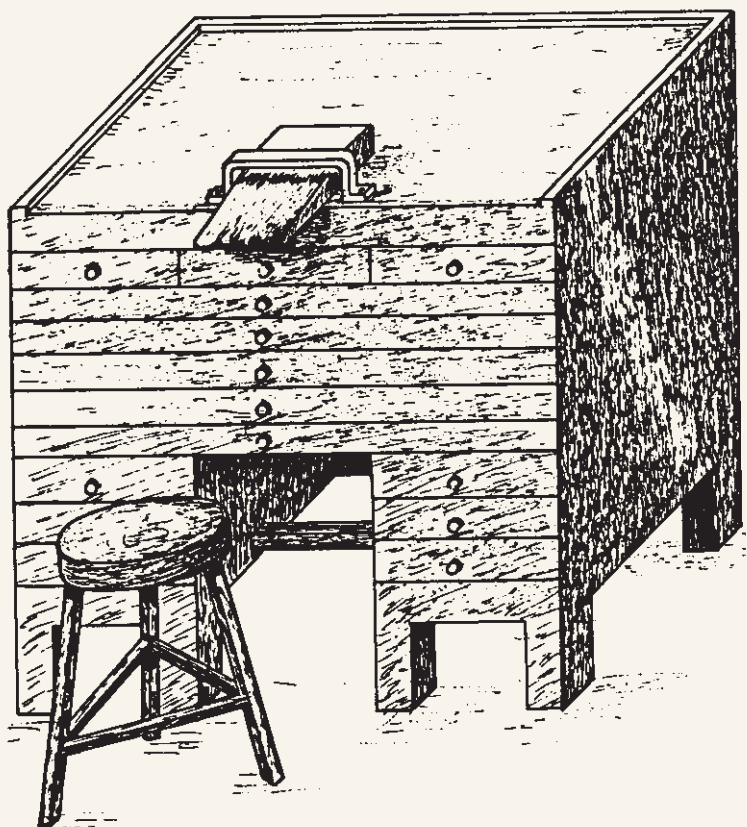
*“...Una de las características en la orfebrería y en la joyería tradicional cuencana ha sido el empleo de diseños con fuertes contenidos de corrientes artísticas desarrolladas con mucha más fuerza dentro de otras artes*

*el manierismo deja clara su importancia en el barroco, estilo, este último que se adaptó muy bien a la mentalidad indiana y se proyectó sobre el rococó y el neoclasicismo hasta nuestros días. El vigor de estas corrientes artísticas y su adaptación a nuestro medio cultural dieron en un principio como resultado la realización de joyas con estilos ajenos. Los orfebres a pesar de estar motivados por la moda y el mercado lograron mantener cierto estilo en su trabajo, naciendo en esta casi inconsciente y espontánea práctica un arte mestizo estilísticamente la orfebrería cuencana se mueve entre dos corrientes: la de Quito la de Lima y Trujillo... la evolución estilística de Cuenca es más bien lenta que en las ciudades antes citadas y existe un claro deseo de hacer pervivir en la platería las formas tradicionales adaptándolas a las diferentes corrientes...”*

Las lecturas sobre orfebrería, las corrientes artísticas de moda, la experiencia dieron como resultado la fusión de lo tradicional con

las nuevas corrientes estilísticas. Aprender, observar y experimentar continuamente desde joven, año tras año, la elaboración de joyas en el taller fortalecieron aún más en Julio María la pretensión de explorar la belleza de los metales preciosos, y piedras preciosas, poco a poco se respaldaba en su creatividad para realizar sus diseños.

La consecuencia reafirmar su vocación por el arte de la orfebrería y joyería, convirtiéndole en un maestro reconocido por la crítica y por la sociedad cuencana que demandaba con acuciosidad una obra salida de sus manos.



## Talleres artesanales y herramientas

Después de una larga trayectoria en el oficio, Julio Segovia enseñó a sus oficiales y aprendices el arte de la orfebrería, con todos sus secretos, y decía: todos comenzamos como aprendices... Cada ocupación en el taller tiene una razón.

*“...Barrer el piso, lavar las piezas, arreglar el taller, limpiar los desperdicios, comprar gasolina para los crisoles. Todo era necesario saber. Después, en el momento más oportuno cuando el maestro creía conveniente, el aprendiz pasaba a realizar trabajos de mayor responsabilidad como el acabado de algunas piezas sencillas...”*

En esta enseñanza en algunos casos privilegiada, porque las técnicas y ardidés propios del arte son transmitidas durante años en algunos caso en secreto, directamente al mejor de los aprendices. Él se ajustó perfectamente en el grupo, sobresaliendo inigualable-

mente. ¿De cuántos secretos sería participe durante su vida?

Julio Segovia tuvo que iniciarse en la orfebrería y joyería al igual que todos los aprendices. Contaba que después de aprender labores sencillas los maestros ponían a prueba a los aspirantes mediante tareas diarias, que servían para evaluar las características personales del aprendiz. Entre otras cualidades, se apreciaba la responsabilidad, puntualidad, perseverancia, entrega y concentración. En definitiva, observaban y estimulaban su vocación; muchos desistían en las primeras etapas. En algunos casos, este tratamiento duraba meses o años. Los que resultaban favorecidos, continuaban y aprendían a utilizar las herramientas. Después de ese largo proceso los aprendices se han transformado en diseñadores y productores de joyas.

Introducimos aquí una breve información sobre el concepto de lo que es una joya, además los materiales utilizados y su simbología. Palabra de origen francés,

pues proviene de *joyau*, consiste en una prenda ornamental llevada en el cuerpo, que generalmente se fabrica con piedras y metales preciosos, aunque también se pueden emplear materiales de menor valor.

*“... De hecho, prácticamente cualquier tipo de material se ha utilizado para fabricar joyas. Entre los artículos de joyería cabe mencionar los brazaletes, collares, anillos, pendientes, así como ornamentos para el cabello, entre otros. La joya, especialmente la que está fabricada con materiales valiosos, se considera preciosa y deseable.*

*En sus diversas formas, las joyas la llevan personas de los dos sexos, en casi todas las culturas humanas, en casi todos los continentes. Parece que los humanos tienden a adornarse a sí mismos. En casos raros, las joyas se usan por sentido del pudor; por ejemplo, para cubrirse los pezones, pero principalmente por efecto estético y ornamental.*

*Las joyas no metálicas: se definen como una piedra preciosa mejorada. Mediante un procedimiento de tallado de alta calidad y precisión, un joyero puede incrementar el valor de la materia prima, en este caso la piedra preciosa. Su valor se mide por varios parámetros dependiendo de la gema, por ejemplo en el diamante son los siguientes; peso, pureza, color y talla.*

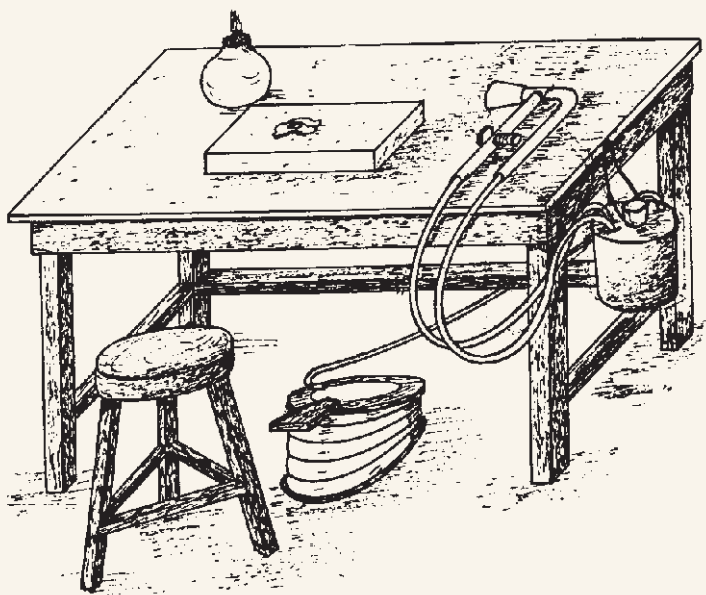
*Las joyas metálicas: son hechas de metales preciosos, como el oro y la plata, además del platino. En este caso el joyero-orfebre transforma la materia prima en adornos como anillos o aros. Su calidad se mide en quilates en el caso del oro, en la plata suele ser siempre de ley, teniendo un 925/1000 de proporción...”*

Las herramientas utilizadas para confeccionar tan preciados objetos, son de múltiples formas y diseños, y de diversos materiales, preferiblemente de acero, hierro, bronce, cobre o cualquier metal resistente. En algunos casos se

utiliza materiales blandos como madera, y otros materiales que se ajusten al objetivo de crear la joya.

Julio aprendió a dominar lo esencial del oficio, pues, sabía “terminar la pieza”. Este procedimiento obligatorio consiste en lijar perfectamente la pieza de joyería, luego pulirla para finalmente abrillantarla. Este aprendizaje llamado *terminado de la joya*, supone alta sensibilidad, hasta tener destreza, dura por lo menos un año o más.

Él, discretamente observaba las otras actividades que se desarrollaban en el taller, movido por su curiosidad por aprender las otras técnicas: fundir en los crisoles con el soplete, laminar los variados metales, diseñar y dibujar en el metal, recortar lo dibujado y grabado, de acuerdo con el pedido del interesado y luego seguir los otros pasos hasta observar con satisfacción la obra concluida, que no puede firmar, como lo haría un artista, porque no ha sido costumbre desde tiempos ancestrales, quedando en el anonimato, pero que tiene



un sello personal que todos pueden reconocerlo y decir: esta joya pertenece al taller de Julio Segovia, esta obra tiene su tinte personal inconfundible.

No todo podía salir de su creatividad pues debió considerar que las piezas o joyas producidas deben estar al gusto y de acuerdo con la demanda de los clientes. Esto no se opone a que él aplique su originalidad y toque personal, pues con su experiencia lejana de aprendiz y más reciente de maestro acreditado, siempre tuvo el deseo de crear sus propios diseños y a la vez que el oficio rinda

los justos beneficios económicos, necesarios para su hogar.

Con sus amigos orfebres aprendió a confeccionar: *coronas, tiaras, anillos, sortijas, sellos, alianzas, pulseras, brazaletes, esclavas, collares, cadenas, torques, cordones, colgantes, medallones, pendientes, broches, cetros, orbes*. Nombres, como se puede deducir, que están en la mente de los artistas y de los compradores. Todas integran un sinnúmero de artesanías, algunas de las cuales mantienen nombres propios de la costumbre de la época en las que fueron confeccionadas.





Sobre la joyería cuencana y azuaya Ana Abad Rodas dice:

*“...Poco a poco sabiendo manejar con facilidad cada momento del oficio iban conociendo los secretos de esta alquimia permanente en donde el color de los tréboles, el vuelo de los pájaros, la rugosidad de las violetas y de las flores y matas de las cercas quedan impregnados en zarcillos de pajarito, zarcillo pensamientos, chamburos, tréboles, zarcillos de floripondios, candongas, paulas o tres marías, zarcillo de gota y botón, hojas de uva, moscos, sapos con pajarito, pensamientos...”*

Para realizar los modelos citados, la construcción de la herramienta artesanal estaba en función de la forma y diseño de la obra artística por lo que la capacidad creadora del artífice se torna ilimitada al igual que sus diseños. El maestro Julio Segovia construyó y dominó sus herramientas.

La utilización y manejo

práctico de las herramientas es un proceso continuo. Las tenacillas o pinzas, los playos, tijeras, lijas, limas, el marquetero, la dastra o lastra, la rillera o hilera, como las llaman los joyeros artesanales en Cuenca; los crisoles, el caolín, el pómez, la suelda, el bórax, el salitre, el cianuro, la pasta de pulir y abrillantar, los crisoles, el soplete, las aleaciones, la suelda, las laminadoras, las sierras, las gemas (piedras)... pasan por sus manos con destreza, hasta que surge la obra que hay que enmarcarla en maderas nobles, marfil, nácar, carey, ámbar, semillas, plumas, etc. Eran y son entre otras, las herramientas y los elementos que el orfebre o joyero tiene que convivir y organizarse y de su funcionalidad obtener el producto de su trabajo: ¡Una joya!

### **Julio Segovia y la metalurgia**

La materia prima exclusiva de los orfebres está asociada con la utilización ancestral de los metales, oro, plata cobre, platino y diversas aleaciones, trabajados por los hombres en continuo desarrollo desde los inicios de la

cultura humana. La orfebrería y joyería practicadas por Julio Segovia lo involucraron directamente en los conocimientos prácticos de metalurgia.

Los cañaris establecidos en la región centro sur del Ecuador, trabajaron artísticamente los metales, con técnicas que hasta la actualidad son utilizadas por los artesanos de la región y con otras ya desaparecidas. Dice Ana Abad Rodas sobre la joyería en la época colonial y republicana “...Fabricaron copones, escapularios, rosarios, patenas, cálices, porta viáticos, potencias, sagrarios de extrema delicadeza y finura, adornados con hojas y frutos, con piedras preciosas, con oro, con plata, plata dorada y algunas fueron de latón... Durante la época republicana no se dieron profundos cambios en las técnicas de trabajo. Sin embargo se experimentó una cierta especialización de los artesanos”

La orfebrería moderna practicada en el siglo XX por los artesanos del Azuay “... es ante todo un “arte”, una disciplina

*artística que tiene como elementos esenciales el metal y el fuego. Como materiales complementarios, de origen natural; las gemas (piedras), maderas nobles, marfil, nácar, carey, ámbar, semillas, plumas, etc. Otros materiales, como: plásticos, acrílicos y resinas son cada vez más utilizados en la “nueva orfebrería”...”*

### **Trabajos realizados. Técnicas de fabricación y decoración**

Por su dedicación, talento artístico y excelencia en la ejecución de sus obras en el arte de la orfebrería el Ilustre Concejo Cantonal de la ciudad de Cuenca, en el año de 1946, concedió a Julio María Segovia Andrade el premio “Municipal Sangurima”.

Allá, por los años de 1948 y 1949 fue designado como guía de un grupo de joyeros, cuyo objetivo fue construir dos coronas que servirían para la ceremonia de “*Coronación Canónica de la Virgen María Auxiliadora y del Niño que lleva en sus brazos.*”

La coronación de la Virgen tiene un significado especial, y simboliza el acto de fe más puro “...*En el cristianismo católico y ortodoxo la Coronación de la Virgen es una secuencia más dentro del ciclo de la vida de la Virgen María. El relato supone que inmediatamente después de su muerte, María sube a los cielos (Asunción de la Virgen) y allí es coronada por Cristo, Dios Padre o la Trinidad...*”

Julio Segovia tenía la fe, y el conocimiento para saber interpretar lo que ocurre con los metales cuando se interviene en ellos, y también sabía sobre el manejo técnico y secreto para someter el metal a sus objetivos, por ello el trabajo en equipo, dirigido por él dio como resultado unas coronas trabajadas en oro de 18 quilates cuyo peso fue de 2 kilos y 120 gramos.

Las coronas se convirtieron en verdaderas obras de arte religioso cuencano. Las coronas de la Virgen de María Auxiliadora y del Niño Jesús, tenían detalles muy encantadores. Con imáge-

nes talladas y escudos. Estaban ornamentadas con dos diamantes de un gramo de peso cada una. Trabajo artístico que mereció el calificativo de ser “de imponente belleza”

Estas obras de arte original mezcla el estilo barroco y el clásico. Tenían incrustaciones de piedras preciosas, 467 brillantes, 110 perlas genuinas, 45 esmeraldas, numerosos zafiros, rubíes, topacios y dos brillantes que pesan cada uno tres gramos. Estas obras, lamentablemente, fueron sustraídas en años siguientes. Únicamente quedan fotografías y recuerdos, pues no se las volvió a recuperar.

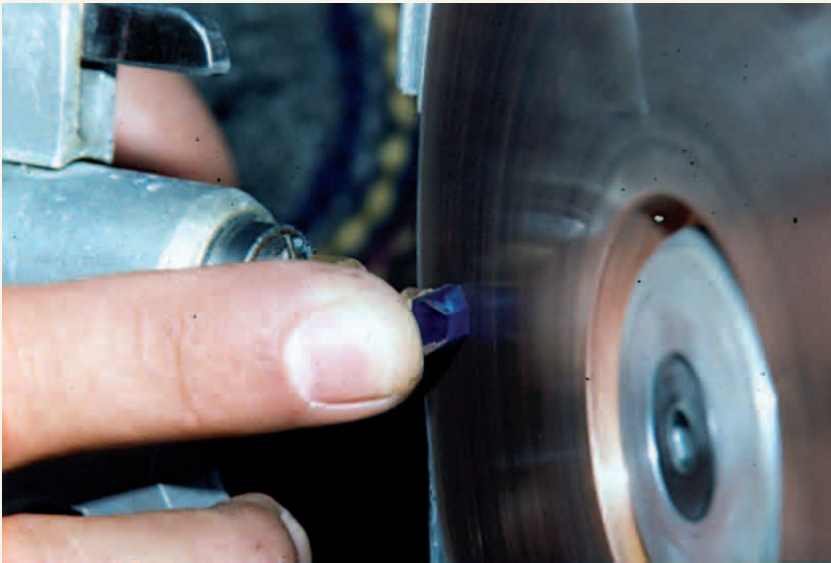
En Junio 3 de 1956, por pedido del Señor Sixto Vélez y Vélez, en coordinación con el señor Arzobispo de la misma ciudad, solicitaron a Julio María que confeccione otra obra: un cayado o báculo pastoral, que porta un obispo o arzobispo como un símbolo de su función pastoral y que se les entrega en su consagración.

*“... El báculo pastoral viene usándose como distintivo del oficio de los obispos desde siglo VII, Su material de fabricación ha sido la madera, el marfil, el hierro, el bronce, la plata y el oro y con frecuencia se hallan ejemplares adornados con los más exquisitos detalles del arte. Constan por lo común de dos partes distintas y separables, que a menudo son de material diferente una de la otra, a saber: El palo o asta ; El cayado o voluta, que lleva en su base un nudo esférico o prismático. También se entrega un*

*báculo a los abades en su investidura, como distintivo de su función...”*

Julio fue magistral en el manejo de las técnicas de fabricación y decorativas. Al rematar el cayado contaba con rubíes y esmeraldas incrustadas en un diseño ejecutado en oro de 18 quilates.

Él maestro de la orfebrería tenía pleno conocimiento y destreza sobre las diferentes técnicas de fabricación empleadas en su oficio. Julio Segovia dominaba las siguientes técnicas:



- Fusión del material bruto
- Martillado y batido
- Cortado y acabado:
- Uniones mecánicas y ensam-  
bles
- Soldaduras
- Vaciado a la cera perdida
- Almas de bronce u otro metal,  
chapados y dorados...”

Así mismo las técnicas para decorar, fueron dominio de Julio María Segovia.

“... *Remetido y embutido*

- *Cincelado*
- *Puntillado*
- *Decoración incisa*
- *Estampado*
- *La Filigrana*
- *Granulado...*”

Para realizar sus obras. Julio Segovia, utilizó las técnicas mencionadas, con las que produjo cientos de matrices en acero usualmente llamados cuños, Para ello utilizó sus herramientas, los cinceles, los buriles, y otros, los que eran de tamaños y características variables.

El Ilustre Concejo Cantonal

de Cuenca, encomendaba anualmente a Julio María Segovia, la elaboración de las distintas pre-seas conmemorativas que utiliza para premiar a los miembros distinguidos de la sociedad cuencana. Entre otras las denominadas: “Insignia Municipalidad de Cuenca” “Premio Benigno Malo” “Premio Gaspar Sangurima” “Insignia Virrey Hurtado de Mendoza” la presea “Santa Ana de los Ríos de Cuenca” e insignia Fray Vicente Solano”.

Actualmente la orfebrería y joyería azuaya ha decaído en su producción por varios factores, que se los explicará en extenso en una próxima investigación. Ante todo todavía continúa manteniéndose la tradición de incorporar en los diseños el toque particular del artesano azuayo. ■

## Bibliografía

- Abad Rodas, Ana, “*Joyería*”, Artesanías de América, N° 35, CIDAP, Cuenca, agosto 1991.
- Arteaga, Diego, “*Agrupaciones Artesanales de Cuenca siglos XVI-XVII*”, Revista Artesanías de América, N° 48. CIDAP, Cuenca, diciembre 1995.
- Candia Droguetti, Ricardo, “*Orfebrería Técnica y Arte*”. *Obra introducida dentro de una página web de Internet.*
- Carmona Muela, Juan: *Iconografía cristiana*, Madrid, Istmo, 1998.
- Malo González, Claudio, “*Cultura, Arte popular y Artesanías en la Sociedad Contemporánea*”, Artesanías de América, Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, N° 31-32, Cuenca, abril 1990.
- Obtenido de “<http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Silversmiths>”
- Obtenido de “[HTTP://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/JOYA](http://es.wikipedia.org/wiki/Joya)”
- OBTENIDO DE “[HTTP://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/B%C3%B4culo PAS-TORAL](http://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%B4culo_pastoral)”
- OBTENIDO DE “[HTTP://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/ORFEBRER%C3%ADa](http://es.wikipedia.org/wiki/Orfebrer%C3%ADa)”

**MANUEL AGUSTÍN LANDÍVAR ULLAURI**

*Para afirmación de quienes le conocimos y enseñanza e imagen de los más jóvenes, Manuel Agustín Landívar Ullauri se eleva entre los grandes estudiosos del folclore y la cultura popular que valoraron, como el patrimonio más importante de la Nación, al hombre de nuestra tierra. Para él, investigar, fue la forma en que satisfizo su curiosidad innata por entender los entresijos de la naturaleza, del conocimiento y de la sociedad.*

*Es de justicia que, en esta revista, se deje constancia, aunque en forma somera, de lo que fue la vida de un ser humano, de un ecuatoriano, de un cuencano enamorado de su terruño y de su cultura. Es importante que no exista olvido para los esfuerzos, dificultades y desvelos que tuvo que vencer en su tiempo, para que hoy sea una realidad su anhelo.*



Entre las importantes figuras con las que cuenta la historia de Cuenca, la del Dr. Manuel Agustín Landívar Ullauri ocupa sitio relevante por lo polifacética de su labor pionera y lo significativo de los logros alcanzados. Médico humanitario y humanista; infatigable investigador de la antropología, historia, arqueología, etnografía y del folclore que, en su empeño por desentrañar los secretos de tales disciplinas, se adiestró como paleógrafo e incursionó en la fotografía, la genealogía y la toma de documentos sonoros;

para esto último, un magnetófono fue el compañero inseparable de su quehacer investigativo.

Pretender, en un pequeño artículo, efectuar el recuento de la intensa labor cumplida, resulta empeño más que difícil. Para afirmación de quienes le conocimos y enseñanza e imagen de los más jóvenes, Manuel Agustín Landívar se eleva entre los grandes estudiosos del folclore y la cultura popular que valoraron, como el patrimonio más importante de la Nación, al hombre de nuestra tierra. Para él,



investigar, fue la forma en que satisfizo su curiosidad innata por entender los entresijos de la naturaleza, del conocimiento y de la sociedad.

Fue el primero de seis hermanos del hogar conformado por el Dr. Agustín Landívar Vintimilla y Doña Virginia Ullauri Romero. En la escuela y colegio se destacó como el mejor alumno de la respectiva promoción. La Universidad de Cuenca, en la cual se recibió como médico cirujano, le galardonó con el premio Benigno Malo, la más alta condecoración que se otorga al mejor egresado de una carrera profesional. En el año 1946, aún estudiante, contrae matrimonio con doña Olga Heredia Barzallo, dama con la que procreó a sus siete hijos.

### **Como Médico**

Contribuyó, con su tesis doctoral, al reconocimiento y diagnóstico de enfermedades, como el tifus exantemático, mediante la fórmula de su autoría, denominada “Formofloculación de Landívar”, que tuvo amplio

reconocimiento a niveles nacional e internacional.

Sus experimentos y trabajos de carácter científico y técnico los cumplió tanto en su laboratorio particular, cuanto en el que disponía como jefe de laboratorios del Hospital Militar Territorial de Cuenca. En el afán de fortalecer cada vez sus conocimientos se propuso estudiar en la Universidad de Guayaquil la especialidad de Tisioneumología, que le permitió servir por más de 30 años en la “Liga Ecuatoriana Antituberculosa” (LEA).

En general, el resultado de estudios empíricos y científicos que efectuara en diferentes campos a través de su ejercicio profesional, fueron acogidos académicamente y recogidas en publicaciones como: “La Melanoflocides de Henry y la Prueba del Agua como Método de Diagnóstico del Tifus Exantemático”, “Nuevo Método de Diagnóstico del Tifus Exantemático”, “Infección Tuberculosa en el Azuay”, “Glucemia”, “Bilirrubina”, “Índice de Infección Tuberculosa y Vacunación con

BCG”, “Reacción Tuberculínica, Paragonimiasis y Mal de Pinto en el Valle de Yunguilla”, “Blas-tomicosis Sudamericana”; todas éstas, referidas a enfermedades poco estudiadas y sumamente temidas por el peligro de consti-tuirse en epidemias cuya curación, sobre todo de pacientes en estado avanzado, fue muy limitada para esa época.

Contribuyó a la historia de la medicina con los estudios: “Hos-pitales de Caridad en Cuenca y su Provincia en la Época de la Colonia y Comienzos de la República” “La Lepra en el Azuay”, “Espejo y su Tiempo: Memorias sobre el corte de Quinas”, así como también con temas relacionados a la medicina popular aborigen. La Sociedad de Historia de la Medicina, Capítulo del Azuay, contó con el Dr. Lan-dívar Ullauri, como uno de sus socios fundadores, 1976.

Su mística de servicio hu-manitario y desinteresado, la proyectó con fuerza desde la Cruz Roja Provincial del Azuay, en donde colaboró por más de 30 años. Fue el primer vicepresidente de esa noble institución y ejerció

la Tesorería, hasta el día de su fallecimiento.

### **Como Antropólogo: Etnografo, Folclorista y Arqueólogo.**

A la Antropología, Etnogra-fía, Folclor y Arqueología, se las considera actualmente como ciencias con ámbitos de estudio definidos. El mérito de Agustín Landívar, está en su polifacético accionar que le permitió incursio-nar en todas ellas: la **Antropolo-gía** o ciencia general del hombre, como la encargada de estudiar, interpretar y obtener conclusiones globales y generalizadas sobre un conjunto de hechos sociocul-turales; el **Folclore** identificado con las costumbres tradicionales en el seno de una sociedad; la **Etnografía** que registra y des-cribe hechos socioculturales y la **Arqueología**, que nos da cuenta de las sociedades a través de sus restos materiales. Pero quizá lo más importante es que la obra de Landívar alberga tópicos de las disciplinas antes mencionadas cuando en Cuenca de los años 50 y 60 del pasado siglo, resultaba extraño, por decir lo menos, que

alguien se dedique a fotografiar, apuntar, grabar y escribir sobre las manifestaciones culturales del pueblo y más aún, luchar en contra de la tendencia a derruir edificios antiguos, representativos de nuestra historia arquitectónica.

Eran tiempos, al menos en nuestros país y ciudad en los que la recolección y estudio de datos sobre las costumbres populares carecían de interés para el “hombre educado”; pues a la sazón de los años de la referencia, ni siquiera se hablaba de cultura popular, peor reconocerla como parte de la cultura de una sociedad. Dicha cultura era pertenencia exclusiva de grupos relegados y por tanto ajenos al conjunto de costumbres y modos de vida que daban valor al sistema sustentado por los grupos de poder.

Motivado por un interés que fue compartido con algunos amigos, funda en 1966 la Sección de Antropología y Arqueología de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, de la cual fue su presidente por varios años.

A principios del año 1970

participó en las excavaciones de Los Molinos de Todos Santos y suscribió, entre otros, el “Informe Preliminar de la Comisión de las Ruinas de Todos Santos”; monumento convertido ahora en el museo de sitio que lleva su nombre; mismo que tiene trascendente importancia por ser testigo de un pasado inmemorial y albergar restos de la culturas cañari e inca y de los periodos colonial y republicano. Igualmente, en su calidad de miembro de la “Comisión del Castillo de Ingapirca”, apoyó las excavaciones y trámites para la consolidación de ese sitio arqueológico, que tuvo la dirección de Hernán Crespo Toral, otro apasionado por la antropología cultural.

Autodidacta de la arqueología, le entusiasmaba coleccionar, comparar y describir fragmentos de cerámica y piezas de sitios tales como Uzhupud, Challuabamba, Narrío, Tacalzhapa, Cazhaloma y relataba con amenidad y sutil imaginación lo que a su juicio debió ser la vida de la gente que habitó aquellos sitios.

Convencido de que, para una correcta interpretación de

la Historia, era indispensable un cabal conocimiento de sus fuentes, incursionó también en la Paleografía, que le facilitó transcribir documentos del Archivo Histórico del Cabildo, del Fondo de Capitulares, de algunas bibliotecas privadas y de piezas ofrecidas por coleccionistas y anticuarios, que fueron fundamento para sus investigaciones publicadas e inéditas.

Su amistad con Paulo de Carvalho Neto, folclorista brasileño, autor de muchos trabajos relacionados con el folclor ecuatoriano y creador de una metodología innovadora para el estudio de las manifestaciones de la cultura popular, fue el móvil para que, conjuntamente con Carlos Ramírez Salcedo, funden en el año 1967 el “Instituto Azuayo de Folclore”

Su pasión por el pasado y el interés que mantuvo por la investigación de ritos religiosos y profanos, mitos y leyendas, hizo que tomara participación activa en las celebraciones populares efectuadas en varios lugares del país y se introdujera en el campo de la Etnografía.

El calendario religioso, fue el vademécum que le servía para ordenar su visita a los distintos pueblos, solo o acompañado por alguno de sus hijos. Gracias a ello, estuvo siempre a tiempo en la fiesta de los Toros de Girón; en la Octava de Corpus de Turi; en el festejo al Patrón Santiago de Gualaceo; en los Pases del Niño, etc., indagando sobre el origen de cada celebración, el papel de cada participante y el porqué de su vestimenta, la razón de su aderezo y el significado del adorno; la calidad y componentes de la comida y bebida a brindarse; así como entender en detalle lo expresivo y elocuente de la contradanza, la música y determinado acto. Todo este material informativo, lo registraba minuciosamente en su magnetófono, en su cámara fotográfica y en sus cuadernos de bolsillo.

Inmenso valor histórico y folclórico, posee el material audiofónico, de más o menos 30 horas de duración, sobre música, sonidos y expresiones referentes a la memoria colectiva ancestral, ya desaparecida, que recogiera Landívar y que pudo ser recuperada de su pequeña grabadora

personal gracias al apoyo que, para el efecto, brindaron la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay y el Departamento de Cultura del Banco Central. Esta información, que va acompañada de fotografías y notas, constituye un documento valioso que acrecenta nuestro acervo cultural.

El deseo de compartir sus lecturas y aquello que veía y escuchaba, le encaminó a publicar un sinnúmero de artículos referentes a temática como: “El Septenario una Fiesta Tradicional de Cuenca”, “Octava de Corpus en Turi”, “Fiesta del Señor de Pomasqui de Challuabamba”, “Fiesta de San Pedro de Sayausí” “Fiesta de la Inmaculada Concepción en Uzhupud” “Contribución a Mitos y Leyendas en el Azuay y Cañar”, “Pan Panaderías y Sistoplásticas en la Ciudad de Cuenca”, “Contribución al Folklore poético del Azuay”, “Fiesta del señor de las Aguas en Girón” “Contribución al Folklore Musical en el Azuay y Cañar”, “Fiesta de Navidad”, “Música Folklórica y Popular” y otras tantas que aún se mantienen sin publicación.

## **Como defensor del Patrimonio Artístico y Cultural.**

Si el Patrimonio Cultural, tal cual se define actualmente, está constituido por el conjunto de bienes materiales –tangibles- o inmateriales –intangibles-, que por su propio valor, deben ser considerados de interés relevante para la permanencia de la identidad y la cultura de un pueblo, es justo reconocer en Agustín Landívar a un visionario, dada su inquebrantable lucha por la protección y rescate de edificios y “casas viejas” que ahora, bajo la nueva concepción urbanística son respetadas. En este sentido fue un adelantado para su época; pues supo dimensionar la importancia de defender el patrimonio como elemento que sustenta la identidad de una Nación.

Eduardo Sánchez Sánchez en su artículo del Diario El Mercurio “Un Valioso Cuencano” escribe “... *Era frecuente su preocupación por conservar el tesoro arquitectónico de la hoy Ciudad Patrimonial de la Humanidad, pues me recuerdo haberlo visto de manera personal y apasionado*

*como en muchas de sus gestiones, defendiendo las construcciones viejas y coloniales que permanecían de pie en aquellos días en que la fiebre del modernismo sumada a una costra de desconocimiento “por lo menos”, procedía con el derrocamiento de viejas edificaciones como fueron la Gobernación del Azuay y la casa de Tierra Santa construcción ésta última del siglo XVIII, actos dados bajo decreto del Consejo Supremo de Gobierno de aquellos años.”*

Efectivamente, era frecuente verle caminar por las calles de Cuenca, registrando características de las iglesias, parques y casas viejas, registros a los que acompañaba una exhaustiva investigación de archivo, fuente de los datos que le permitían fundamentar las razones para que sean conservadas. Hoy Cuenca ostenta el título de Ciudad Patrimonial, precisamente por haber logrado mantener su memoria cultural, urbanística y arquitectónica, que como se ha manifestado, contó con el aporte inicial de Manuel Agustín Landívar.

Como miembro activo de

“Patrimonio Artístico y Cultural de la Región”, organismo creado en 1970 y del que fue su primer Subdirector, se comprometió también con el levantamiento del inventario de arte religioso y promovió la primera intervención emergente en la iglesia de Susudel, anejo del cantón Cuenca.

Al conmemorar 30 años del fallecimiento de tan destacado intelectual, la Universidad del Azuay, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay han comprometido la publicación de sus “Obras Completas”, que contendrá 45 artículos en 1.300 páginas.

Es de justicia que, en esta revista, se deje constancia, aunque en forma somera, de lo que fue la vida de un ser humano, de un ecuatoriano, de un cuencano, enamorado de su terruño y de su cultura. Es importante que no exista olvido para los esfuerzos, dificultades y desvelos que tuvo que vencer en su tiempo, para que hoy sea una realidad su anhelo. ■

## TÉCNICAS TRADICIONALES DE LA PRODUCCIÓN ALFARERA EN EL SUR ECUATORIANO

*Técnicas Tradicionales de la Producción Alfarera en el Sur Ecuatoriano, forma parte de una investigación que sobre esta temática realizara el Dr. Manuel Agustín Landívar en el año 1979. Explica de forma minuciosa y experta los procedimientos empleados por nuestros alfareros en la elaboración manual de artefactos cerámicos. Así, refiere sobre los minerales utilizados y su procesamiento, las técnicas de modelado con las manos, las destrezas empleadas para la talla y el torneado, relata los distintos tipos de decorado y concluye con una explicación detallada sobre el proceso de barnizado y diseño.*

## **1. La cerámica republicana, desde 1820 hasta la actualidad.**

En este periodo, de la era republicana, es posible encontrar varias subdivisiones, por ejemplo desde 1820 hasta 1.900 y, con mayor razón, con la inauguración del canal de Panamá, donde se comenzó a sentir la influencia de la industria metalúrgica foránea, lo que aportó al mercado nacional utensilios domésticos con sus diversas utilidades, como marmitas, ollas fundidas y enlozadas, cuyas formas eran imitadas por los alfareros, hasta la primera guerra mundial en 1918.

En el período moderno, de las dos guerras mundiales, es notoria la gran invasión de artículos de

hierro enlozado y cristal refractario.

En la época contemporánea, de adelantos técnicos e industrialización del petróleo, es conocida la introducción de artefactos sintéticos derivados del petróleo, conocidos con el nombre genérico de plásticos.

Otra clasificación que podría intentarse de la era republicana, es de la industrialización de artefactos de loza, realizada en diversas fábricas establecidas en esta ciudad, que están compitiendo y desplazando a la producción alfarera de la región y, lentamente, quizá la desplazará.



## 1.1 Técnicas de producción alfarera:

Las técnicas actuales de producción alfarera que se producen en nuestro medio, son:

- a) Cerámica de producción manual.
- b) Cerámica Torneada.
- c) Cerámica Moldeada.

## 1.2 Materiales cerámicos.

Los materiales cerámicos son minerales inorgánicos generosamente proporcionados por la naturaleza que existen en forma natural en casi todos los países y regiones del mundo; son arcillas y rocas que es necesario conocer para saber sus características de plasticidad, fusibilidad, y sus funciones en combinaciones cerámicas, según se verá en adelante.





**Arcillas:** Tienen su origen en las rocas feldespáticas que, por acción de viento, sol, lluvia y aire, se disgregan en partículas cada vez más pequeñas, las mismas que son transportadas por las aguas de inundaciones y luego depositados en lagos, pantanos, campos, márgenes de ríos y en las laderas de las montañas. Las arcillas son una combinación de silicio, aluminio, compuestas generalmente con el oxígeno como óxido ( $\text{Si O}_2$ ) y alúmina ( $\text{Al}_2\text{O}_3$ ); constituye un silicato hidratado de aluminio; a su vez, el sílice puro es una combinación de una molécula de alúmina con dos moléculas de sílice y dos de

agua, su fórmula química será  $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ .

La arcilla pura, cuando es muy plástica, se llama larga y, cuando no es plástica, se denomina corta, puede probarse haciendo una cuerda del grueso del meñique con la arcilla y doblándola rápidamente, si se raja o rompe al doblarse, la arcilla probablemente no es plástica.

La segunda cualidad es la porosidad, requerida para que se pueda secar uniformemente sin agrietarse ni trizarse; las muy porosas, son inútiles.

La tercera cualidad es la vitrificación, por la cual puede hacerse dura y resistente por efecto del calor. Cuando la arcilla es vidriosa, se fractura en forma limpia y lisa, como se rompe el vidrio; el grado de vitrificación depende del uso que se le vaya a dar al producto, así, cada arcilla, tiene una temperatura óptima de madurez, este punto es un poco menor que el de la vitrificación y es la que se busca para la producción de objetos de barro no vidriados.

**1.2.2 El Caolín.** Llamada también como arcilla china por las encontradas en las minas llamadas Kao–Ling de este país asiático; el caolín es la más pura de las arcillas, su composición química ideal es de aproximadamente 39, 5 % de alúmina 46, 46 % de sílice y 13, 95% de agua. El caolín se encuentra en muchos lugares del mundo, a diferentes grados de pureza; es más refractario que otras arcillas y tiene su grado de fusión aproximadamente a los 1.740 a 1.785 grados centígrados.

**1.2.3 Feldespatos:** Son elementos complejos, compuestos de silicato de sodio, potasio y calcio; conforman tetraedros y su punto de fusión es de 1.300°C. aproximados. Son los materiales fundentes más comunes en los cuerpos arcillosos. Se lo puede encontrar ya sea en forma semidescompuesta o como granito; las arcillas colorantes son de muy buena calidad, pero raras en el mundo; en cambio las arcillas superficiales son las que más abundan en la superficie terrestre. En su estado natural puede ser roja, café, amarilla, azul, verde o negra; después de la cocción estas arcillas son rojas, café o rojizas, mientras más elevado es el fuego más oscuro será el color. Típicamente son muy plásticas, razón por la cual hay que añadirle arena, lodo o arcilla gruesa. Estas son las arcillas tradicionales usados por los alfareros aborígenes y se sigue usando en la actualidad en nuestro medio.

**1.2.4 Arcillas de Aluvi6n:** Son arcillas sedimentarias que se encuentran en las desembocaduras de los ríos, lagos y estanques,

son muy plásticas y, usualmente se las encuentra, después de que suben las aguas luego de una escorrentía.

**1.2.5 Arcilla Bola:** Es la más plástica de todas las arcillas, se las usa para añadir esa cualidad a las menos plásticas; se encuentra en algunos lugares de nuestra zona. Además, con un 10 % añadida a otra arcilla, le vuelve más fácil de trabajar; se quema en color blanco, a pesar de que, en crudo, es negra.

**1.2.6 Roca, Piedra y Arena:** En tamaños muy reducidos, son los elementos que se agrega a las arcillas, para mejorar su calidad plástica.

**1.2.7 Sílice:** Llamado también cuarzo o arena, tiene la propiedad de suavizar el cuerpo arcilloso y entra en la composición de los barnices; después de fundida y enfriada forma un vidrio transparente que resiste el choque térmico, impartiendo esta calidad al cuerpo arcilloso. Al aumentar el volumen, cuando se funde, ayuda a controlar la contracción, porosidad y confiere rigidez a la arcilla

húmeda, lo que permite retener la forma dada, al ser modelada.

**1.2.8 Blanco de España:** Se llama así al carbonato de cal o calcita, piedra caliza o mármol, también se la encuentra en las conchas molidas. Se funde a 825°C. Se caracteriza por que estimula el barnizado en un cuerpo arcilloso; en una proporción del 3 % aumenta la contracción y la resistencia, pero disminuye la porosidad.

**1.2.9 Cenizas:** Son las cenizas de materiales orgánicos vegetales, contiene calcio, potasio, magnesio sílice, alúmina, ácido fosfórico y diversos colorantes de hierro; se las usa en lugar de los feldespatos y para barnices (la cáscara de arroz tiene un contenido de sílice del 95 %). Además, las cenizas de huesos calcinados, produce altas calidades de porcelana.

### 1.3 Preparación de arcillas

Las arcillas, antes de ser usadas en cerámica, deben ser preparadas y procesadas; es así que

luego de extraída de la tierra, se extiende al sol y se voltea constantemente, para que el sol, lluvia y el viento le modifique; este proceso completa la descompensación química y física, reduce las partículas a tamaños moleculares, lava las sales solubles y las impurezas alcalinas y su transformación se da en pequeñísimas escamas de arcilla; Las arcillas, serán de mejor calidad, mientras más tiempo estén expuestas a los elementos atmosféricos.

### **1.3.1 Métodos Preparación de las Arcillas:**

**Método Seco:** Después de oreada la arcilla, se tritura en un cedazo y se la mezcla con arena, pedernal o feldespato en proporciones correctas; luego se le temple con agua hasta lograr una masa plástica. Se amasa la arcilla húmeda, hasta eliminar las bolsas de aire y, cuando está homogénea, se hacen bloques y se almacena en una caja húmeda o noque.

**Método Húmedo:** Este método produce una arcilla más

pura, se seca, muele y criba en una malla delgada N° 40, las partes gruesas se empapan en agua y se agitan vigorosamente hasta obtener su completa disolución, se agrega agua mezclando bien y se decanta el agua por varias veces para que salgan todas las impurezas debidas a álcalis, la cual puede probarse por medio del gusto. Cuando está libre de sales y álcalis, se reduce a una consistencia pesada y viscosa, y se pondrá a secar en una losa delgada o en una tabla de porcelana hasta que este rígida. Cuando está completamente seca, se tritura y se pasará por el tamiz y así queda lista para mezclarse con los otros ingredientes. Una vez hecha la mixtura se le tiempla y amasa con los nudillos de las manos, como amasar masa de pan.

**1.3.2 Hidratantes:** Se usa el silicato de sodio y carbonato de sodio. Una mezcla muy apropiada es la proporción 8gms de carbonato de sodio y 50 c. c. (centímetro cúbicos) de agua, al que se añade 25 c.c de silicato de sodio y suficiente agua caliente hasta completar 100 c. c. Unos cuantos c.c. de este

líquido agregados a la masa son suficientes para adelgazar en una forma mágica; la cantidad será de 13 c. c. de hidrante por 1000 gms de arcilla. El limo para moldeo debe pesar aproximadamente 28 onzas por pinta o 765 gramos por cada 473 c. c. Para vaciados sólidos se prefiere una solución más pasada.

**1.3.3 Preparación del Limo para Moldeo:** Utilizado para separar la pieza del molde. Se tamiza la arcilla en forma líquida, se mantiene en suspenso todos los ingredientes, se le agrega silicato de sodio, agitando sin cesar. Un limo adecuado para moldeo debe

salir con limpieza del molde, no debe volver a su estampado de hidratación cuando se le deja en reposo; debe tener un punto bajo de fraguada y una velocidad adecuada para fraguar. Un limo bueno se separa rápidamente del molde y tiene gran fuerza en crudo.

**1.3.4 Preparación de la Arcilla Plástica:** Las arcillas plásticas para moldeado con rueda del alfarero se hacen mejor con limo hidratado, después de cuajado debidamente se decantará el agua de la superficie por sifón, se le vacía en bateas de mezcla, cuando esté seco se le amasa por un mínimo de dos horas, se le deja reposar para



su envejecimiento, esto produce una acción suavizante y asegura una humedad uniforme, se forma bloques y se almacena en una caja húmeda.

**1.3.5 Composición de Cuerpos Arcillosos.** Una buena arcilla debe tener, necesariamente, los elementos que siguen:

- Ingredientes plásticos: caolín, arcilla bola.
- Ingredientes endurecedores: pedernal, arena, sílice y agredado pulverizado.
- Ingredientes Fundentes: fel-despato, carbonato de cal, (blanco de España), fritas, ceniza de hueso y talco.

Una mezcla básica ideal para preparación de cuerpos blandos sería en un porcentaje del 25%, 25'' y 50%, respectivamente, en el orden descrito.

## **1.4 Métodos manuales de producción cerámica**

Los Métodos de producción manual son los siguientes: mo-

delado con las manos, con el uso de golpeadores, con rollos en molde, con placas. Si bien el modelado en arcilla para la confección de figuras es parte de los métodos anotados, sin embargo se lo describe en un acápite aparte por lo interesante de su técnica. A continuación se describe cada método:

### **1.4.1 Modelado con las Manos**

- 1. Moldeado a Mano.** Es el más elemental de los procesos manuales. Se presiona con el pulgar una bola de arcilla para formar el hueco de una olla, a continuación se insertan ambos pulgares en ese hueco y se hace girar la arcilla hasta arriba en forma de plato. Para hacer la olla más profunda se estira la arcilla por encima de los pulgares moldeando lo suficiente para dar el diámetro deseado y el espesor de la pared, luego se da la forma final de la pieza. Cuando más grande es la pieza más gruesas deben ser las paredes.



**2. Método de la Cuerda de Arcilla:** El hacer rollos o cuerdas de arcilla es el método más sencillo y mejor de elaborar alfarería a mano; se recomienda en toda clase de utensilios huecos y se adapta a toda clase de proyectos, desde pequeñas piezas a grandes vasijas de terracota. Cada rollo de arcilla se une al que está abajo con el objeto de hacer muchas piezas de arcilla en una sola. Frecuentemente es necesario utilizar soportes para las paredes, según se avanza en la construcción; si esto no es posible, será necesario que una sección endurezca antes de añadir nuevos rollos, para evitar la

destrucción. Su técnica es la siguiente:

- 1 Colóquese la argamasa en una batea.
- 2 Amásese una pieza de arcilla añadiendo el agua, si es necesario, para hacerle plástica, pero que no resulte pegajosa.
- 3 Córtese una pieza de arcilla suficientemente grande para formar la base, hágase una bola y presione contra la batea, con la palma de la mano.
- 4 Córtese la base en la forma deseada, si es circular hágase girar el banco y presione con un instrumento cortante.



- 5 Enrólllese una pieza de arcilla conveniente, colóquese en una mesa limpia y muévase de adelante a atrás con los dedos extendidos, hasta obtener un rollo uniforme de grosor deseado. Si se desea hacer más fino se puede estirar.
- 6 El primer rollo debe ser más grueso, córtese los extremos y júntese presionado y doblado para que se suelden entre sí.
- 7 Reténgase la parte exterior con la mano izquierda y júntese el rollo a la base presionando la arcilla contra éste.
- 8 Siga añadiendo los rollos de uno en uno, uniéndolos de abajo para arriba, sosteniendo con los dedos la pared; así, se controla la forma y esto ayuda a juntar los rollos.
- 9 Se puede usar una plantilla de cartón para ayudar a dar forma a la pieza.
- 10 Cuando la olla ha sido soldada y se ha dado la forma deseada, se alisa con los dedos o una esponja; cuando la pieza está seca, se corta al pie, para formar la base, con un lazo de alambre.



**1.4.2 Moldeado con el Uso de Golpeadores:** Este es el más elemental de los procesos manuales, sin embargo el más fascinante, esta técnica precolombina que hasta hoy perdura en la sierra ecuatoriana, especialmente en San Miguel de Porotos de la provincia de Cañar, en Jadán y San Juan en el Azuay y, en Taquil en Loja y en la Amazonía. Su técnica es la siguiente:

La arcilla se obtiene en minas que hay en Hatun Pamba; a la arcilla que se llama “cerosa” se seca y reduce a polvo con un mazo, se separan las piedras y otras impurezas o simplemente se adiciona agua y arena como desgrasante; esta arena blanca y fina, del cerro Tiuloma, se la moja; la tierra se coloca en un corredor de la casa, sobre una fina capa de arena pisoteada durante cuatro horas o más hasta obtener una masa plástica. Durante este proceso van sacando las piedrecillas que puede contener los materiales, hasta este momento el trabajo es solo de los hombres; luego se enrolla y se coloca en un lugar fresco cubierto con un plástico o

tela húmeda; desde esta etapa el trabajo es exclusivo de mujeres. La alfarera toma una porción de material según el tamaño de las ollas o clase de objeto a moldear, coloca uno al lado de otro, a las que se llama “bola de barro”, se las tiene siempre húmedas y cubiertas con una tela o plástico, a esa bola de barro, mediante presión vertical, se le practica tres hoyos con los dedos pulgar, índice y medio, agujeros que sirven para transportar la bola de un lugar a otro.

La bola se coloca sobre un tiesto de una olla rota, cuando está bien adherida introduce los dedos de la mano derecha sosteniendo la maza con la izquierda, se hace el “Mamangata jutcushca” (huequeando la masa de la olla) luego, el material es llevado de abajo hacia arriba y girando alrededor de la olla de modo que “chupe labor” o medio jalado; toda esta labor y las posteriores se realizan con las manos húmedas; continúan jalando, hasta hacer la boca “Shimiendo”, hasta obtener el diámetro deseado. Toman un pedazo de cuero, de un zapato

en desuso, embebido de agua, doblado en la boca del recipiente. Con la mano derecha por fuera y el pulgar de la izquierda por dentro y circulando alrededor de ella, le dan forma a la boca; con el mismo cuero doblado en el labio externo practican pequeñas incisiones con la uña del pulgar e índice derechos, al que le llaman repujado o “encrespar la olla”.

Con las huatanas o golpeadores de barro, que son fabricados por ellos mismos, el macho que es convexo, es tomado con la mano derecha y el hembra cóncavo con la mano izquierda. Por fuera, las huatanas son previamente humedecidas, entonces la alfarera comienza a dar pequeños golpes girando alrededor y presionando en su parte media “para hacer barriguita o sacar pecho” a la olla -en quichua “huigsanchido” o “huigsanchisca” (sacar Barriga) se pule y se acentúa el ángulo; luego se desprende del tiesto, se coloca parchado en el corredor para que adquiriera una dureza del cuero, la alfarera se sienta en el corredor, donde no de el sol, abre sus piernas que están prote-

gidas por un delantal atado a la cintura o un pedazo de tela vieja, colocan la olla entre las piernas, con las huatanas comienza a dar golpes desde el diámetro mayor (barriga) hacia el fondo, con el objeto de formar el fondo de la olla y adelgazar el grueso y sacar las piedras para que no se rajen al tiempo del cocido. Cuando se usa los golpeadores se va dando la vuelta la olla, para que todo se haga parejo.

Si la olla es muy grande y pesada, este trabajo lo realiza sobre una mesa o piedra. Cuando están moldeando una tinaja u olla muy grande y el brazo no les alcanza para usar correctamente los golpeadores, en el cuerpo del objeto realizan un agujero de 10 a 14 cm. de diámetro, para lo cual señalan con la uña del pulgar derecho el diámetro del agujero y con pequeños golpes de la huatana es desprendido el pedazo y es colocado en un sitio seguro; por el orificio practicado introducen el brazo izquierdo y continúan el trabajo, hasta darle la forma y grosor deseado.

Cuando han terminado la labor con los golpeadores, éstos son humedecidos en agua con el objeto de pulir la pieza, acentuar los ángulos y corregir ciertos defectos, compactar y detectar pedazos de arena para eliminarlas.

A la acción de pulir llaman “llambullo” o “llambuchina”. El secado es realizado a la sombra en un lugar que corra aire, durante 8 a 14 días y, cuando están bien secas, pueden ser puestas al sol sin que sufran rajaduras, cuando desean secar más rápido colocan ceniza caliente en su interior.

El quinado consiste en colocar un barniz natural llamado quina, es un óxido de hierro, obtienen de un cerro llamado Huandug. Este material es finamente molido, cuando está un polvo impalpable es mezclado con agua hasta obtener una consistencia pastosa que es colocada con un pedazo de tela alrededor de la boca y cuerpo de la pieza, calentando al sol según costumbre.

La hechura es realizada en hornos abiertos, en un día de sol,

con chamiza, especialmente de la hierba “llashipa”, colocan primero las piezas grandes en hileras de cuatro o cinco y, sobre ellas, dos o tres filas más, sobre la última capa depositan la chamiza teniendo cuidado que las ollas estén rígidas, las bocas en dirección al viento y entre éstas colocan pedazos de maderos delgados o partidos, de modo que quede una capa de leña así: uno de cerámica, uno de leña, otro de cerámica y así sucesivamente, hasta que la última capa es de leña y sobre ésta es colocada la chamiza, la que es encendida en varias direcciones, primero por donde sopla el viento y luego en todas las direcciones para que el calor sea uniforme y progresivo. Cuando se ha prendido la leña observan el caldeado, cuando creen que está cocido, le colocan tiestos alrededor y, a los lugares que falta, le agregan chamiza. En esta faena interviene toda la familia, para colocar la chamiza utilizan un palo al que llaman “fulgoneo”, además sirve para controlar que haga llama y no humo, porque el humo ataca a la cerámica, esta se oxida y produce un color negro que reduce su calidad, apariencia

y precio en el mercado, por esta razón deben colocar los tiestos a tiempo oportuno, cuando toda la leña está uniformemente quemada y en braza roja, por tiempo de horas.

Para el transporte usan una red de cabuya, a la que llaman “linche”, en la que colocan la cerámica: la boca contra el fondo de otra olla, en la misma forma que acomodan para el horneado, esto les facilita el transporte y evita la ruptura de las piezas.

Los mejores mercados son las ciudades de Azogues y Cuenca, en los días feriados sábados y jueves respectivamente, Los precios son mejores de julio a noviembre (periodos de cosechas y siembras), algunas ocasiones realizan trueques con granos, entre julio a noviembre, en especial en los campos.

Con esta técnica también fabrican los siguientes artefactos:

- Tinajas de 76 cm de alto por 28 de diámetro mayor,
- Cazuelas de 20 cm de alto por 30 de alto,

- Chingos (cántaro de boca muy cerrada) de 40 cm por 35 cm.,
- Tacanguillas: cántaros con boca más abierta 20cm que sirve para fermentar chicha, de 60cm por 40cm,
- Shila u olleta de 30cm por 20cm,
- Mulos de 20cm por 30cm,
- Cazuelas, ollas morteras, locreras, etc. de diversos tamaños,
- Torteras (para hornear tortillas de harina de maíz).

Algunas de estas piezas, como cántaros, chingos, tacanguillas, cazuelas, shilas y torteras, las



decoran con rostros humanos o figuras antropomorfas; hacen ollas dobles, triples y cuádruples con o sin tapa.

**1.4.3 Modelado con Rollos en Molde:** Se usa un molde de argamasa, se limpia con una tela el molde, se tiene varios rollos de arcilla mojada con una tela, luego se coloca los rollos en espiral sobre el molde, comenzando por su base, se suelda cuando todos los rollos estén en posición. A medida que la arcilla se seca, la pieza se contraerá y sola saldrá del molde. La parte exterior debe soldarse tan pronto como la pieza esté lo suficientemente dura para retener

su forma. La misma técnica se puede usar para moldes de dos piezas, construyendo separadamente cada mitad y luego soldarse, al quitar los moldes.

**1.4.4 Modelado con el Método de Placas:** Se utiliza especialmente para la obtención de azulejos decorativos, pies de lámpara, bandejas, etc. El problema que se presenta es la soldadura de las placas entre sí y la tendencia de torcerse durante el secado y cocido. Para evitar estos inconvenientes la arcilla debe estar perfectamente amasada para que tome un estado plástico, suave, ligeramente húmedo para



hacer rollos, los mismos que se deben colocar cubiertos con un trapo húmedo. Con la palma de la mano se presiona la arcilla contra la mesa en todas las direcciones, hasta obtener el grueso deseado, todo este proceso se realiza entre dos lienzos, se puede usar un rodillo de madera con dos tiras a

los lados para controlar el grueso; cuando se desee levantar la placa se retira el lienzo superior, se levanta el inferior, las placas se sueldan cuando están húmedas mediante presión ejercida sobre los bordes, pasados unos minutos las superficies presentarán resistencia al movimiento.



Se puede usar limo en la juntura para obtener una mejor suelda, cuando la arcilla está ya dura, con todo cuidado, debe juntarse, valiéndose de una placa fina y presionando lo suficiente para unir las placas. Con esta técnica se puede hacer cajas, bandejas y mosaicos.

### 1.5 Moldeado en arcilla para la confección de figuras.

Los métodos para hacer figuras son muchos y muy variados, ya que con frecuencia se determina por la naturaleza de la figura que va hacerse. En todo caso, las figuras deben ser huecas o ahuecarse después que la arcilla está

suficientemente rígida para poderse manejar sin peligro, pueden exceptuarse las figuras pequeñas o delgadas; el centro ahuecado permite un secado más uniforme de la arcilla, para piezas grandes debe ser burda. Puede añadirse pulverizado o arena según sea necesario, la arcilla gruesa resiste las tensiones del secado y el cocido es mejor que con la arcilla fina; en general es aconsejable no hacer paredes más gruesas de lo necesario.

**1.5.1 Moldeado a Mano:** El modelado a mano aquí descrito es excelente para dar forma a figuras en ollas. Se usa un bloque de arcilla húmeda plástica bien amasada que se estire, se modela





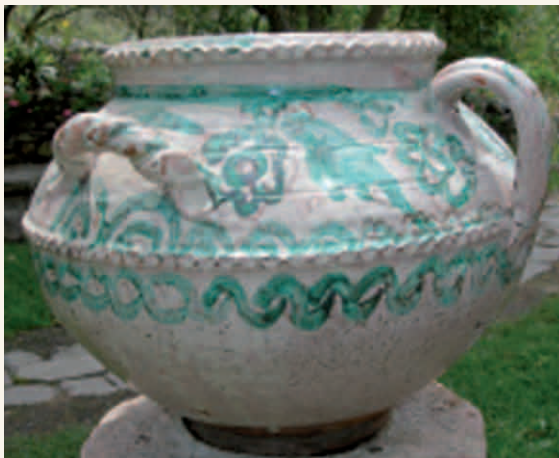


a mano y se presiona hasta que tome la forma deseada, de modo que la figura proyectada ha sido hecha de una sola pieza de arcilla y, cuando está bien trabajada, tiene una unidad plástica agradable.

**1.5.2 Modelado en Partes:**  
Se puede modelar separadamente

partes de una figura y después ensamblarles para formar una pieza final, las soldaduras de las partes para hacer una sola pieza requiere sumo cuidado, todas las partes deben hacerse del mismo bloque de arcilla.

**1.5.3 Modelado en Rollos:**  
Las figuras grandes de formas sencillas pueden modelarse con rollos de arcilla, se hacen rollos con diámetro dos o tres veces del grueso deseado para las paredes y, a continuación, se ensambla para que tomen su forma, soldando unos con otros, en la misma forma que se hacen las ollas por el método de rollos. La ventaja es que las esculturas grandes pueden hacerse huecas.





#### 1.5.4 Modelado en Placas:

Pueden utilizarse placas gruesas de arcilla húmeda, para construir las figuras huecas. Cada una de ellas se fija en el lugar, presionando y doblando, para asegurarse que no ha quedado en la soldadura bolsas de aire.

la talla incluyendo el ahuecado. Una vez terminada la figura se le alisa con una esponja o bien se dejan las señales de la herramienta para realzar la superficie y para identificar el proceso técnico de obtención de la figura plástica.

#### 1.6 La talla en arcilla

Cuando se desea tallar figuras en arcilla, el bloque debe ser secado al punto de dureza del cuero, en esta condición se le corta limpiamente con un mínimo de astillado y las piezas del bloque pueden unirse de nuevo con ayuda de limo. La arcilla debe conservarse a punto de dureza del cuero hasta que se haya terminado





### 1.7 Torneado en la rueda del alfarero.

Se lo hace en una rueda llamada torneado, la primigenia rueda conocida consistía en una roca plana a la que se hacía girar otra roca con la mano. Mientras con la otra se daba forma a la arcilla. Se aumentó la producción cuando, el dar la vuelta, se asignó a otra persona de modo que el alfarero pueda usar ambas manos sobre la arcilla ( se usa en la actualidad en las Filipinas).

La alfarería torneada es siempre simétrica respecto al eje vertical y es circular en su sección, pero en manos de un experto es posible una enorme variedad de

formas incluyendo platos, platos hondos, tazones, cántaros, jarrones, jarras, floreros y botellas, esto lo da sólo la práctica.

La arcilla para el torneado debe ser más gruesa porque el modelado a mano, donde se necesita soldar y fijar debe ser muy plástica y debe tener la suficiente cantidad de ingredientes sólidos o arena a fin para que retengan la forma en contraposición de la fuerza centrífuga del torneado y la frecuencia de combarse o aplanarse; el amasado debe ser muy concienzudo para sacar el aire atrapado y así aumentar la plasticidad de la arcilla. El añejamiento confiere una propiedad suavizante que mejora la calidad para el torneado.





### 1.7.1 Proceso del Torneado:

El procedimiento generalmente utilizado es el que sigue:

1. Colóquese la argamasa para tornearse en el tendal, una parte de ella colóquese en la cabeza de la rueda.
2. Dese pequeños golpes a la arcilla hasta que forme una bola y céntrese como sea posible.
3. Con la rueda en movimiento, mójese ambas manos y aplíquese en forma de copa sobre la arcilla, descansen su peso en los codos y antebrazos de modo que las manos puedan sostenerse en una posición estable y firme, presione la arcilla con las manos mientras esté girando a un ángulo aproximado de  $45^\circ$  entre la horizontal y vertical, verificar el centro con el dedo pulgar de la mano derecha y con la velocidad y precisión adecuada, el movimiento del pedal debe ser suave y sin esfuerzo para que no se transmita por el cuerpo a las manos, el peso debe descansar en el pie y los codos.
4. Hágase presión en el agujero central con los pulgares, consérvese la posición del contacto de las manos y presiónese hasta llegar a formar un agujero debidamente centrado, presionando los pulgares hacia abajo hasta donde sea conveniente y jalando cuidadosamente hacia fuera para agrandar el agujero.
5. Al llegar a este punto hay que tener en la mente la forma de la pieza a trabajarse
6. Para levantar las paredes, la arcilla se sube suavemente entre las puntas de los dedos, se requiere subir varias veces la arcilla en esta forma para lograr la conformación y grueso deseados, verifíquese el grueso de las paredes que debe tener desde  $\frac{1}{4}$  de pulgada

(cm) en la parte superior hasta tal vez 3/8 o 1/2 pulgada (cm) en el fondo dependiendo del tamaño de la olla.

7. Se da la forma final partiendo de la forma cilíndrica, para aumentar el diámetro se estira suavemente la arcilla usando solamente la punta de los dedos tanto por dentro como por fuera, para disminuir el diámetro en el cuello forme un círculo a su alrededor con la punta de los dedos o haga ligera presión hacia dentro, no debe sobretrabajarse la pieza por que se aplasta o rompe. Esta técnica se aprende con la práctica y el tiempo.
8. Recórtese la parte exterior en la base con una herramienta de torneear (desbastado) seque después con la esponja por toda la pieza conforme va dando vuelta la rueda, puede dejarse la marca de los dedos en espiral ascendente para aumentar su atractivo, córtese la base y póngase a secar en el tendal. Cuando la pieza tendrá la dureza del cuero, se pegará a la rueda con arcilla húmeda y, si es necesario, se

le cortará el filo y se desbastará.

9. Por fin, se termina la olla pasándole con una esponja, después de lo cual, la marca del alfarero y la fecha, se escribirá al fondo.

**1.7.2 Asas y Bordes:** Las asas deberán agregarse a las piezas torneadas tan pronto como la pared de la arcilla se endurece lo suficiente para retener su forma y, después de recortarla, es posible que sea necesario apuntalar el asa, los bordes se forman fácilmente estirando la arcilla entre los dedos tan pronto como la olla haya tomado forma.

## 1.8 Decoración de la cerámica

1. **Impresión:** Para decorar en forma de impresión, se usa un sello con diseño, siempre en la arcilla blanda; el sello puede ser la extremidad de una madera, un moldeado en arcilla ya cocida o cualquier herramienta similar.
2. **Mishima:** Técnica coreana. Primero se hace inscripciones

para formar el diseño, a continuación los surcos se llenan por medio de un cepillo empapado de limo de arcilla en colores transparentes, cuando toma la consistencia del cuero, se raspa la superficie para revelar el diseño lineal.

3. **Incisiones:** La incisión significa en decorado, marcar líneas en arcilla, usualmente con herramientas de modelado; cuando la arcilla está blanda, las marcas se comprimen y, cuando toma la consistencia de cuero, se raspan.
4. **Grafiado.** Es una técnica italiana, el dibujo se aplica en medio de incisiones ligeras sobre la superficie de la olla, se aplica después con brocha o atomizador el limo o incrustación en color contrastante, cuando llega al punto de dureza del cuero, los perfiles apenas visibles, se raspan quitando la aplicación, de manera que quede el cuerpo de la arcilla al descubierto.
5. **Engobe o Aplicaciones.** Las aplicaciones o engobe son arcillas de color que se aplican

pintando sobre los objetos en crudo, con preferencia antes que llegue al período de endurecimiento, se puede aplicar también por inmersión con pincel u otros medios una aplicación muy gruesa, puede descascararse cuando ya está cocida.

6. **Decoración en Relieve.** Las figuras de arcilla modelada a mano aplicadas sobre el objeto producen las decoraciones en relieve; para su perfecta unión, el contenido de humedad de ambos debe ser aproximadamente el mismo, se aplica mejor en el momento que va de la humedad inicial a la dureza del cuerpo, como pega de unión debe usarse limo.
7. **Talla:** La arcilla puede tallarse fácilmente, cuando está a punto de dureza de cuero, se presta para efectos plásticos muy interesantes.
8. **Pulido:** Cuando la arcilla ha adquirido la dureza del cuero, se puede dar un lustre puliéndola, la superficie se frota con un objeto duro y liso, por ejemplo cuarzo o roca,

ese lustre se retiene durante el sancochado.

**9. Marcas de Herramientas o de Dedos:** Se dejan deliberadamente las huellas de las marcas producidas por los dedos o por las herramientas de modelado para darle una propiedad característica de pieza hecha a mano.

**10. Aplicación con Jeringa:** Se puede hacer aplicaciones con una jeringa o apartados de decoración; sirve para realizar diseños sobre el objeto. Esto debe aplicarse antes de la misma masa del cuerpo del objeto para evitar que se descascare con el cocido.



**11. Uso del Pincel:** Es el método de decoración más usado en la cerámica popular. Su belleza depende del artista que lo produzca.





Entre los métodos industriales de decoración se tiene a las calcomanías, que son diseños impresos en papel de china usando colores de cerámica, los que se aplican mediante una resina sobre el sancocho.

Los sellos de goma son para aplicar colores decorativos, especialmente oro o platino, líneas o vivos aplicados con pinceles que se pueden utilizarlo con estencil, brocha o pistola de aire, estampada en marcos.

**1.8.1 Barnizado y Materiales para Barniz:** El barniz es una capa parecida al vidrio que se funde al cuerpo de la arcilla, se com-

pone de alúmina, sílice, fundentes y colorantes; se aplica sobre los objetos en crudo o al sancochado de porcelana, al cocerse adquiere la calidad de vidrio; los barnices hacen al barro impermeable a los líquidos, más fáciles de limpiar, más fuertes, menos conductores a la electricidad, más coloridos, estéticos y valiosos.

Hay una variedad ilimitada de barnices para obtener los efectos deseados por el alfarero quien controla su cocimiento para obtener lo que quiere según los ingredientes, las cantidades usadas y el tiempo de cocción. Los barnices se dividen en tres grupos:

- a) Fuego suave



b) Fuego mediano.

c) Fuego alto.

La mayoría de barnices son óxidos insolubles en el agua; si son solubles se les sujeta a la fritada antes de incorporarlos al barniz para hacerles insolubles.

### 1.8.2 Tipos de Barnices:

**Barnices Lustrosos:** estos pueden ser brillantes, transparentes y opacos. Los lustrosos tienen más fundentes de temperatura baja, más sílice y menos alúmina que los tipos no lustrosos.

**Barnices Mate:** Estos son opacos como el propio sancochado o tener el brillo como de cera. Hay una gama de mates, se obtiene este tipo de barniz aumentando la alúmina, yeso, o de zinc en el barniz; si se coloca menos estaño o rubidio, se logra efectos mate.

**Barnices Transparentes:** Tienen una superficie altamente lustrosa como si fuere una capa de vidrio limpio; estos barnices se emplean encima de colores que se

aplica al sancochado antes del vidriado para protegerlo; los fundentes más usados para temperaturas bajas son el plomo y el bórax.

**Barnices Opacos:** A estos se llaman esmaltes contienen ingredientes para hacer opaco el producto que no se disuelven con el fundente, en consecuencia quedan suspendidos en el barniz eliminando toda transparencia estos son el óxido de estaño y el zircopax, (silicato de circonio) se usan mucho en productos blancos.

**Barnices Claros:** Son incoloros y transparentes, hacen más profundo el color del sancochado rojo o antes.

**Barnices Traslucidos:** Es el término medio entre el opaco y el transparente, puede ser lustroso o parcialmente mate.

**Barnices que se Escurren:** Son barnices que al colocarse se vuelven fluidos, obteniéndose bellos veteados de color; los barnices que contienen gran cantidad de plomo escurren fácilmente.

**Barnices Crudos:** Cuando

el barniz es de ingredientes crudos o naturales.

**Barnices en Frita:** Es un barniz que ha sido fundido antes de aplicarse al objeto, se usa el bórax como fundente con gran éxito.

**Barnices de Plomo:** Son carbonato u óxido de plomo como fundentes.

**Barnices Cristalinos:** Se obtiene del titanio o zinc.

**Barnices Alcalinos:** Son el sodio o potasio, se usa con arcillas de función baja, tienden a agrietarse por el exceso de alcalinidad.

**Barnices Salinos:** Es un barniz al vapor, se usa la sal común y se introduce al horno cuando éste ha llegado a suficiente temperatura de maduración para la cerámica, la sal se vaporiza y se combina con el cuerpo produciendo una textura granulada, como cáscara de naranja.

**Barnices Arcillosos:** Es quizá el más simple; se aplica una capa de arcilla fundida, produce colores café o rojizos en los cuerpos que se cosen a altas temperaturas.

**Barnices Verdecedón:** De color verde gris, contiene un pequeño porcentaje de hierro que en el fuego se desprende, produciendo ese bello colorido.

**Barnices de Hierro:** Su color rojo, café y negro, la “quillucaca” (roca o piedra amarilla) produce un color café.

**Barnices De Mayólica:** Sobre cerámica blanca se aplica una capa de barniz de óxido de estaño y luego decorados, con colores sobre el barniz.

**Barnices de Objetos de Gres** Sobre arcillas de temperaturas muy elevadas, son rocas que se añaden algunas cenizas.

**Barnices de Porcelana:** Son de alta temperatura.

### 1.8.3 Materiales Utilizados para Barnizado:

- a) **Sílice:** Como arena de cuarzo finamente molida, arena común o cáscara de arroz y ceniza de paja de arroz; estas sustancias restringen el agrietado y mantiene el mis-

mo coeficiente de expansión. Químicamente es una sílice representando el elemento ácido de un barniz.

- b) **Arcillas:** El caolín proporciona la alúmina o contenido neutro del barniz.
- c) **Cal:** Como carbonato de calcio, da dureza al barniz y hace solubles los ácidos insolubles actúa como fundente.
- d) **Óxido de plomo:** Es el fundente más común, potasio, sosa, óxido de boro, carbonato de magnesia, óxido de zinc, óxido de titanio, óxido de estaño, óxido de zirconio, cenizas, cenizas de hueso, carbonato de bario y gomas, estas últimas se usan como adhesivos.

**1.8.3.1 Preparación de los Materiales para Barniz:** Son el triturado, molido, pulverizado, lavado, filtrado y purificado.

El triturado y molido se hace con piedra hasta obtener un polvo imperceptible, luego el lavado

para separar los materiales solubles indeseables.

**1.8.3.2 Colorantes del Barniz:** Los colorantes son metales, en forma de óxidos, y pueden ser:**Cobre:** El cobre es un barniz de plomo, da color verde en barnices alcalinos, azul turquesa; en fuego reducido, rojo.

**Cobalto:** Se usa el óxido o carbonato, da un color azul.

**Hierro:** Se usa el óxido férrico a ferroso da colores amarillo, rosado al rojo, en atmósfera reducida, produce verdes o azules.

**Manganeso:** Dióxido o carbonato, produce rosados o púrpuras, en exceso café.

**Cadmio:** En forma de sulfato da color amarillo.

**Vanadio.** En forma de antimonio de plomo, origina un color amarillo.

**Antimonio:** En forma de óxido produce color amarillo.

**Cromo:** Produce verdes con alta cantidad de alúmina, rojo chino con poca alúmina, con plomo amarillos claro, con cromato de zinc. café.

**Zinc:** El óxido de zinc no da color pero afecta a otros metales, vuelve más azul al cobalto, el rojo del hierro lo vuelve amarillo, mostaza en presencia del zinc.

**Níquel:** El óxido de níquel produce color verde.

**Titanio:** En forma de óxido amarillo ligeramente café.

**Estaño:** No produce ningún color.

### 1.8.2.3 Aplicación del Barniz:

La aplicación del barniz tiene mucha importancia según los resultados finales que se desee obtener, ya que una aplicación defectuosa puede hacer a perder la pieza. Por falta de tiempo no vamos a dar la técnica detallada, pero se citan ciertas sugerencias de carácter general.

- Los métodos básicos para aplicar los barnices son cuatro: con pincel, por inmersión, derramándolo encima y con pistola de aire.
- La viscosidad del barniz varía de acuerdo a la técnica utilizada: es más viscosa para la aplicación con pincel y más lí-

quida en aplicación al soplete. Después del barnizado el pie de la olla debe limpiarse con una esponja húmeda para que quede libre de todo barniz, el grueso debe ser de 1/32 a 1/16 de pulgadas (mm).

- El objeto debe estar libre de polvo, grasa, huellas digitales, la pieza una vez sancochada debe ser manejada con mucho cuidado, humidézcase el sancocho con una esponja antes de barnizar o enjuáguese en agua de una llave, para facilitar la aplicación del barniz y reducir la excesiva porosidad.
- Los tipos de barnizados que solo da la experiencia son: barniz listado, derrame, tipo manchado, cobre metálico, pintado agrietado.
- Los moldes y su hechura: El molde se lo obtiene de un molde original, se hacen los moldes de yeso, estos moldes se hacían con limo que es arcilla en forma líquida, después de tamizarse y se presta para obtener objetos huecos de secciones sumamente delgadas, como en el caso de la

porcelana fina. El molde debe estar seco y limpio unido con bandas apropiadas, el limo tamizado y mezclado se coloca en el molde, se lo llena esperando que salgan todas las burbujas y se calcula el tiempo de vaciado según el grueso que se desee obtener, luego debe decantar el molde teniendo cuidado que no llegue al cuello, no debe abrirse el molde sino cuando la arcilla está lo suficientemente rígida, cortar con una navaja y alisar los defectos.

## 1.9 Operaciones del horno

No vamos a detallar la fabri-

cación de horno ni sus cualidades, sino solamente a indicar que el calentamiento del horno es uno de los problemas más críticos en la cerámica, si no se maneja debidamente la carga entera puede arruinarse.

El sancochado es el primer calentamiento, se lo realiza con el objeto de fundir el cuerpo de modo que se obtenga las cualidades deseadas de fuerza, densidad y retenga su forma. Las etapas son las siguientes:

- 1) Evaporación del agua.
- 2) Deshidratación.
- 3) Oxidación
- 4) Vitrificación
- 5) Enfriado.





La cocción del barniz se efectúa por lo común a una temperatura más baja que la que necesita el sancochado. A pesar de esto hay algunos alfareros que el barnizado obtienen a más alta temperatura que el sancochado.

### 1.10 Equipo de alfarería.

- 1) Horno
- 2) Rueda para tornear, torno
- 3) Herramientas para modelar de lazo de alambre y herramientas de metal o madera para escultura.
- 4) Herramientas de tornero para arcilla o yeso

- 5) Raspador de acero, esponja y cortador de alambre a hilo, cuchillo para alisar.
- 6) Un torno de mesa.

### 1.11 Diseño de los productos de cerámica.

Los diseños cerámicos tradicionales tienen un origen de, por lo menos, tres milenios; así, con la llegada de los españoles se mestizó con formas foráneas, en el primer caso se produjeron verdaderas obras de arte popular en cerámicas que tiene diseños artísticos y plásticos de gran interés cultural, pues los diseños tradicionales han sido modifica-

dos de acuerdo con las nuevas necesidades creadas por la introducción de nuevos alimentos que han sido domesticados a través de milenios.

Por ejemplo, la forma tradicional de la olla de cocer granos de fondo convexo, diámetro mayor inferior, cuello ligeramente menor que el cuerpo y labios vertidos cortado por la mitad, se convierte en un plato, estrechando el cuello y ligeramente alargado, se convierte en chingo para la fermentación de la chicha, más estrecho el cuello y, con el alargado adicional dos asas laterales y un punto de apoyo central, se transforma en un cántaro o guallo para transporte de agua.

Alargando la olla con una asa y un vertedero, se transforma en una jarra o shila para transporte de alimentos y así van evolucionando el diseño, al cual se le va agregando engobe, decoraciones diversas, se incorpora figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, se da formas de esos seres vivientes hasta llegar a representar sus creencias en formas de lares,

danzantes, dioses protectores de la fecundidad y fertilidad de los genitales y figuras míticas, comenzando la cerámica funeraria de acuerdo a sus costumbres y creencias.

En la actualidad el diseño es de preocupación económica, funcional y estético de los productos manufacturados por la arcilla.

**1.11.1 Criterios del buen diseño:** Son muchos los principios para lograr un buen diseño de piezas de cerámica; para nuestros artesanos, entre los principales criterios, se cuentan los siguientes:

- **Función:** Que la pieza sirva, se le maneje con destreza, fácil de limpiar, eficiente y útil.
- **Durabilidad:** Debe ejercitar su función durante un tiempo determinado, debe ser muy resistente, durar muchos años.
- **Economía:** La economía es el costo primario que junto con el mantenimiento son consideraciones importantes para ser consumidos hoy.

- **Materiales:** La buena selección de ellos, según la función que es encomendada.
- **Construcción:** La construcción artesanal es la perfecta, la construcción industrial es un burdo remedo de la artesanía artística.
- **Estética o Imagen Plástica:** La consideración de la belleza en la cerámica es algo natural, durante muchos siglos el hombre ha entrelazado sus sentimientos: amor, belleza, temor, dicha y religión, por medio de expresiones cerámicas con imágenes plásticas admiradas por la industria.
- **Moderna:** Las formas abstractas pueden ser tan y más hermosas que las realistas y seguramente más imaginativas.
- **Originalidad:** *Nunca debe*

*el artesano copiar ni imitar, sino siempre crear con sus manos y sumente.* El profesor de cerámica es afortunado, tiene el material adecuado, la arcilla y, cuando ellos se unen al espíritu de la enseñanza creadora, puede dar a sus estudiantes el ambiente propicio para un máximo desarrollo educacional.

Entre sus obras inéditas consta una que titula HISTORIA DE LA CERÁMICA, escrita en el año 1979. Contiene 3 capítulos, el primero versa sobre el origen y desarrollo de la cerámica en el mundo; el segundo se circunscribe a América; y el tercero, motivo de esta publicación titula: Técnicas Tradicionales de la Producción Alfarera en el Sur Ecuatoriano. ■

**Nota:**

Las fotografías tomadas en este artículo pertenecen a Fernando Landívar Heredia.



## VIII FERIA NACIONAL "EXCELENCIA ARTESANAL"

*La Feria Nacional "Excelencia Artesanal" se llevó a cabo desde el 29 de octubre al 3 de noviembre del año 2010, en un horario de 10h00 a 20h00, su inauguración estuvo a cargo del Ing. Fernando Moreno Vicealcalde de la ciudad de Cuenca, en ejercicio de la Alcaldía y contó con la presencia de, los Subsecretarios Regionales del Ministerio de Relaciones Exteriores, del MIPRO y demás autoridades locales.*

*Participaron 69 expositores provenientes de las provincias de: Imbabura, Tungurahua, Cotopaxi, Península de Santa Elena, Pichincha, Esmeraldas, Azuay, Loja, Chimborazo y Región Amazónica a más de la participación de Colombia, Perú y Venezuela.*

*Visitaron la feria 83.348 personas repartidas de la siguiente manera:*

*Viernes 29 de octubre: 3616 visitantes*

*Sábado 30 de octubre: 10.485 visitantes*

*Domingo 31 de octubre: 12.218 visitantes*

*Lunes 1 de noviembre: 17676. visitantes*

*Martes 2 de noviembre: 16.663 visitantes*

*Miércoles 3 de noviembre: 22.690 visitantes*



Diseno: CIL, Maria Isabel Alvarez C.

8<sup>a</sup>

Feria Nacional

"Excelencia Artesanal"

30 octubre - 3 noviembre /2010

10h00 - 20h00

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP  
Paseo 3 de Noviembre (La Escalinata)



**Discurso de inauguración de la VIII Feria Nacional Excelencia Artesanal a cargo del Alcalde (E) Ing. Fernando Moreno Serrano.**

La idiosincracia del pueblo cuencano tiene en la creatividad otra de sus esencias, otras de sus características especiales, que han hecho de éste un conglomerado único, identificado ya de manera tradicional con las manifestaciones espirituales que contribuyeron decisivamente a que, hace once años, el Centro Histórico de Cuenca recibiera por parte de la UNESCO el honor de estar incluido en la lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Una de las maneras de expresar ese talento ha sido mediante la creación artesanal, en especial la cerámica, cuyas raíces precolumbinas continúan latentes en los registros arqueológicos que permanecen como testimonio de un legado milenario, pero también se extienden, se reproducen en el imaginario colectivo de generación tras generación.

La región centro sur del Ecuador, de la que Cuenca es el eje natural articulador desde hace siglos, se caracterizó siempre por albergar en su suelo a una población creativa, que elaboraba sus herramientas y objetos utilitarios con una visión estética muy peculiar. El resultado eran piezas que la población podía y debía usar en la vida cotidiana, en la alimentación, en la recolección, en las ceremonias rituales; pero al mismo tiempo permitían, quizá en la intimidad del grupo o en la soledad de la vivienda, admirar las formas que el artista le imprimió, parte de su alma misma, de su peculiar cosmovisión. Ya en la época independista, hacia el año 1822, cuando Simón Bolívar recorría estas tierras en medio de las luchas que se desarrollaban en diferentes puntos de la Gran Colombia, se reconocen anécdotas como aquella en la que se refiere la visita que hiciera al Padre de la Patria, uno de los más talentosos artistas con que por entonces contaba la ciudad de Cuenca: Gaspar Sangurima. Se afirma que el artista le obsequió al Libertador un botón, en el que podía observarse fielmente reproducido su rostro.

Aquella fue la suerte de detonante que maravillaría a Bolívar. De inmediato, asombrado ante el talento del que fuera testigo, le propuso al maestro fundar y dirigir la Escuela de Artes y Oficios, que significaría un punto de quiebra en la historia artesanal y artística de esta región, y de la misma novel república que se estaba gestando.

Cerámica, textilería, joyería,

paja toquilla, han sido las cuatro ramas más desarrolladas de la artesanía cuenana, aunque no las únicas. A lo largo de la época colonial, los tejidos, la carpintería, la imaginería, la platería, serán algunas de las expresiones centrales en torno a las cuales se desarrollaría la artesanía cuenana.

Ya en el siglo XX, otras vertientes artesanales alcanzarán



prestigio más allá de las fronteras nacionales, como el bordado, la platería y la orfebrería en piezas e imágenes religiosas, la forja de hierro de los artesanos del tradicional barrio de Las Herrerías; la cerámica fina, vidriada, colorida, industrial, doméstica, artística; los tejidos, la talabartería, los vitrales, los objetos labrados o tallados en madera, cera, cuerno, piedra, hojalata y pirotecnia. Y, sobre todo, el célebre sombrero de paja toquilla, el mal llamado "panamá hat".

Un antes y un después se difereñcian, en el desarrollo del campo

artesanal en Cuenca, con la Creación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, que abre esta noche la octava edición de la Feria Nacional "Excelencia Artesanal". Una nueva visión de la creación artesanal, una nueva forma de comercializar sus productos y de promocionarlos dentro y fuera del país, se pusieron al servicio de los artesanos a través de la inagotable labor desempeñada por el CIDAP.

Los artesanos son parte importante del engranaje social cuencano. Creemos en su labor,



en la trascendencia de cada uno de los objetos que emergen de sus manos creativas. Por ese mismo motivo son también parte del crecimiento ordenado que ha sido característico de Cuenca, y con ustedes de la mano podremos avanzar juntos en la construcción de la ciudad del Buen Vivir por lo que estamos trabajando.

Tenemos conciencia plena del valor de la artesanía en el patrimo-

nio cultural de Cuenca y el Ecuador. Por eso apoyamos iniciativas como las que impulsa el CIDAP, tendientes a darle al artesano el lugar que tiene en la sociedad y a mejorar su nivel de vida. Es por todo ello que la Alcaldía de Cuenca se ha venido sistemáticamente de respaldar este trabajo, mediante el apoyo a los artesanos y artistas a través de diferentes instancias y proyectos.



En representación de la Alcaldía de Cuenca, queremos expresarles nuestro apoyo y felicitación a cada uno de los artesanos que nos honran con su presencia y sus productos, por el trabajo que llevan adelante; al Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, porque su labor no tiene parangón alguno en el cometido de impulsar

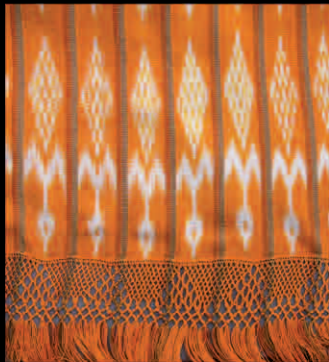
la creatividad de nuestra gente y elevar cada vez más su calidad. Les auguramos el mayor de los éxitos en esta feria. Conmemoramos estos 190 años, orgullosos de ser cuencanos. Y que viva Cuenca, todo un mundo de cultura. ■

Señoras y señores.



## Feria artesanal

El trabajo nos dignifica, pero además, para crear nuestros espíritus, necesitamos disponer adecuadamente de los espacios de ocio con los que disfrutamos de mayor libertad. Las ferias no solo sirven para que quienes las integran ofrezcan sus bienes materiales a los que los necesitan mediante la compraventa. Las ferias tienen la virtud de unir productores y consumidores y, en lugar de observar los objetos expuestos con frialdad en vitrinas comerciales, tener un contacto más directo con los autores de las mismas y un intercambio de vivencias con los que asisten. En una feria artesanal el elemento que convoca está cargado de humanidad, en cuanto las artesanías muestran las profundas raíces de los grupos que las trabajan. La creatividad y belleza que emana de los artesanos nos infunden admiración y paz.



## ARTESANÍA

1 Abad Edgar	Madera, cerámica	Quenya, Azuay
2 ADINEA	Cerámica tradicional	Quenya, Azuay
3 Alena Ajma	Vitro soplado	Quito, Pichincha
4 Almacón El Barranco	Paja toquilla, cuero, kati	Quenya, Azuay
5 Alvarez Leonardo	Madera tallada	Ibarrá, Imbabura
6 Amal Herandi	Joyería	Quenya, Azuay
7 Arias Juan Carlos	Madera y metal	Quenya, Azuay
8 Berroquena	Cerámica	Quito, Pichincha
9 Brno Fiat	Rollos	Quenya, Azuay
10 Cabrera Napoleón	Spondylus, concha perla	La Libertad, Santa Elena
11 Caldera Zola	Bordados	Quenya, Azuay
12 Calderón Ma. Isabel	Resaca, lino, madera	Quenya, Azuay
13 Campoverde Diana	Joyería	Chordeleg
14 Cardenas Juan	Piñetera	Cuaco, Páez
15 Carpio Marlon	Hojalata	Quenya, Azuay
16 Carpio Susana	Papel Maché	Quenya, Azuay
17 Casera Germain	Cerámicos	Quito, Pichincha
18 Casas Teresa	Bordados	Quito, Imbabura
19 Castañeda Elvia	Cerámica	Quito, Pichincha
20 Castro Amador don Bosco	Cerámica, madera	Quito, Pichincha
21 Castro Ma. Fernanda	Joyería	Quenya, Azuay
22 Cordero Simón	Joyería	Quenya, Azuay
23 Costi Ricardo	Telares y otros textiles	Quenya, Azuay
24 Cuervo Alvaro	Rompecañas, metales	Boyaquí, Colombia
25 Cuervo Andrés	Telido en macramé	Quenya, Azuay
26 Cutari Aracely	Bordados	Quenya, Azuay
27 Chávez Geovanny	Cacho, madre perla, coco, paño	Montesol, Manabí
28 Di Rosa Silvia	Aluminio	Venezuela
29 Escobedo Irán	Cerámica	Quenya, Azuay
30 Escobar Adriana	Taracea y escultura en metal	Quito, Pichincha
31 Fiallo Ma. Eugenia	Cerámica	Quito, Pichincha
32 García Alvaro	Madera tallada	Ibarrá, Imbabura
33 Juárez Manuel	Cerámicos tradicionales	Chulucanas, Perú
34 Juck Juan Alberto	Esculturas en reciclaje	Quenya, Azuay
35 Landívar Adriana y Juan Noira	Joyería	Quenya, Azuay
36 Landi Jorge y Osvaldo	Instrumentos musicales	San Bartolomé, Azuay
37 Macreado Marcos	Cobre	Quenya, Azuay
38 Mac Mónica	Telares	San Rafael, Azuay
39 Mazaquiza Victoria	Telares, tapices	Salasaca, Tungurahua
40 Monte Fernando	Madera, cerámica	Quenya, Azuay
41 Muroso Tania	Boruco	Quito, Pichincha
42 Moreno Hill Company	Sombreros de paja toquilla	Quenya, Azuay
43 Muruzumay	Porcelanización, semillas	Quito, Pichincha
44 Naranjo Manuel	Cuero	Cocaoca, Imbabura
45 Obando Isaura	Artesanías étnicas	Ibarrá, Imbabura
46 Oña Kaita y Juan Serrano	Juguetes en madera	Quito, Pichincha
47 Ovejuna Carmen	Telido de kati	Quilacayo, Azuay
48 Ortega Homero P. e hijos	Sombreros de Paja Toquilla	Quenya, Azuay
49 Páez Carlos	Hierro forjado	Quenya, Azuay
50 Quirós Armando	Cerámica	Quenya, Azuay
51 Quintero Luis	Cerámica	Piñalito, Colombia
52 Roldán Adriana de la Seda	Telares de lino	Comandante Andrés
53 Rojas Elsa	Fibras vegetales	Quito, Pichincha
54 Rocca Fabiola	Cerámica	Quenya, Azuay
55 Salinas Sandra	Cuero, tapiz	Bogotá, Colombia
56 Segovia Eduardo	Cerámicos decorativa	Quenya, Azuay
57 Serrano Lorena / Zúñiga Freddy	Cerámica	Quenya, Azuay
58 Tabares Manuel	Alpaca y cerámica	Quito, Pichincha
59 Tameyo Jaime	Escultura en Chacarra	Quenya, Azuay
60 Tarán Sandra / Castro Marcos	Telido de alpaca	Quito, Pichincha
61 Tovar Patricia	Mides	Bogotá, Colombia
62 Urbano César	Rollos	Ayacucho, Perú
63 Urgiles Cristina	Hierro y cerámica	Quenya, Azuay
64 Vera Covarro	Pedra tallada	Lima, Perú
65 Velez Luis	Joyería	Quenya, Azuay
66 Villalba Picardo	Imaginería religiosa	Quito, Pichincha
67 Villar Ponce	Vitrólacion	Quenya, Azuay

**8<sup>a</sup> Feria Nacional**  
**"Excelencia Artesanal"**  
 30 octubre - 3 noviembre /2010  
 10h00 - 20h00  
 Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP  
 Paseo 3 de Noviembre (La Escalinata)

## Artesanía y necesidad

La más generalizada idea sobre nuestra diferencia con los demás integrantes del reino animal es que tenemos capacidad de razonar; homo sapiens. Otra peculiaridad exclusiva de los seres humanos es la habilidad de elaborar sistemáticamente objetos, variarlos y transmitir esas habilidades y destrezas a las nuevas generaciones: homo habilis. Las artesanías responden a estas dos condiciones. Necesitamos satisfacer múltiples necesidades y para ello trabajamos objetos vinculados a lo que necesitamos lo que requiere razonar para establecer las relaciones entre lo que apetecemos y hacemos y, además, desarrollar habilidades y destrezas que nos permitan manipular adecuadamente los materiales.



## Arte y artesanía

Uno de los sentidos de la palabra arte es el conocimiento que tenemos de cómo hacer bien algo y la capacidad de realizarlo. Tradicionalmente los artesanos llamaban a las diversas especialidades para elaborar objetos artes. Otro sentido de la palabra arte es la capacidad de expresión estética como respuesta a nuestra creatividad. En las artesanías se dan estos dos componentes; para ser artesano se necesita conocer un oficio, pero además, al trabajarlo, incorporar elementos que, más allá de las necesidades que satisfacen, hagan a las piezas agradables en cuanto somos buscadores de belleza. El artesano trabaja sus piezas con amor y, al hacerlo, traslada a cada una de ellas partes, aunque sean mínimas, de su espíritu. Las artesanías tienen alma.

## Lo que somos

Como personas somos distintos unos de otros, como colectividades hemos desarrollado rasgos que nos diferencian de otros grupos y nos identifican como diferentes. No somos rebaños con estilos de vida iguales, nuestra creatividad se expresa en diferencias que conforman nuestros espíritus como individuos y como culturas. La identidad es una de las profundas aspiraciones que tenemos y expresarla es tarea que asumimos. No nos conformamos con la igualdad total, apetece con fuerza ser distintos. La identidad no se crea por decreto ni se la inventa, se la forja con el tiempo y las artesanías, al aunar la originalidad personal con el espíritu colectivo de donde provienen cumplen esta función. Como contrapartida a la supuesta eficiencia de los productos industriales, las artesanías nos ofrecen elementos que nos identifican, que reflejan nuestros espíritus.





## Artesanos participantes

1	Abad Edgar	Madera, cerámica	Cuenca, Azuay
2	ADINEA	Comida tradicional	Cuenca, Azuay
3	Álava Aymé	Vidrio soplado	Quito, Pichincha
4	Almacén El Barranco	Paja toquilla, cuero, ikat	Cuenca, Azuay
5	Álvarez Leonardo	Madera tallada	Ibarra, Imbabura
6	Asmal Hernán	Joyería	Cuenca, Azuay
7	Avilés Juan Carlos	Madera y metal	Cuenca, Azuay
8	Barroquema	Cerámica	Quito, Pichincha
9	Bravo Raúl	Raíces	Cuenca, Azuay
10	Cabrera Napoleón	Spóndylus, concha perla	Santa Elena
11	Cabrera Zoila	Bordados	Cuenca, Azuay
12	Calderón Ma. Isabel	Resina, latón, madera	Cuenca, Azuay
13	Campoverde Diana / Spoltore Pedro	Joyería	Chordeleg, Argentina



14 Cárdenas Juan	Platería	Cusco, Perú
15 Carpio Miriam	Hojalata	Cuenca, Azuay
16 Carpio Susana	Papel Maché	Cuenca, Azuay
17 Carrera Germán	Cerámica	Quito, Pichincha
18 Casa Teresa	Bordados	Zuleta, Imbabura
19 Castañeda Elvia	Cerámica	Quito, Pichincha
20 Centro Artístico Don Bosco	Muebles, madera	Quito, Pichincha
21 Choquecahua Teófilo	Tapices	Cusco, Perú
22 Cisneros Ma. Fernanda	Joyería	Cuenca, Azuay



23	Cordero Simón	Joyería	Cuenca, Azuay
24	Corral Rosana	Textiles y fibras naturales	Cuenca, Azuay
25	Cuenca Álvaro	Rompecabezas, madera	Tumbaco, Pichincha
26	Cuervo Andrés	Tejidos en macramé	Boyacá, Colombia
27	Curay Amada	Bordados	Cuenca, Azuay
28	Chávez Geovanny	Cacho, perlas, coco, plata	Montecristi, Manabí
29	Di Rosa Silvia	Aluminio	Venezuela
30	Encalada Iván	Cerámica	Cuenca, Azuay
31	Escobar Adriana	Taracea y metal	Quito, Pichincha
32	Fiallo Ma. Eugenia	Cerámica	Quito, Pichincha
33	Garrido Álvaro	Madera tallada	Ibarra, Imbabura
34	Juca Juan Alberto	Esculturas en reciclaje	Cuenca, Azuay
35	Landívar Adriana y Juan Neira	Joyería	Cuenca, Azuay
36	Landi Jorge y Osvaldo	Instrumentos musicales	San Bartolo, Azuay
37	León Evita	Hierro forjado	Cuenca, Azuay
38	Loyola Jorge	Joyería	Cuenca, Azuay
39	Luna Jaime	Porcelanicrón	Quito, Pichincha
40	Machado Marco	Cobre	Cuenca, Azuay
41	Malo Mónica	Textiles	Susudel, Azuay
42	Masaquiza Victoria	Textiles, tapices	Salasaca, Tungurahua



43 Monje Fernando	Madera, cerámica	Cuenca, Azuay
44 Moscoso Tania	Bambú	Quito, Pichincha
45 Moreno Hat Company	Sombreros de paja toquilla	Cuenca, Azuay
46 Mushukmaky	Porcelanicrón, semillas	Quito, Pichincha
47 Narváez Manuel	Cuero	Cotacachi, Imbabura
48 Ninantay Wilma	Cerámica	Cusco, Perú
49 Orbe Karla y Juan Serrano	Juguetes en madera	Quito, Pichincha
50 Orellana Carmen	Tejidos de ikat	Gualaceo, Azuay
51 Ortega Homero P. e hijos	Sombreros de Paja Toquilla	Cuenca, Azuay



52 Pauta Carlos	Hierro pavonado	Cuenca, Azuay
53 Quinde Armando	Cerámica	Cuenca, Azuay
54 Quintero Luis	Cerámica	Pitalito, Colombia
55 Red Andina de la Seda	Textiles de seda	Comunidad Andina
56 Rojas Elsa	Fibras vegetales	Quito, Pichincha
57 Rojas Karina	Piedra	Cuenca, Azuay
58 Roura Fabiola	Cerámica	Cuenca, Azuay
59 Salinas Sandra	Cuero, tagua	Bogotá, Colombia



60 Serrano Lorena / Zúñiga Freddy	Cerámica	Cuenca, Azuay
61 Taboada Manuel	Alpaca y cerámica	Quito, Pichincha
62 Tamayo Jaime	Escultura en Chatarra	Cuenca, Azuay
63 Terán Sandra / Castro Marcos	Tejidos de alpaca	Quito, Pichincha
64 Tovar Patricia	Molas	Bogotá, Colombia
65 Urbano César	Retablos	Ayacucho, Perú
66 Urgilés Cristina	Hierro y cerámica	Cuenca, Azuay
67 Vara Octavio	Piedra tallada	Lima, Perú
68 Veleceta Luis	Joyería	Cuenca, Azuay
69 Villalba Ricardo	Imaginería religiosa	Quito, Pichincha
70 Vivar Rocío	Vitrofundición	Cuenca, Azuay



**Público visitante a la VIII Feria Nacional "Excelencia Artesanal"**















Isabel Callison M.  
Crafted by Ed. Serrano  
© 2014



## LAS EXPOSICIONES EN EL CIDAP

### **Metal y Trabajo Nobles**

Muchas teorías se han elaborado para responder a una reiterada pregunta ¿Qué es la felicidad? Circunscribiéndonos a la vida terrena, a nuestro tránsito por el mundo, una respuesta coherente podría ser hacer lo que nos de satisfacción. Al nacer somos todo posibilidades, la vida con frecuencia, caprichosamente, nos enrumba por caminos diversos cuya elección no siempre depende de nuestra voluntad. Lo normal es que debemos realizar alguna forma de trabajo para satisfacer

nuestras necesidades. Una visión cuestionable afirma que el trabajo es un castigo; pero si por naturaleza somos creativos nada realizaríamos, ni nos realizaríamos como personas con lo que nuestras vidas carecerían de sentido.

El trabajo puede ser una carga que acarrea sufrimiento o puede ser una expresión de nuestras capacidades y destrezas que nos regala satisfacción. Lo que importa es acertar, sea porque hemos tenido plena capacidad

# **Metal y Trabajo Nobles**



---

**Luis Velecela**

---

**Centro Interamericano de  
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-**

**Julio de 2010 / Cuenca -Ecuador**

para elegir, sea porque, una vez incorporados, nos sentimos gratificados, no solo con los ingresos económicos, sino con la respuesta psicológica placentera que nos muestra que estamos cumpliendo con nuestras posibilidades y aptitudes; que al hacer nos hacemos.

Luis Velecela, que hoy nos deleita con esta muestra, se considera feliz al realizar su trabajo de joyero. Situaciones duras a las que la vida nos enfrenta le obligaron a trabajar desde los quince años para apoyar a su madre viuda y

seis hermanos en la orfandad. Con la intención de tener un trabajo independiente decidió aprender joyería de acuerdo con la tradicional forma de enseñanza aprendizaje, incorporándose a un taller en calidad de aprendiz, recorriendo el camino que, pasando por oficial, le llevó a ser maestro y poder, con independencia, poner en práctica lo aprendido.

En nuestros días se considera que el aprendizaje de un oficio artesanal debe llevarse a cabo mediante cursos formales aprobando asignaturas teóricas y



prácticas. Sin poner en tela de juicio esta posición, vale la pena rescatar las virtudes de la forma tradicional en la que la vinculación directa con quien más sabe, es la base de acopiar conocimientos y desarrollar destrezas. Desde un enfoque positivo, la incorporación al taller implica un compromiso del maestro propietario de compartir lo que sabe con sus pupilos, siendo el taller el aula integral en la que se da esta transmisión de conocimientos con una metodología eminentemente práctica.

Tanto en el campo formal como en el informal, la relación profesor alumno implica compartir, siendo de especial importancia las actitudes de las dos partes. El que aprende, sea alumno formal o aprendiz, tiene a su alcance el cúmulo de conocimientos para él desconocidos. La experiencia nos muestra que los estudiantes que culminan los cursos no tienen el mismo nivel y que el éxito es variable. Depende mucho de la motivación con que asimilan lo enseñado y, luego, del afán de superación en el ejercicio pro-

fesional. Superada la relación estudiante maestro, la manera cómo se hace frente a la problemática profesional es de enorme importancia.

En su juventud viajó a Canadá en donde vivió trece años, satisfaciendo su avidez de conocimiento de su oficio con seriedad y entereza. En una época en que la migración a países más desarrollados tiene una tónica intensa para satisfacer la legítima aspiración a mejorar la calidad de vida, hay muchos que se quedan por largo tiempo. Luis Velecela, satisfecho del aprendizaje vinculado a su profesión, regresó a su país, a su Cuenca natal para entregar aquí lo que había aprendido. Las artesanías tienen sus funciones que les dan razón de ser, en el caso de la joyería es embellecer a las personas, en nuestro medio en gran mayoría mujeres. Somos los únicos integrantes del reino animal con capacidad de descubrir belleza en la naturaleza y también de crearla mediante procesos que se inician en las emociones que bullen en el interior de las personas. Nuestra





dimensión estética nos permite considerar los valores bello y feo que se encarnan en la realidad, sin que el cuerpo sea una excepción. La belleza es apreciada y buscamos la forma de intensificarla por múltiples procedimientos añadiendo a los objetos elementos que la ennoblezcan.

El adorno corporal es universal en el ser humano, sus expresiones y recursos varían de cultura a cultura y se manifiesta mediante pinturas en el cuerpo, como el tatuaje y especialmente en la cara. En nuestro mundo occidental los afeites desempeñan este papel, sobre todo en las mujeres, para exaltar sus características físicas de acuerdo con las apreciaciones de nuestra cultura y que están sujetas a algún tipo de cambio de acuerdo con las variaciones de la veleidosa moda. Una de las funciones de la vestimenta es también adornar la imagen de quienes usan prendas de vestir.

Las joyas son el adorno humano por excelencia. Los materiales que se emplean han recibido el apelativo de nobles por su rareza y por condiciones intrínsecas que poseen como es el caso del oro y la plata. El costo y la calidad de las joyas que se usan son signos de elegancia, estatus social y capacidad económica. El metal noble debe ser trabajado con precisión ya que no es posible desperdiciarlo y el joyero lo ennoblece aún más al darle formas que nacen

de su imaginación. Se requiere preciosismo para realizar estas tareas en los espacios reducidos debido al limitado tamaño que exigen las joyas uno de cuyos atributos es la nobleza del detalle.

El trabajo de joyería reúne factores que lo hacen placentero; además de la intimidad con materiales nobles se crean objetos portadores de belleza y

vivir familiarizado con ella, es una de las satisfacciones que los seres humanos buscamos. Luis Velecela vive en ese mundo; en su taller donde pasan las horas de su vida cotidiana, lo bello impregna los espacios. Se es feliz cuando se obtiene satisfacción de lo que se quiere y hace y la calidad de sus joyas muestra su felicidad en el trabajo. ■



## Retablos de Ayacucho

De los aportes alimenticios de América a Europa luego de la conquista, se destaca entre todos la papa originaria de Perú y Bolivia. La creatividad artesanal hizo que este alimento no sirva solo para comer sino, en Ayacucho, para preparar una pasta que con el yeso sirve para modelar imágenes y figuras humanas que pueblan los retablos. El arte plástico recurre a diferentes materiales como la cerámica y éste de los retablos muestra en sus ejecuciones, la maleabilidad y docilidad para que plasmen los artesanos su

creatividad espontánea a través de sus manos y espíritus. Esta artesanía, ya de renombre mundial, testimonia la creatividad desde la elaboración de los materiales.

Ya en el siglo XIX, se trabajaban en esa región los cajones que albergaban figuras religiosas, a manera de muy pequeños altares, para que los campesinos puedan contar en sus casas con los santos de su devoción y rendirles un culto integral que va más allá de las rígidas normas de la iglesia oficial. Sin hacer juicio de valor sobre la conquista y colonización, es evidente que la religiosidad



católica se incorporó con fuerza a la cultura mestiza, generando obras de arte de las más variadas dimensiones y materiales. Los cajones responden a visiones y expresiones populares que conformaron la nueva cosmovisión de nuestros pueblos.

Los retablos de las iglesias, humildes o grandiosos, con esculturas de extraordinario valor artístico, se trasladan a los cajones y con el tiempo se impone este nombre. Una peculiaridad del arte popular es su espontaneidad, en cuanto se trasladan a obras las vivencias auténticas de la vida comunitaria. Las conmemoraciones religiosas en sus fiestas van más allá de los rituales oficiales como misas y procesiones, se complementan con desbordes de alegría nacidos de las entrañas del pueblo como fuegos pirotécnicos, corridas de toros, bailes, gastronomía que son expresiones integrales del regocijo humano.

Los retablos ayacuchanos expanden su temática a otras manifestaciones propias de la vida popular como tiendas y mercados,

animales emblemáticos de la sierra andina que testimonian el sincretismo entre lo precolombino y el mestizaje. La identidad de los pueblos no se inventa ni se crea por decreto, se forja a lo largo de los años o siglos con las formas de vida que se decantan para superar los vaivenes de la sociedad cambiante. Nuestra identidad se encuentra en la cultura popular que, más allá del progreso y la



# **Retablos de Ayacucho**



**César Urbano**

**Agosto-septiembre de 2010  
Cuenca -Ecuador**

modernización, afianza su autenticidad en el respeto a la tradición, como con intensidad lo testimonian los retablos ayacuchanos que hoy se exhiben.

El taller es la gran academia de la artesanía tradicional. En busca de un oficio los jóvenes se incorporan para aprender bajo la guía informal y espontánea del maestro, cuya cátedra es el quehacer de la vida cotidiana. Los retablistas de Ayacucho se han formado en esta universidad de la vida, con gran frecuencia incorporando a su oficio la herencia familiar de este tipo de trabajo, sin egoísmos ni trámites burocráticos.

En los retablos hay un torrencial derroche de color; las cajas que albergan estas obras ya tienen su decoración que exhala alegría y vida. Las escenas que se representan se caracterizan, con frecuencia, por un tumultuoso desorden ordenado de la bullente vida que responde a ordenamientos informales de la comunidad. La vida comunitaria solidaria pesa más que la individual contaminada de egoísmo. Si se los mira con una visión artística formal, se puede hablar de barroquismo; lo que cuenta es la brillante riqueza de la vida popular, nacida de un espíritu que deviene sin ser avasallado por una presuntuosa idea de modernidad. ■



## Arcilla en la Sangre

Cuando la palabra Chordeleg llega a nuestra mente, inmediatamente se puebla con piezas de cerámica que definen la identidad de esta población de artesanos. Don Pompilio Orellana se destaca como el patriarca de la alfarería porque con su espontáneo talento forjó un estilo y una imagen imborrables, pese a las limitaciones tecnológicas de sus años productivos. Don Pompilio, sin pretenderlo, creó una escuela que estableció los lineamientos para que otros ceramistas mantengan

un estilo por el que se desborda su creatividad.

El tiempo no hace concesiones, avanzan las innovaciones técnicas y los estilos de vida, opciones para cultivar el talento se incrementan y la masiva incorporación a la educación formal de todos, lleva a que se abran nuevos rumbos que dejan a la artesanía y por supuesto a la cerámica, como una opción, más que como un destino. El progreso y la globalización se han consolidado, pero han traído como consecuencia el afán de mantener la identidad



**Arcilla  
en la  
Sangre**



---

**José Orellana**

---

**Centro Interamericano de  
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-**

**Septiembre de 2010  
Cuenca -Ecuador**



de los pueblos y regiones que, con elocuencia, se manifiestan de mejor manera en la cultura popular de la que las artesanías son parte importante y vital ya que se fundamenta en el respeto a la tradición que nos ha configurado como seres humanos.

Una de las peculiaridades de las artesanías es la vinculación vital del artesano a la totalidad del proceso creativo. Una de las consecuencias de la industria es la división del trabajo en virtud de la cual el obrero limita sus acciones a fragmentos de la totalidad aislado del producto final. Los seres humanos ciertamente estamos integrados por partes, por órganos con sus funciones específicas, pero somos ante todo una unidad organizada que da sentido a los elementos que nos conforman. No somos una mera suma de componentes diversos, somos una totalidad que va mucho más allá que la mera adición de partes.

Con el surgimiento y consolidación de la industria se ha planteado el dilema de la per-

manencia de las artesanías ante la desventaja en los avances tecnológicos y la producción masiva. Los hechos han demostrado que la artesanía sigue vigente. Ciertamente ha perdido mucho terreno en lo referente a la eficacia de objetos utilitarios, pero se mantiene puesto que apunta a apetencias humanas que no puede dar la industria. La vinculación directa del artesano con la pieza da alma a esta última, mientras que los productos industriales carecen de alma. En cada artesanía hay aunque sea una migaja del espíritu del artesano, no en la industria pues las máquinas carecen de espíritu.

Frase de cajón, cuando se trata de ponderar la dimensión temporal de algo es decir “que es tan antigua como el hombre”. Si nos atenemos al relato Bíblico, concretamente al Génesis, en el caso de la cerámica hay exactitud ya que Dios, al crear al ser humano, elaboró un pieza de cerámica con su forma a la que le infundió alma con un soplo. En este contexto no se trata de una metáfora la afirmación de que Dios fue el

primer alfarero y el ser humano la primera pieza de cerámica.

La tierra es en extremo generosa, de ella brotan las plantas que posibilitan nuestra subsistencia, es decir nos nutre; con ella construimos, sobre todo en el pasado, nuestras casas, es decir nos da cobijo; de ella provenimos y a ella retornaremos, es decir es el inicio y el final de nuestro ciclo vital. En su afán de poder optimizar el más elemental de los procesos alimenticios: cocinar, se recurrió a la tierra y con la alianza del agua y el fuego, nació la cerámica, cálido receptáculo de los alimentos y

fresco depósito para el agua que se incorpora placenteramente a nuestro cuerpo en la esencial tarea de beber.

El oficio de ceramista parte de la tierra y la dignifica en su amplia variedad de objetos a los que se añade contenidos estéticos. Se da el doble proceso de creatividad: modificaciones tecnológicas para satisfacer las siempre presentes necesidades de nuestras vidas enfrentadas a los retos del medio y la dosis de belleza que emana del espíritu del artesano que elabora piezas de este material con el único propósito de desfogar su



espíritu de artista o añadir a lo que satisfecerá una necesidad práctica con contenidos de belleza que vivifican nuestros espíritus. En este caso, se rompe la artificiosa frontera entre lo útil y lo bello unificando nuestra condición en la que los dos componentes son inseparables.

La sangre de José Orellana es arcilla. Generaciones de alfareros, además de gestar su vida biológica le transmitieron esta oficio que, más que un mero medio de ganarse la vida, es una forma de vida que inunda de satisfacciones el espíritu. La sangre es la esencia de nuestra vida física, nos vivifica y contribuye a forjar nuestro espíritu. La herencia no biológica de la cerámica como oficio exalta el espíritu y da sentido y satisfacción a la existencia.

El mundo avanza y cambia, las tecnologías se innovan lo que, en cualquier actividad, torna necesaria la actualización con miras a éxitos futuros, pero innovación no implica renuncia, peor aún, rechazo a la tradición. Somos en gran medida resultado

de cómo nos conformaron los que nos antecedieron, lo que no quiere decir que debemos copiarlos. Tradición y cambio son propios de nuestra condición temporalizada y lo humano es lograr una síntesis dinámica en la que las dos dimensiones –pasado y futuro– se integren armónicamente.

José Orellana ha logrado esta síntesis, la arcilla que corre por su sangre mantiene los elementos identificatorios de sus antepasados, entre ellos Pompilio Orellana, pero ha sido receptivo a las modificaciones que en esta tarea se han incorporado. No se puede vivir al margen de la modernización técnica y a sus actividades ha incorporado muchos de los avances, pero el cambio se manifiesta también en su creatividad artística sus piezas son modernas, pero con raíces profundas en el pasado que mantienen el contenido de identidad propio de ese gran pueblo de ceramistas que es Chordeleg. ■

## Marineros de Tierra

Todos soñamos con el mar, su inmensidad, su colorido, el suave movimiento de sus olas que acaricia el espíritu, sus coléricas tempestades que nos atemorizan hasta el terror, tienen espacio en nuestras mentes y corazones. Vivir a sus orillas y mojar los pies en sus aguas como práctica cotidiana tiene sus encantos, a bordo de un barco incursionar en sus inmensidades con nostalgias de tierra como los marineros –“amo el amor de los marineros que besan y se van...”- es un reto permanente sujeto siempre a novedades. Desde las lejanas montañas cobran fuerza sus mitos, incertidumbres y esperanzas enriquecidas con una aura de misterio. Todos tenemos algo de marineros en nuestras almas.

En Felipe e Iván Ríos se intensifican estas emociones y, zarpan-do de su imaginación, construyen barcos en tamaño decorativo, soñando con los ignotos destinos y las condiciones de tiempos idos en los que las tecnologías invitaban a superar retos en con-

diciones diferentes, dependiendo para surcar mares y océanos de la generosidad o avaricia de los vientos, de su tranquilidad o cólera expresada en la agresividad de las olas. El mar siempre está cargado de incertidumbres, lo que incita el espíritu aventurero de marinos sea emprendiendo a destinos conocidos, sea con el espíritu de llegar a lugares misteriosos por rutas no conocidas como Cristóbal Colón.

Las duras necesidades económicas pueden entenderse como resultados de injusticias de las que hay que quejarse o como retos que pone la vida para salir adelante partiendo de las cualidades conocidas o incursionando en actividades que sacan a flote cualidades a veces desconocidas. En el caso de estos expositores el trabajo en madera fue su fuente de sustento haciendo aflorar aptitudes semi ocultas.

La historia siempre les cautivó y su espíritu viajero, desde su taller les llevó a aprovechar sus espacios de tiempo para hacer de su vivienda un pequeño astillero

# Marineros de Tierra



---

**Iván y Felipe Ríos**

---

**Centro Interamericano de  
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-**

**Noviembre - diciembre de 2010  
Cuenca -Ecuador**

para sus viajes imaginarios y a la vez un retorno de sus travesías en el tiempo pues la historia siempre les capturó. El tiempo y el espacio confluyeron en esta dimensión de la vida, la movilidad a lo largo de los siglos conduce por caminos diferentes, pues al no ser estáticos ni repetitivos los seres humanos, los cambios generan un proceso de evolución en múltiples dimensiones y los sistemas de transportes no son una excepción, al contrario son el motor de una dinámica creativa.

A diferencia de otras personas que se iniciaron en la artesanía si-

guiendo una tradición familiar que les impregnó desde la lactancia y arrancó de remotos antepasados o que se incorporaron a algún taller para bajo la guía de un maestro llegar a esa jerarquía superando las condiciones de aprendiz y oficial, las técnicas fluyeron de sus mentes de manera espontánea, floreciendo así el sentido artístico que todos, en mayor o menor grado tenemos.

Reproducir algo puede agostarse en la forma aproximada, pero Iván y Felipe son unos fervorosos devotos de la exactitud. Nosotros nos sorprendemos al reconocer



a una de las Carabelas de Colón en tamaño reducido salida de sus manos, pero esa sorpresa se acrecienta cuando, al darnos el trabajo de medir sus componentes, encontramos que responden con sorprendente exactitud proporcional a las dimensiones reales de estas embarcaciones. Las dotes artísticas están disciplinadas por su afán de entregarnos con precisión técnica lo que la historia forjó, demostrando que el arte y la precisión no son excluyentes.

Su taller no cuenta con herramientas fuera de lo común, son en esencia las mismas que utiliza

un carpintero demostrando que la precisión, belleza y sentido estético de las piezas que zarpan de su taller se deben a sus especiales condiciones. Las herramientas son un medio para alcanzar un fin y hay que manejarlas con pericia, pero en sus objetos se capta algún soplo de sus espíritus que trasladan al material, pues crear no se limita a desarrollar habilidades manuales sino a poner parte de su ser en lo que se hace. Las manos son un instrumento inapreciable, pero deben estar guiadas por un cerebro y un corazón que emanan amor.



Sus vidas transcurren en la fidelidad del cumplimiento de sus obligaciones. Fieles a su profesión académica, dedican la mitad del tiempo a sus actividades cotidianas y la otra mitad a sus viajes estáticos en embarcaciones y locomotoras. Uno de los factores básicos para acercarse a la anhelada felicidad es poder en la vida hacer lo que a uno le gusta y en esta tarea artesanal se expande su alma al sentirse un creador humano, profundamente humano, con más que en estas tareas no están acosados por presiones económicas.

La satisfacción surge cuando se realizan actividades con amor; siempre he dudado de entender al trabajo como un castigo nacido de la desobediencia de Adán. Si se trata de una carga que hay que aceptarla a regañadientes o de una tarea que conlleva deleites, depende de un elemento: trabajar con amor en cuanto esas tareas –no importa cuales– contribuyen a desarrollarnos como personas. El amor con que Iván y Felipe trabajan sus barcos y locomotoras contrapesa con éxito la paciencia

en su ejecución sin que degeneren en tedio. Su amor es tal que buscan dejar esta tarea a sus hijos que hoy colaboran con ellos, porque lo que se ama no tiene tiempo y puede romper las barreras generacionales propias de la vida.

Muy justificable es que el artesano busque con su trabajo obtener el mayor ingreso posible, hay quienes identifican el rendimiento económico con el éxito. En este caso hay una variación; lo hecho no cabe que vaya a atosigar las bodegas y si alguien quiere comprar es una demostración de acierto pues nadie trabaja para agradarse así mismo. Felipe e Iván se enamoran de sus piezas y cuando tienen que desprenderse de alguna de ellas, sienten pena. Hay trabajos rentables desde el punto de vista pecuniario, hay otros en los que tiene prioridad el salario psicológico. Este es el caso de esta flotilla que nos llevará a regiones ignotas por el mar de nuestra imaginación. ■



## Arcilla, Naturaleza, Identidad

Nacemos con cualidades y aficiones, pero no siempre se hacen realidad ya que circunstancias de la vida nos llevan por otros caminos, quedando siempre latentes esas condiciones naturales. Siempre le atrajo a Germán Carrera el mundo de la arcilla, sobre todo en cuanto es una pasta dócil para el modelado que hace vibrar las manos e incita al cerebro. Pero

al optar por una carrera se decidió por la arquitectura como un camino por el que podía orientar su creatividad hacia el diseño, trasladando a edificaciones sus visiones de la realidad en cuanto responden a una necesidad básica del ser humano: buscar abrigo y contar con espacios para la vida privada.

Su esposa Paulina García compartía esa afición hacia el



## Arcilla, Naturaleza, Identidad



---

### Germán Carrera

---

Centro Interamericano de  
Artesanías y Artes Populares -CIDAP-

Diciembre de 2010  
Cuenca -Ecuador

ennoblecimiento de la tierra mediante el modelado de cerámica que se dignifica en el horno por el efecto del fuego que da firmeza y consistencia a las piezas. Si el matrimonio implica responsabilidades comunes y actividades unificadoras de las personalidades en los quehaceres cotidianos de la vida y en los proyectos colectivos hacia la construcción de los destinos, la arcilla contribuyó a consolidar esta unidad. Paulina dedicó su tiempo y vocación a la cerámica lo que contribuyó a que su compañero despertara sus iniciales atractivos y se incorporara a esta misma actividad creativa.

Hasta lo que sabemos, nuestro planeta es el único en que surgió y se mantiene la vida. La tierra es generosa en cuanto ofrece múltiples opciones para este tipo de subsistencia. De manera espontánea brinda una variedad de productos alimenticios idóneos para cada especie. En la mayor parte de la existencia, los seres humanos han vivido de la caza, la pesca y la recolección, organizando su tiempo para tomar en los diferentes lugares estos productos

y proyectando su creatividad hacia herramientas que posibilitan mayor eficiencia en la caza, la pesca y la recolección.

Los animales para sobrevivir tienen que adaptarse a las condiciones que el hábitat les ofrece, nosotros, dotados como estamos de psiquismo superior, tenemos la posibilidad de adaptar ese entorno natural a nuestras aspiraciones y construir nuestra morada en la que hay parte de nuestro ser. Vivir es convivir con la realidad, pero en esta convivencia podemos tomar iniciativas para esta forma de coexistencia. La agricultura supone un enorme salto hacia delante en el desarrollo histórico de la humanidad.

La madre tierra, la Pachamama generosa, acepta la intervención de las colectividades humanas para organizar de mejor manera la producción. Bien está esa dadivosidad espontánea, pero mejor si se la puede incrementar para que nuestras formas de vida puedan mejorar y así avanzar para un mejor desarrollo de nuestras facultades. Mas allá de mejorar

las condiciones nutritivas, la agricultura inicia el tránsito de la vida nómada a la sedentaria. Ya no se trata de movilizarse para buscar, es necesario permanecer en el mismo lugar para controlar los procesos productivos en función de nuestra organización y proyección futura.

Al disponer de más tiempo el ámbito de la creatividad se expande ya que se incrementa el número de necesidades. Producir más no se asocia con descansar más sino con potenciar nuestra capacidad creativa. Una de las consecuencias positivas de la agricultura es la cerámica. La

vida sedentaria amplía nuestra condición de acumuladores y para salir adelante de la necesidad de almacenar temporalmente agua, hay que contar con recipientes idóneos. Las piezas de cerámica reúnen condiciones ideales ya que tienen frescura ennoblecadora. Si para superar nuestras exigencias nutritivas de alimentos, comenzando con una acción básica: cocinar, necesitamos procesarlos, las piezas de cerámica poseen características especiales ya que se hermanan con el agua y el fuego.

La creatividad humana no se agota en lo utilitario, se proyecta



también a una de nuestras elevadas condiciones: contemplar y crear belleza. El manejo de la arcilla dignificada por el fuego acoge esta proyección estética y siguiendo procesos similares posibilita la creación de objetos cuya única función es el deleite del espíritu como alimento para el alma. En el universo artesanal esta apetencia puede darse en piezas con funciones utilitarias que a la vez porten belleza.

De la tierra vinimos y a la tierra volveremos. Uno de los motivos de las piezas de los expositores son las que provienen de la propia naturaleza en su flora

y en su fauna. Lo natural porta hermosura para llegar a nuestra dimensión estética y esa hermosura puede replicarse en obras creadas por nosotros. Los objetos que reúnen estas condiciones no son meras copias de lo que existe. Crear implica también poner parte de nuestra visión y emotividad en lo que sale de nuestras manos mostrando que los mismos objetos pueden ser percibidos de diferente manera.

Somos los seres humanos parte del reino animal, pero con proyección creativa que nos lleva a organizar nuestro comportamiento de manera distinta según



las culturas en que nos hicimos y que nuestros antecesores las hicieron. Esta capacidad se expresa en formas de vida distintas con patrones de identidad diferentes expresadas de muchas maneras, siendo la vestimenta una de sus manifestaciones. La diversidad étnica que enriquece nuestro país es otro de los temas que trasladan a cerámica los expositores. Personajes que nacen de formas de vida distintas se plasman en estas piezas que, además de los aspectos externos, nos muestran las almas de los pueblos.

Los objetos que provienen de nuestros quehaceres a que tengan excelencia tienen que hacerse con amor. Nos acercamos a la felicidad si es que tenemos el privilegio de trabajar para nuestra subsistencia en algo que nos provoca placer. En estos expositores se han aunado estas expresiones gozosas. Se cree que una de las funciones del matrimonio es tener hijos. Al margen del proceso biológico, la producción cerámica cumple con este propósito. Las piezas que con continuidad se producen son hijas de Germán y Paulina con un inmenso contenido de amor. ■



## DÉCIMO TERCER CONCURSO DE NACIMIENTOS ARTESANALES

### Convocatoria

El Ministerio de Industrias y Productividad del Ecuador -MI-PRO-, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares -CIDAP-, la Ilustre Municipalidad de Cuenca, el Gobierno Provincial del Azuay y la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, convocan al Décimo Tercer Concurso de Nacimientos Artesanales, con la finalidad de preservar la elaboración de peses navideños, como elemento importante de nuestro acervo cultural y, a la vez, fomentar la

creatividad en la aplicación de técnicas, materiales y formas diversas en la temática propuesta.

### Antecedentes:

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares -CIDAP-, es una Institución sin fines de lucro, creada en el mes de mayo de 1975, por un Acuerdo entre el Gobierno del Ecuador y la Organización de Estados Americanos (OEA).

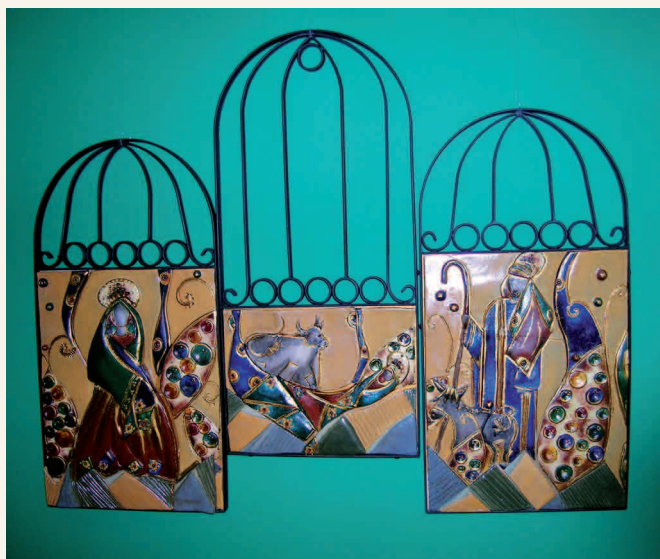
Entre los principales objetivos del CIDAP, se encuentran el rescate, investigación, revalorización, promoción y difusión de las artesanías, el arte y la cultura popular de los pueblos latinoamericanos.

Desde 1998, se ha realizado de manera anual el “Concurso de Nacimientos Artesanales”, para reforzar la tradición del Pesebre Navideño, aspecto identitario importante y que, paulatinamente, es sustituido por elementos ajenos a nuestra cultura.

Por otra parte, se pretende

también incentivar la creatividad de artesanos, diseñadores y participantes en general, mediante la aplicación de técnicas, procesos artesanales, formas y materiales diversos.

En sus distintas versiones, el concurso ha sido auspiciado por el Ministerio de Industrias y Competitividad, la M. I. Municipalidad de Cuenca y el Gobierno Provincial del Azuay. Además, se ha contado con el apoyo de diferentes facultades de diseño y artes de la ciudad, con la finalidad de promover el interés de los jóvenes hacia nuestra cultura popular





y acercar el ámbito del diseño al de las artesanías.

Todas las obras concursantes, con las especificaciones técnicas y el nombre de su autor, son exhibidas en el Museo del CIDAP durante los meses de diciembre y enero.

### **Bases del Concurso:**

1. Podrán intervenir en el concurso piezas o conjuntos que partiendo de la tradición navideña, representen el nacimiento del Niño Jesús.
2. Las obras deberán tener un **carácter eminentemente ARTESANAL** en la elaboración de cada una de las piezas que conformen el nacimiento y, en lo posible, deberán ser ejecutadas con materiales propios del país, que no atenten en forma directa contra los recursos naturales y el ambiente.
3. La selección de los nacimientos ganadores, se realizará con los siguientes criterios:
  - a. proceso artesanal (incluye técnica y complejidad del proceso),
  - b. material,
  - c. creatividad/originalidad y
  - d. concepción estética (forma).



4. La participación podrá ser individual o colectiva.
5. Las piezas deberán entregarse hasta el día martes 7 de diciembre, hasta las 18h30, en el local del CIDAP. Hermano Miguel 3-23 (La Escalinata) y Paseo 3 de Noviembre, Cuenca.
6. Los organizadores nombrarán un Jurado de Admisión que se encargará de seleccionar las piezas que cumplan con los requisitos y principios que guían este concurso. Igualmente designará el Jurado Calificador integrado por tres personas, encargado de discernir los premios y menciones correspondientes.
7. Las piezas deberán ser identificadas mediante pseudónimo. En un sobre cerrado, en cuyo exterior estará escrito el pseudónimo y en su interior constará el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono. En un segundo



# XIII Concurso de Nacimientos Artesanales



**CIDAP**

Centro Interamericano de  
Artesanías y Artes Populares

Diciembre de 2010 / Cuenca - Ecuador

sobre, en cuya parte externa conste igualmente el pseudónimo, en su interior se incluirá una ficha con datos referentes a procesos, técnicas y materiales utilizados en la elaboración de las piezas que se presenten.

8. Los nacimientos que fueran admitidos se exhibirán en el CIDAP durante sesenta días. La comisión organizadora podrá aumentar o disminuir el tiempo de la exposición. Al término de la misma se devolverá las obras a sus autores. La devolución se hará luego de quince días de terminada la exposición y, en caso de que las piezas no fueran retiradas en un mes, los organizadores no se responsabilizarán de ellas.
9. Los premios serán otorgados a los tres mejores nacimientos artesanales decididos por el Jurado y consistirán en mil dólares para el primero, setecientos dólares para el segundo y quinientos dólares para el tercer premio, a cargo de la Ilustre Municipalidad de Cuenca, el Gobierno Provincial del Azuay y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) respectivamente.
10. Las obras ganadoras serán premio adquisición, es decir pasan a ser propiedad de la entidad organizadora, manteniéndose el derecho de autor para exposiciones futuras.
11. El jurado podrá otorgar en forma compartida uno o varios de los premios mencionados. Podrá también conceder menciones honoríficas adicionales. A su criterio podrá declarar desiertos uno o varios de los premios. Sus decisiones serán inapelables sin que sea necesario explicar sus motivaciones.
12. Los organizadores asumirán la responsabilidad de exponer las piezas con las debidas seguridades, pero no responderán por daños causados por factores fuera de su control, como empaque inadecuado o riesgos de transporte.
13. La entrega de las piezas implica la aceptación de las presentes bases. ■

**Premios:****Primer Premio: USD \$1000**

I Municipalidad de Cuenca.

**Segundo Premio: USD \$700**

Gobierno Provincial del Azuay.

**Tercer Premio: USD \$500**

CIDAP.

**Plazo de entrega de las piezas:**

Martes 7 de diciembre de 2010, hasta las 18h30

**Dirección:**

Paseo 3 de Noviembre y  
Hermano Miugel (La Escalinata)

**Premiación:**

Centro Interamericano de  
Artesanías y Artes Populares  
-CIDAP- Jueves 16 de diciembre  
de 2010, 19h00

**Información:**

Dra. María Leonor Aguilar G.

Email: [cidap4@cidap.org.ec](mailto:cidap4@cidap.org.ec)

CIDAP

Tel.: 2840919 / 2829451

Fax (593)(7) 2831450

E-mail: [cidap@cidap.org.ec](mailto:cidap@cidap.org.ec) /

[www.cidap.org.ec](http://www.cidap.org.ec)

