

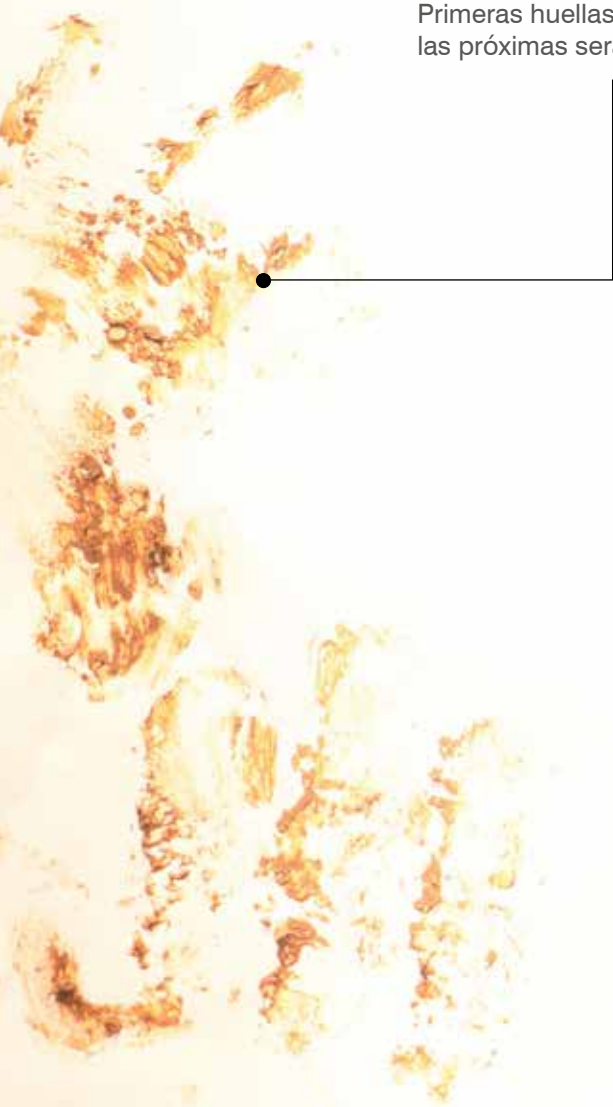
manual

alfarería canaria



J. Silverio López Márquez

Primeras huellas de uso de este manual,
las próximas serán las tuyas.



manual alfarería canaria

J. Silverio López Márquez

colaboración de
José Ángel Hernández Marrero



Gobierno de Canarias
Dirección General de Patrimonio Cultural

*A Catalina,
compañera del alma y siempre cómplice.*

*A Omar y Nora,
que sin saberlo son a la vez,
semilla y sementera.*

doble página anterior prólogo “**Pancho**”

pag. final prólogo

Antoñita

pág. 173

“**la banqueta de Pancho**”

fotografías del autor

INVESTIGACIÓN, TRATAMIENTO DE INFORMACIÓN

ELABORACIÓN DE CONTENIDOS Y DIBUJOS

J. Silverio López Márquez

TEXTO *Apuntes y reflexiones sobre la loza tradicional de Canarias*

José Ángel Hernández Marrero

CORRECCIONES

Muriel de Armas Gil

Luz Marina Gil González

Javier Marquez Quevedo

Ángela Jaizme Jerez

FOTOGRAFÍAS

Eduardo Grandío. José del Rosario. David Marrero. Juan F. Sosa.

Aquilino Rodríguez, Nuga Díaz, Silverio López, Colección El Alfar.

Antonio Jiménez Medina. Juan M. Zamora. Fondos FEDAC.

Fondos Cabildo de Fuerteventura.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Taller del Sol

EDITA

Dirección General de Patrimonio Cultural,

Gobierno de Canarias

IMPRESIÓN

Gráficas Sabaté

DEPÓSITO LEGAL: TF 721-2020

Reservados todos los derechos

manual

alfarería

canaria

PRÓLOGO

INTRODUCCIÓN

16

fase 1 **estado natural**

IDENTIFICACIÓN DE LOS MATERIALES

BARROS

formación - propiedades

INCLUSIONES

barros

desgrasantes

raspas

agua

ENGOBES

almagre

tegue

HERRAMIENTAS

raspadores

lisaderas

fase 2 **preparación y mezcla**

42

PREPARACIÓN DEL BARRO

secado - partido - limpieza

mezcla con agua

INCLUSIONES MEZCLAS

desgrasantes

pisado - amasado

fase 3	estado fresco - modelado	54
	introducción	
	posición de trabajo	
	amorosado	
	ELABORACIÓN DE LA BASE	
	método golpeado - arrastrado	
	método de vaciado - estirado	
	MÉTODO DE LEVANTADO	
	levantado del cuerpo	
	rulos-churros	
	método de levantado de El Cercado, La Gomera	
	CONFECCIÓN DE BORDES	
	ASAS	
	 fase 4	 72
	primer secado	
	secado	
	defectos del secado	
	curas	
	 fase 5	 76
	alargado - desbastado	
	alargado	
	alargado de fondos	
	TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE	
	Desbastado	
	Afinado	
	VARIANTES TÉCNICAS	
	PEQUEÑO - GRAN FORMATO	
	 fase 6	 90
	segundo secado - aliñado agua - decoración	
	MANIPULACIÓN DE LAS PIEZAS	
	aliñado de agua	

almagre	
aliñado de almagre	
tegue	
DECORACIÓN	
acanalados	
pintado	
cloqueos	
decoración en la loza de Candelaria	
fase 7 secado	104
mientras se secan...	106
¿qué nos cuenta la historia?	
fase 8 combustible - guisado	122
EL COMBUSTIBLE	
GUISADO	
aire libre	
aire libre sistema de calles	
horno monocámara	
horno monocámara de calles	
cueva	
procedimientos actuales	150
identificación y pruebas de tierras	
procesos y técnicas actuales	
CONTINUIDAD Y ACTUALIDAD	
tradición - innovación	
evolución	
gran formato	
epílogo	166
agradecimientos	





PRÓLOGO

Ahora, que tienes este libro en tus manos, nos toca invitarte a ser partícipe de nuestros sueños. Sí, decimos bien, sueños, porque nuestras vidas, por separado y en la convivencia, han estado ligadas con barro.

Con pocos años de edad, siempre fue una alegría poder enfangarse en invierno, tras la lluvia. Sentir el frior inicial, la blandura de una tierra que, lejos de deshacerse entre las manos, cogía cuerpo, se apretaba y ablandaba al mismo tiempo. Un tiempo donde el juego era la vida misma, nuestra manera de aprender del mundo.

Años después redescubrimos el barro, con la misma ilusión de cuando chicos. Resulta, que durante miles de años, hubo quien no paró de jugar con la tierra mojada. Y en esas tareas anduvieron ocupadas miles de mujeres. Acertando y errando sin parar construyeron conocimientos. Saberes necesarios para modelar el barro y domesticar el fuego. Dejó de ser un juego para convertirse en un oficio. La necesidad de escapar de la necesidad. Y eso había pasado aquí, en este archipiélago atlántico.

Así aprendimos que detrás de cada gánigo guanche, distante e inerte tras las vitrinas del museo, detrás del bernegal de la casa de la bisabuela o de los cachitos de loza rota que salpicaban las veredas, estaba la Historia, nuestra Historia. Una suma de experiencias vitales, personales y colectivas. Supimos de Guadalupe, Pancho, Antoñita, Adela, Juliana, de mazapé, arena, amasados, cortaderas, callaos para alisar, almagres, fuego... Supimos de Silverio, el autor de este libro. Fue entonces cuando nuestras manos volvieron a enfangarse, ahora dotadas de técnicas y métodos por él transmitidas. Y el juego se convirtió en oficio y el oficio en un modo de vida.

Nuestras palabras aquí escritas son un gesto de gratitud hacia él. Pero también son un acto de compromiso con la imperiosa necesidad de hacer las cosas con fundamento. El rigor de todo lo que podrás leer en cada capítulo, sobre cada parte del proceso, ha sido uno de los principios irrenunciables que sustentan la vocación divulgadora de Silverio López. La documentación recogida durante más de cuarenta años, fruto de su relación directa con este oficio tradicional y de su vinculación personal con los pobladores de este

singular territorio de loceras, constituye un trabajo tremendamente valioso, facilitador para cualquier aprendizaje que se quiera tener sobre el tema que nos ocupa.

Además, el libro te ofrece un regalo oculto entre sus páginas. Mientras se secan tus piezas, antes de preparar el guisado de la loza (o cuando tú lo desees), tienes la oportunidad de deleitarte con *“Apuntes y reflexiones sobre la loza tradicional de Canarias”*. Aportación colmada de información documental, interesante para entender el devenir histórico y la no siempre valorada importancia que nuestra cerámica ha tenido desde hace siglos. Su autor, José Ángel Hernández Marrero, sabe de lo que habla. La pasión por los estudios históricos y la constancia en su empeño por mantener este oficio vivo (también sus manos llenas de barro), son sin duda, el mejor aval.

Así pues, este manual contiene la información precisa para que te atrevas a iniciarte en la práctica de la alfarería tradicional de Canarias, y, si ya andabas haciendo cacharros, a que puedas profundizar en tus conocimientos y destrezas. Del barrero, las mezclas, las herramientas, las técnicas de levantado y de cómo habilitar la loza, hasta el fuego transformador. Vete desentrañando cada palabra desconocida, enhebra una cosa con otra, experimenta, prueba y comparte con otras personas tus logros y tus dudas, también los desaciertos. Piensa en este manual no como un tutorial de youtube sino como una cancela que se abre ante tí, para que puedas explorar nuevos territorios, trazar tu propio camino.

Estamos seguras de que a cada momento de lectura le seguirán otros tantos de paseos en busca de tierras para probar, de visitas a museos, de mirar el paisaje con ojos de locera o alfarero. Seguramente tu casa o tu taller irá oliendo a otras cosas, al barro húmedo, a las lisaderas para bruñir, a hoguera. Y es que lo que hoy tienes entre las manos, es una herramienta para elaborar un aprendizaje vivencial, desde el hacer, desde la experiencia, integrando la razón, los sentidos y las emociones.

Si en tu andar te encuentras a alguien que habla de fórmulas mágicas o de sus ingredientes secretos que no te puede desvelar, sonríe y piensa que detrás de tales afirmaciones solo se esconde el desconocimiento. Vuelve a abrir este libro, disfrútalo y acuérdate de la generosidad que aquí se transmite, la misma que transmitieron quienes abrieron las puertas de su casa para acoger a jóvenes inquietos, hábidos de raíces y de apegos.

Generosidad que nos obliga a asumir algunos compromisos como la responsabilidad de manejar criterios de calidad en nuestro propio trabajo, aplicar criterios de sostenibilidad con el medio natural, una visión social del quehacer cotidiano... Porque, en definitiva, este singular elemento de nuestro patrimonio cultural no es de nadie en particular, es un bien común.

Y en ese compartir lo común estamos. Aunque nos sentemos en la soledad del taller a levantar una vasija con el barro que hemos amasado, cada churro que se eleva, cada trazo de la lisadera humedecida, resbalosa, estará acompañado por el mismo gesto repetido tantas veces desde tiempos donde nuestra frágil memoria no alcanza a recordar.

Igual dentro de un tiempo, cuando tengas tu primer bernegal oreándose en el patio, recién bruñidito, te visite alguien, como Antonia hacía con Pancho. Alguien que también se leyó este manual y tantos otros publicados o por publicar, y conversarán y debatirán y construirán nuevos saberes que serán contados, que se pondrán en práctica, en un infinito andar común.

Nos alegra saber que, pronto, las páginas de este Manual de alfarería canaria estarán llenas de huellas de uso. Tus manos cubiertas de barro y almagre serán la evidencia de una identidad que se nutre del pasado y se transforma día a día, como energía vital que es.

Hoy estamos contentas.

Virginia Hernández y Chano Díaz

La Furgoneta Fantástica



Реклама

Содержит

Алюминий

Резина

INTRODUCCIÓN

La cerámica canaria¹ es una técnica prehistórica con un proceso de elaboración muy definido que, debido a la configuración geográfica de las islas y a las características del territorio, ha condicionado su desarrollo con variantes técnicas y peculiaridades propias. La calidad del barro y el combustible han condicionado la evolución de las técnicas y procesos.

Un largo hilo, que procede del neolítico, ha pasado por el norte de África hasta llegar a Canarias, donde aún se conserva. Es por ello, que nos consideramos portadores de una técnica milenaria, cuya evolución y adaptación no ha impedido que conserve su esencia.

Las formas han cambiado, se han adaptado a los tiempos, a las necesidades de la época y lo sigue haciendo. Hoy en día, un reducido grupo de alfareras y alfareros continúan trabajando y portando la tradición que intentan difundir.

Algunos de nosotros hemos tenido la enorme suerte y privilegio de conocer a las últimas portadoras de este conocimiento, que generosamente nos transmitieron. Loceras² como Dorotea, Candita, Julianita, Adela, Eloísa, Salomé, Antoñita, Guadalupe, María, así como Justo y Panchito.

Nombres propios y comunes, pero que identificamos inmediatamente, hicieron de correa de transmisión, con su naturalidad, fácil trato y generosidad, e hicieron posible que no se perdiera definitivamente ese conocimiento transmitido de generación en generación.

1 «Consideramos que los nombres de cerámica y alfarería se deben aceptar indistintamente dado que, aparte de que sólo se diferencian en el origen de la palabra (alfarería procede del árabe alfar y cerámica del griego keramos, que significan en los dos casos barro), ambas son de uso común cuando se hace referencia a los productos de nuestros alfares», Conclusión del II CONGRESO DE ALFARERÍA TRADICIONAL CANARIA, celebrado en Arguayo, Santiago del Teide, Tenerife, octubre de 2003.

2 En terminología cerámica se denomina loza a un producto cerámico poroso, generalmente va esmaltada o barnizada, es blanca opaca, no vítrea, usada para la elaboración de vajillas, la temperatura de bizcochado es 1.100-1.150° C. La cerámica canaria se puede definir como terracota -tierra cocida- un producto poroso sin esmaltar, de distintos tonos ocres-rojizos cocida a temperatura relativamente baja, 600-900° C.

Particularmente, pienso que la realidad de la alfarería en Canarias sería otra sin esos talentos abiertos, en especial el de Panchito. Por su casa pasaban vecinos y conocidos del pueblo a contar sus historias y cuitas: Meína, Merengue, Colás, Santiago Maleta, Manolito el Puto, Julio el Mierda, Carmen, la inolvidable María la Bambana y, por supuesto, antes del almuerzo, Antoñita la Rubia.

A finales de 1970 jóvenes de Gran Canaria y de Tenerife se interesaron por conocer la técnica de elaboración de la alfarería canaria, fueron una primera hornada de jóvenes curiosos a los que no solo se nos ofreció el conocimiento de esta técnica ancestral, sino que, además, nos enriquecieron con los valores de su particular estilo de vida.

Las condiciones de vida hoy en día han cambiado y las necesidades cotidianas también, por lo que las piezas que se elaboraban con barro para el uso doméstico han sido sustituidas por otros materiales y estas han pasado a las estanterías como objetos decorativos.

También ha evolucionado la nueva generación de alfareros, que siguen conservando el proceso tradicional de elaboración, pero algunos han introducido nuevas técnicas en las fases de preparación de la masa de barro y en la cocción, utilizando maquinarias que pulverizan la tierra facilitando esta fase, al igual que la cocción, realizada con hornos catenarios de leña o gas.

Consideramos que estas aportaciones no le quitan valor al producto, ya que continúa elaborándose según la técnica tradicional, tan solo facilita el trabajo en una fase de elaboración y acabado especialmente dura. La generación actual también se interesa por investigar las tierras y sus posibilidades, por aumentar la temperatura de cocción para buscar nuevas formas y acabados que nos aporten otras sensaciones.

En la retina aún conservamos las imágenes de las personas que nos transmitieron sus conocimientos. Nos preocupa que en la actualidad ya no sean tan jóvenes los que continúan trabajando y difundiendo esta técnica primitiva.

El objetivo de este manual práctico es dar a conocer de forma detallada la técnica de elaboración que se ha conservado hasta hoy día, así como las variantes y peculiaridades técnicas de los diferentes centros loceros de las islas. Asimismo, queremos actualizar la situación en la que se encuentra la Cerámica Tradicional Canaria, sus carencias y demandas.





Loza de Hoya de Pineda. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

fase 1

estado
natural

...el artesano se deja conquistar
por el tiempo.

El artesano no quiere vencer al
tiempo, sino unirse a su fluir.

Octavio Paz

IDENTIFICACIÓN DE LOS MATERIALES

Antes de comenzar a conocer el proceso de elaboración de la alfarería canaria creemos conveniente hacer una introducción sobre las propiedades del material que vamos a estudiar.

La formación, constitución y propiedades de los barros locales, que durante generaciones se han trabajado, han condicionado la técnica de elaboración debido a las peculiaridades propias del entorno. Su geología ha añadido o restado cualidades a las tierras, que las loceras han sabido suplir o contrarrestar en la confección de un producto de calidad para uso doméstico cotidiano. Han tenido que hacer largos desplazamientos en búsqueda del material adecuado para recoger la leña o vender sus productos. Era una actividad dura y laboriosa que siempre desarrollaban allá donde fueran.

Barrero de La Atalaya de Santa Brígida. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López



BARROS

FORMACIÓN-PROPIEDADES

Entendemos por arcilla un material terroso, de grano generalmente fino y capaz de convertirse en una masa plástica al mezclarse con cierta cantidad de agua, conservar la forma inicial después del secado y adquirir gran dureza tras ser sometida a temperaturas superiores a 600° C. Químicamente es un Silicato de Alúmina Hidratado (2SiO_2 , Al_2O_3 , H_2O), generalmente impurificado por otras sustancias.

Según su origen geológico se pueden clasificar en:

Arcillas primarias: las que se encuentran en el mismo lugar de formación.

Arcillas secundarias o sedimentarias: son las que no se encuentran en su lugar de formación por haber sido arrastradas y posteriormente sedimentadas, por lo general están impurificadas con materiales diversos, lo que produce una gran variedad de arcillas.¹

Los barros canarios son del segundo grupo y «durante el transporte de las partículas o en su formación adquieren ciertas impurezas como el óxido de hierro, materiales calizos, materia orgánica, etc., que modifican sus cualidades. El óxido de hierro actúa como fundente, es decir que baja la temperatura en que adquiere la madurez o vitrificación, al mismo tiempo que da el color rojizo característico después del guisado u horneado. La materia orgánica da al barro el color oscuro en la naturaleza, pero se quema y desaparece al subir la temperatura».²

Estos barros se hallan dentro de las arcillas grasas, que son de tacto grasiento y se abrillantan cuando se presiona su superficie con un cuerpo liso. Otra característica es que tienen propiedades higroscópicas (se puede comprobar acercando la piedra de barro a

1 BRUGUERA, J. (1986): Manual Práctico de Cerámica, p. 84.

2 AFONSO GARCÍA, M. (2011): Greda. Manual de alfarería popular canaria. La Orotava: Ed. Asociación Cultural Pinolere. Proyecto Cultural. Gobierno de Canarias, p. 19.

la lengua, que se adhiere a ella). Las piezas moldeadas tienen gran resistencia aun estando húmedas, pero presentan gran contracción durante el secado.³

Emilio Sempere, en *Rutas a los alfares. España y Portugal*, comenta que todas las arcillas tienen los mismos minerales básicos, lo que hace que cambie su comportamiento en cuanto a plasticidad, contracción y dilatación en la cocción, son las diferentes proporciones de las mismas, así como las condiciones en cuanto a granulometría, con lo que pueden reducir o aumentar la plasticidad. Esto ocurre con los barros canarios como veremos más adelante.

«El origen de los barros con los que se elabora la cerámica canaria está asociado al origen de los suelos naturales a partir de los que proceden. Los factores que han formado estos suelos son:

1. El material geológico, mayoritariamente de origen magmático y en menor medida sedimentario.

2. Las condiciones climáticas, especialmente en climas más húmedos actuales o pasados, en los cuales se ha producido una alteración del material de origen para formar los nuevos minerales que son las arcillas.

3. La pendiente que facilita la formación de suelos más profundos en zonas más bajas del relieve y donde se acumulan los materiales procedentes de las zonas más elevadas.

4. Los seres vivos que han contribuido a la alteración del material geológico.

5. El tiempo, necesario para la disgregación de las rocas y la formación de nuevos minerales como las arcillas.

Las arcillas como la montmorillonita, la illita y la caolinita son minerales procedentes de la alteración de los materiales geológicos a partir de los cuales se han formado los suelos. Los feldespatos o la augita son minerales presentes en los materiales volcánicos que no han sufrido alteración. Con la disgregación de las rocas pasan a formar parte de la fracción de limos y arcillas de los suelos.

3 BRUGUERA, J. (1986): Manual Práctico de Cerámica.

La presencia de cuarzo se asocia al aporte de polvo en suspensión procedente del cercano desierto del Sáhara. Con este polvo también pudieron aportarse a los suelos pequeñas cantidades de arcillas como ilita o caolinita que se han integrado con las arcillas formadas en los suelos naturales».⁴

En la tesis realizada por Carmen Gloria Martín Afonso, titulada *“Estudio y análisis de los barros de origen volcánico en las Islas Canarias. Aplicación y adaptación a la creación en la escultura cerámica”*, se aborda un estudio que abarca barros de toda Canarias. En ella «identifica los minerales presentes y el comportamiento en ensayos geotécnicos y la contracción tras la cocción de 25 muestras, cuya extracción está justificada por el uso tradicional y/o actual de los alfareros/as en la loza popular o por el uso histórico en la fabricación de tejas. Concluye que no ha observado un patrón exacto que permita hacer rápidas generalizaciones en las características y los comportamientos de las muestras estudiadas. No hay una correlación entre los minerales y su comportamiento o entre estos y la isla de la que proceden y es debido a la complejidad geológica-edafológica del Archipiélago».

Exceptuando tres muestras, el índice de plasticidad es muy elevado. Las muestras de la isla de Tenerife son más ricas en hierro y magnesio por lo que resultan colores más rojizos y oscuros que los de Gran Canaria, ricos en silicio y aluminio que facilitan el modelado. Esa complejidad geológica-edafológica de las islas hace que los barros locales tengan propiedades particulares que condicionan los procesos de elaboración. Como regla general podemos concluir que tienen:

«Gran poder de absorción de agua, por lo que se hinchan más.

Gran plasticidad debido al pequeñísimo tamaño de sus partículas.

Gran contracción al secarse, por ser mucha el agua que se pierde en la evaporación.

4 Juan Miguel Torres Cabrera, doctor en Ciencias Biológicas

Estas características le proporcionan una serie de ventajas como admitir una gran cantidad de desgrasantes, que repercuten en el proceso de secado y guisado, y una gran capacidad para resistir el choque térmico, es decir, admiten cambios bruscos de temperatura sin romperse.

Sin embargo, también tiene sus inconvenientes, como una excesiva contracción de las piezas con el consiguiente peligro de agrietarse durante el secado».⁵



Barrero de Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

Dependiendo de la isla, alfar o actividad, «el barro recibe diferentes nombres atribuidos al uso y a las características táctiles y plásticas reconocidas por los alfareros/as, haciéndose mención a barro fuerte o masapés, barro flojo o terrento, barro arenuco y tierra de cultivo o tierra de teja. Estos nombres responderían a las cualidades geomecánicas de hinchamiento e índice de plasticidad

5 AFONSO GARCÍA, M. (1983): Greda. Manual de alfarería popular canaria.

atribuidas principalmente a la granulometría, tal y como se observó en la comparación de resultados de los suelos estudiados».⁶

«El llamado barro fuerte sería rico en arcillas de grano muy fino, hierro y cal. Teniendo esta última la particularidad de que al calentarla a gran temperatura se convierte en una especie de cemento que va a proporcionar a las vasijas mayor dureza. El segundo, terrento, tendría propiedades intermedias, gozando de las características de los dos; y por último, el arenuco, obtenido en tierras arenosas menos ricas en hierro y cal, sería el desgrasante».⁷

«El barro fuerte, semejante al masapé o greda era el que daba plasticidad a la masa. Se le añadía barro terrento para aflojarlo y desgrasarlo. El arenuco, que, según sus explicaciones, era un barro que contenía arena, actuaba como desgrasante. Las cantidades aproximadas de cada uno de ellos serían: una parte de barro fuerte, dos partes de barro flojo y una de barro arenuco».⁸

INCLUSIONES

«Las inclusiones son materiales de diferente origen, tanto mineral como vegetal, que están incorporados en la arcilla básica de forma natural o se les añade con el fin de dotarla de una mayor o menor plasticidad, resistencia o refractariedad, como puede ser la arena, raspas, rofo, terrumen o el barro arenuco. Las inclusiones de origen antrópico en la cerámica canaria son varias y dependen de las características geológicas del entorno donde se han obtenido, el de las finalidades funcionales de la inclusión (...) y el de la tradición tecnológica».⁹

6 MARTÍN AFONSO, C. G. (2017) Estudio y análisis de los barros de origen volcánico en las Islas Canarias. aplicación y adaptación a la creación en la escultura cerámica. Tesis Doctoral, p. 219

7 Ibid., p. 47.

8 AFONSO GARCÍA, M. (2011) Greda. Manual de alfarería popular canaria. La Orotava: Ed. Asociación Cultural Pinolere. Proyecto Cultural. p. 30.

9 GARCÍA ROSSELLÓ, J. y CALVO TRÍAS, M. (2013) Making Pots: el modelado de la cerámica a mano y su potencial interpretativo. BAR International Series 2540, p.32.

Según las islas y alfares las mezclas varían debido a las características del territorio, composición de las tierras, necesidades en la elaboración o finalidad de la pieza. Por lo tanto, consideramos inclusiones a la arena, barro arenuco con una evidente función desgrasante, así como el rofo y el terrumen con otras finalidades.

El entorno condiciona la técnica y las mezclas, por lo que, dependiendo del alfar, se le añaden otros barro al barro base. «En algunos alfares solían mezclar barro de diferentes propiedades; uno fuerte con otro menos plástico como el arenuco y con función de desgrasante».¹⁰

En Fuerteventura se mezclaban dos barro, uno, el barro base y otro, al que llamaban barro blanco. La proporción era el doble de barro base que del blanco, con el objetivo de aclarar el color o la de ahorrar en el otro barro. También es posible que sirviera para ayudar en la calidad de la pasta.

Esta tierra se usaba tradicionalmente para hacer las *tortas* con las que se cubrían los techos y revocaban las paredes de las viviendas mayoreras, mezcladas previamente con granzón, residuo de paja o de grano sin descascarillar, que queda del trigo y de la cebada cuando se avienta y se criba. Por sus características, este barro podía presentar problemas a la hora de la cocción, ya que con los cambios bruscos de temperatura pudiera romperse la pieza.

El rofo, utilizado en el Valle de Santa Inés, Fuerteventura, es un ingrediente que apenas tiene propiedades plásticas, pero se mezclaba pensando que aumentaba las cualidades de impermeabilidad de la pieza. Se asemeja mucho al terrumen usado en La Atalaya y que mezclaban en cantidad suficiente para contrarrestar el exceso de agua añadida a la masa.

Estas mezclas de los barro se solían hacer tanto en estado seco como en húmedo. El resto de inclusiones, como desgrasantes, el terrumen o el rofo, se hacía normalmente con el barro en estado húmedo.

En algunos alfares le añadían las raspas, restos del desbaste, aunque pensaban que su exceso haría menguar mucho la pieza. En este sentido, creo que influye la calidad del barro, el desgrasante y otras inclusiones. (Ver DESBASTADO Y PISADO-AMASADO).

10 GONZÁLEZ ANTÓN, R.I (1987) La alfarería popular en Canarias, p. 36.

DESGRASANTES

ARENA. TOBA. BARRO ARENUCO

Hay dos fases en la elaboración de piezas de barro cocido que cambian las propiedades fisicoquímicas de este. La inclusión de antiplásticos y la cocción.

Los desgrasantes utilizados en la cerámica canaria han sido la arena de barranco, barros arenucos, tobas y cenizas volcánicas. «Estos materiales actúan como una malla y favorecen la evaporación del agua, haciéndolo más uniforme y rápido. La adición de los desgrasantes aumenta la conductibilidad capilar y disminuye las dificultades del secado. A mayor granulometría mayor es la velocidad de secado»¹¹. «Además, reducen la contracción de las piezas, aumentando la resistencia a los cambios bruscos de temperatura. El añadido en exceso puede afectar a la plasticidad, pierde cohesión la estructura y aumenta la porosidad después de cocidas, en especial las de uso con líquidos».¹²

La escasez de los mismos puede originar grietas en el proceso de secado o en la cocción.

«Los desgrasantes por no ser susceptibles de contraerse disminuyen la contracción del conjunto de la masa al tiempo que, por su dispersión, constituyen una especie de armadura o esqueleto que le comunica porosidad y facilita la evaporación del agua ayudando a la confección y posterior cochura. El tamaño de los granos tiene mucha importancia porque ejerce una gran influencia sobre los resultados. Si son grandes, su acción es enérgica, el secamiento fácil y la contracción débil, por lo que la pasta resultará apropiada para confeccionar objetos gruesos y de grandes dimensiones, pero su porosidad los inhabilita para la contención de líquidos por largos periodos de tiempo. Si, por el contrario, son pequeños, adquieren

11 Tecnología Cerámica. Instituto de Química. Universidad Técnica de Valencia. Vol. IV, p. 621.

12 AFONSO GARCÍA, M. (2011): Greda. Manual de alfarería popular canaria. La Orotava: Ed. Asociación Cultural Pinolere. Proyecto Cultural. Gobierno de Canarias, p. 30.

por sí mismo cierta plasticidad y la pasta se presta para la fabricación de vasijas pequeñas pero tienen el inconveniente de que seca más lentamente y su contracción es mayor».¹³

«El desgrasante más mencionado es la arena de barranco, pero como su nombre indica, es una definición muy genérica y condicionada por la geología del cauce del barranco donde se recoja, a lo que se suma la redondez del grano y la desconfianza de los alfareros/as porque pueda estar contaminada de cal, según comentan.



Cogiendo Arena. Barranco de Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

La arena volcánica o escoria es lo que habitualmente se conoce por picón y que se corresponde con piroclastos basálticos

13 GONZÁLEZ ANTÓN, ROSARIO ADRIÁN y ARCO AGUILAR (1998): Catálogo de la Colección Hermógenes Afonso (Hupalupa). Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Patrimonio Histórico;
MARTÍN AFONSO, C. G. (2017): Estudio y análisis..., op. cit.

denominados lapilli. En el Archipiélago aparece acumulado en torno a conos volcánicos tanto de color rojo como negro. “Originalmente, fueron oscuros pero una rápida oxidación, o una lenta meteorización, le confiere un típico color rojizo” (ARAÑA y CARRACEDO 1980, 163). Es un material que se emplea tanto en la construcción como en la agricultura, por lo que existen varias canteras que se dedican a su explotación.

La toba procede también de productos piroclásticos, pero que se depositan en masas caóticas sin estratificación alguna. Estos casos responden generalmente al violento proceso explosivo que sucede a un taponamiento de la boca eruptiva. Es tan alto el volumen de piroclastos producidos al destupirse nuevamente el conducto, que se forma una densa nube” (ARAÑA y CARRACEDO 1978, 50), cuyos fragmentos se mueven desordenadamente y quedan soldados al depositarse aún ardientes. Cuando el material eruptivo es de composición sálica, la roca resultante adquiere color claro como la llamada tosca del sur de Tenerife, que se emplea en la fábrica de muros y ladrillos por sus cualidades aislantes». ¹⁴

ALMAGRE

El almagre o almagra —«término usado desde 1278¹⁵, del árabe hispánico *almagra*, y este del árabe clásico *mağ[a]rah*, ‘tierra roja’—¹⁶ es un pigmento empleado en alfarería y constituye una de las técnicas de decoración cromática más antiguas. Es un óxido de hierro (*) deshidratado que actúa como fundente, bajando la temperatura de vitrificación». ¹⁷

El almagre se utiliza como engobe y «los engobes comunes o propiamente dichos por lo general no son impermeables. Los indígenas

14 MARTÍN AFONSO, C. G. (2017) Estudio y análisis..., p. 220.

15 COROMINAS, J. (2011) Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.

16 Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª edición).

17 AFONSO GARCÍA, M. (2011): Greda. Manual de cerámica canaria..., p. 69.

de América del Sur impermeabilizaban sus vasijas llenándolas de leche y dejándolas así en reposo durante unas semanas, o bien untándolas por dentro con grasas o resinas. El bruñido o pulido también impermeabiliza».¹⁸

El uso del almagre en la cerámica tradicional aporta otra capa aislante a las piezas. Los barroos canarios son muy porosos por lo que se suelen filtrar los líquidos. En los anteriores procesos de afinado, rasponado y aliñado se forma una película protectora y esta es la última capa de protección y aislamiento.



Cogiendo Almagre. Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

Para su preparación es necesario pulverizarlo siguiendo el siguiente proceso: en primer lugar, debe perder la humedad que pueda tener; seguidamente, se golpea con un callao mediano, aplastándolo por una de sus caras planas con movimientos circulares; y, por último, se tamiza con una arpillera o con un molino de mano que facilitaría considerablemente la operación. Por las características propias del almagre, en el alfar de Candelaria se diluía en agua y posteriormente lo desmenuzaban con las manos.¹⁹

18 FERNÁNDEZ CHITI (1982) Curso práctico de Cerámica. Tomo 3.

19 RAMOS RODRÍGUEZ, M. J. / MARRERO FUENTES, D. La Alfarería Popular en Candelaria. Revista Asociación Cultural Sureste. Tenerife. nº8. Año 2006.



Majando y moliendo almagre. Fondos FEDAC

El uso del almagre en la cerámica canaria solo tiene referentes históricos en la cerámica aborigen de Gran Canaria, hasta la fecha no se han encontrado pruebas de su empleo en el resto de las islas.

Existen referencias de diversas mezclas con aceite o grasa animal (Arguayo, Tenerife)²⁰, petróleo o manteca de ganado (Abona, Tenerife)²¹ o con orina y aceite de pescado²² extraído básicamente de los hígados de los pescados gata y quelme. René Verneau también comenta el uso de la mezcla de orina y almagre utilizado en la islas de Gran Canaria, Tenerife y Fuerteventura (Valle de Santa Inés).²³

La referencia más reciente conocida es la mezcla con agua y posteriormente humedecida con petróleo para el aliñado de almagre.

20 GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987) La alfarería popular en Canarias.

21 FARIÑA, M.A. (1998) Las Loceras de San Miguel de Abona. El Pajar. II Époc Nº 3

22 CUENCA SANABARIA, J. La Atalaya de Santa Brígida, primitivo centro locero de Gran Canaria. Revista Aguayro nº 130.1981-01

23 VERNEAU, R. [1.ª ed. 1891] (1981): Cinco años de estancia en las Islas Canarias. Edición de Manuel J. Lorenzo Perera. La Laguna: Ed. J.A.D.L.

HERRAMIENTAS - OBTENCIÓN

RASPADORES

En el proceso de raspado, desbastado o descamisado se utilizan herramientas simples pero útiles, como cucharas, cuchillos, aros de hierro de barrica o cañas. Aunque los aros de barrica son resistentes, al igual que las lisaderas, sufren un desgaste considerable por la abrasión del barro y la arena. Suelen estar algo curvados, para facilitar la operación y tienen aproximadamente 17 centímetros de largo. En Arguayo lo doblan, quedando un semicírculo en su punta con el que desbastan; lo llaman *tijeras*.



Juan Bethencourt Afonso, en su *Historia del pueblo Guanche*²⁴, comenta acerca de otro utensilio que usaban en San Miguel de Abona (Tenerife), «raspándolas con una lajita de bordes cortantes como hacían los guanches». También es posible que usaran conchas de lapas o mejillones.

Estas herramientas se utilizan para desbastar las piezas grandes o las que están en avanzado secado. Corta la superficie en pequeñas lascas, retira el excedente de barro, disminuyendo el grosor. Las cucharas, por su forma, se adaptan perfectamente para el trabajo en zonas cóncavas.

24 BETHENCOURT AFONSO, J. (1994): *Historia del pueblo Guanche*. La Laguna. Fco. Lemus Editor. 1994. Tomo II, pp. 461-465.



CAÑA

La caña común (*Arundo donax*) se emplea para el proceso de desbastado de pequeñas piezas, superficies blandas y en el afinado posterior al desbastado con raspador. Para ello, se cortan en trozos de 20 centímetros, se parten por la mitad y se afilan las puntas. También se utilizan como soporte de los bicos de los tostadores, añadiéndoles una pequeña bola de barro en una de sus puntas.



LISADERAS

Las lisaderas o alisaderas son cantos rodados de playa. Estos útiles son las herramientas más preciadas de las loceras y se pasaban de madres a hijas. En especial, las de aliñado de almagre.

Se obtienen y seleccionan en las playas de callaos. En el alfar de Hoya de Pineda se solían coger en la Playa de las Nieves, Agaete.²⁵ En la Atalaya, Panchito comentaba que las mejores las encontraban en la playa de Arguineguín.

Pedro Lezcano nos hace una precisa definición de las lisaderas:

«Existen diversas formas de “lisaderas” y cada cual tiene su cometido. Las picudas sirven para pulimentar las bocas estrechas; otras cóncavas, para las asas y los bordes; algunas agudas para grabados decorativos. Lo interesante de estas piedras es el valor de reliquia que les otorgan sus propietarios. Las buenas “lisaderas” son centenarias; pertenecían a “sus mayores”, por lo que no logré que se desprendieran de ninguna pese a mis ofertas y me pareció que ejercían sobre las ancianas atracción de talismán. Las más viejas

25 RODRÍGUEZ, A.C; JIMÉNEZ MEDINA. A.M. y ZAMORA MALDONADO, J.M.
El instrumental lítico en el trabajo de la loza tradicional: apuntes etnoarqueológicos.

“lisaderas” están notablemente brillantes, y pulimentadas a fuerza de pulimentar loza».²⁶

En el conjunto de lisaderas analizado por RODRÍGUEZ *et alii* en 2003: «predominan las rocas eruptivas ácidas, que son las únicas que se eligen para hacerlas trabajar como bruñidores. La principal materia prima de los mismos es la ignimbrita fonolítica de naturaleza explosiva, con fragmentos líticos o cristales, con feldespatos y piroxenos. También hay fonolitas de textura fluida y una roca silícea que puede ser calcedonia u ónice.

En el caso de las lisaderas de levantar dominan los basaltos piroxénicos y olivínicos, que en algunos casos presentan una importante incidencia de vacuolas, que torna más rugosa la textura de sus superficies, aunque sean afaníticos. También hay basalto porfídico, fonolita de textura fluidal y una ignimbrita o brecha volcánica con granos de tamaño variable, así como líticos de grano grueso.

Las materias primas de las lisaderas de aliñado no pudieron determinarse en tres casos, mientras que en los otros dos correspondían a un traquibasalto y a un basalto piroxénico/olivínico».²⁷

Los criterios para la selección son textura y forma. Las más compactas y finas al tacto son las preferidas y, por la forma, que facilita el trabajo en alguna fase de elaboración, se suelen escoger las ovaladas o elipsoidales. Una vez elegidas suelen pasar por diferentes oficios: alargado, aliñado de agua..., seleccionando las más finas y menos porosas para la operación de acabado, el aliñado de almagre.

En la Atalaya de Sta. Brígida, antes de usarlas se hervían con ceniza procedente del guisado de la loza. A partir de entonces, se utilizan para diversos cometidos: alisar, alargar o aliñado de almagre.

Según el uso se clasifican en lisaderas de alargado, de estirado, aliñado de agua (lisadera de agua) y aliñado de almagre

26 LEZCANO MONTALVO, P (1944) Visita a La Atalaya de Gran Canaria, La Laguna, Ed. Instituto de Estudios Canarios, Tradiciones Populares: Palabras y Cosas. Colección de ensayos y notas de folklore canario I, pp. 171-184.

27 RODRÍGUEZ, A.C.; JIMÉNEZ MEDINA. A.M. y ZAMORA MALDONADO, J.M. (2003) El empleo de cantos rodados en la elaboración de la loza tradicional de la isla de Gran Canaria: implicaciones etnoarqueológicas.

(lisadera de brillo o almagre). La raspona, callao de rajuñar, no es una lisadera propiamente dicha, al igual que la santona, pero creemos que al iniciar o continuar el proceso las podemos considerar como tal.

En Lanzarote se utiliza el término *timijota*, de forma genérica para definir a los callaos, tanto de estirar, alargar como el de alisar.²⁸



LISADERA DE ALARGAR

La lisadera de alargar tiene una doble función. Se utiliza para el estirado de la pared, aumentar el volumen de la pieza y para el alisado interno mientras se levantan las paredes, eliminando las huellas dejadas por los dedos. Suele tener unas dimensiones aproximadas de 9 x 4 centímetros y una forma ovalada o elipsoidal.



LISADERA DE LEVANTAR

Se utiliza en Hoya de Pineda y cumple también la función de estirar o alargar el barro en las fases iniciales del levantado de la pieza, a la vez que alisa la superficie interna.²⁹

28 LIZARAZU DE MESA, M-A. (1987) Etnografía española. Nº 6, p. 250. Comunicación de José Ángel Hernández.

29 JIMÉNEZ MEDINA, A.M. (2015) Arqueología de la loza canaria. Historia y tecnología cultural de la cerámica elaborada a mano en la isla de Gran Canaria, siglos XIX y XX.



BORSETA

De este útil solo tenemos referencias de que se utilizara en el Valle de Sta. Inés, Fuerteventura. Es un trozo de madera con un lateral en forma de semicírculo ligeramente ovalado. Hace la función de la lisadera de alargar. El método utilizado en Fuerteventura es el de vaciado y estirado de masas de barro y esta herramienta es fundamental para esta fase de la elaboración.

Su utilización parece más cómoda que el de la lisadera de alargar, sobre todo para estirar o alargar considerables masas de barro. Tiene más superficie de sujeción, por lo que la presión ejercida es mayor, pesa menos y con el uso, el borde queda romo y, dependiendo del grosor de la madera, tiene más superficie de contacto.



RASPONA

La lisadera de rasponar es una piedra muy áspera y porosa que suele ser un basalto vacuolar, similar a la piedra molinera, y que también se suele recoger en playas. En el alfar de Candelaria la llamaban callao de *rajuñar*.³⁰

30 RAMOS RODRÍGUEZ, M.J. / MARRERO FUENTES, D. La Alfarería Popular en Candelaria.. Revista Asociación Cultural Sureste.Tenerife.nº8. Año 2006.

Con esta acción se comienza a depositar una fina pátina de barro que en sucesivas intervenciones aumenta y consolida. Son escasos milímetros, pero, junto con el almagre, aumenta la capa aislante.



SANTONA

La santona o saltona se confecciona saturando un trozo de barro con arena gruesa, dándole forma elipsoidal y guisándola posteriormente. Se usa después de la raspona y en piezas contenedoras de líquidos.



LISADERA DE ALIÑAR DE AGUA

La lisadera de aliñar de agua, o lisadera fina, se usa para terminar de extender y compactar el barro que levantaron la raspona y santona formando la capa aislante. Seguidamente, se pasan los dedos y palma de la mano para alisar definitivamente la superficie.

Por su uso continuado, esta lisadera se va desgastando, formándose un pequeño pico curvo que sirve para repasar los bordes o interiores de las asas. Las lisaderas de aliñar de agua se solían depositar en un recipiente que contenía agua y restos de barro producto del aliñado.



CAROZO DE PIÑA

En Lugarejo, después del raspado y aliñado de agua, se le pasa el carozo de una piña de millo, que hace la función de la santona de alisado final, extendiendo la pátina de barro por la superficie.³¹



LISADERAS DE ALIÑAR DE ALMAGRE

La lisadera de aliñar de almagre nos va a permitir pulimentar la superficie de la pieza. Frotándola con presión, bruñimos, con lo que conseguimos un brillo característico.

³¹ Información proporcionada por Alejandro Cuenca Sanabria.



fase 2

preparación y mezcla

En el proceso de producción
están integrados el pensar
y el sentir.

Richard Sennet. El Artesano

PREPARACIÓN DEL BARRO

SECADO. PARTIDO. LIMPIEZA

Dependiendo de la calidad y dureza del barro, la preparación varía desde el partido y limpieza de duras piedras de barro hasta el pulverizado de pequeñas piedras y su mezcla en seco. El tamaño de las piedras partidas tenía cierta importancia en La Atalaya. Tal y como nos recuerda José del Rosario, no debían ser mayores que huevos de paloma; un mayor tamaño implicaría que el volumen ocupado en el goro fuese excesivo y faltaría agua. En el caso contrario, más pequeñas, sobraría agua.

Es importante que estén totalmente secas, sin humedad alguna, y para ello se ponen al sol. Se solían poner sobre fardos (sacos) para facilitar su transporte, estando todo el día en el exterior y de noche bajo techo para evitar que recogiera la humedad nocturna. Esta operación se repite varias veces hasta estar seguros de que están totalmente secas. Un color levemente más claro que antes del secado probaría que el proceso ha concluido.

Había loceras que no las ponían al sol, como la madre de Antoñita, en La Atalaya (Gran Canaria), o Dña. Eloísa y Salomé en El Valle de Sta. Inés (Fuerteventura). Las dejaban en el interior temiendo que la exposición al sol perjudicara la calidad.¹

En algunos centros loceros la limpieza de impurezas y piedras la solían hacer en el mismo barrero para aligerar la carga.

MEZCLA CON AGUA

El autor Elsbeth S. Woody en su libro *Cerámica a mano* comenta: «el grado de ésta (la plasticidad) es determinado por el

1 Bernard Leach comenta en su Manual del Ceramista: «Las arcillas de los alfareros mejoran adobadas a la intemperie. Se esparce la arcilla en una capa de 4-5 cm. y se expone al sol, al viento, a la lluvia y al hielo. Todas estas operaciones ayudan al proceso de disgregación del material por el que la sustancia arcillosa, y por ende, la plasticidad, aumenta», pp. 87-88.

tamaño de las partículas, cuanto más pequeñas, más plástica la arcilla, el contenido del material carbonatado (el cual aumenta con el envejecimiento), la tensión superficial del agua (cuanto más fría y dura sea el agua, más plástica la arcilla) e incluso la carga eléctrica de ciertos tipos de partículas de arcillas.

Las arcillas más plásticas absorben más agua, con lo cual aumentan su volumen, a veces considerablemente. Para que alcance un estado plástico óptimo debe absorber un 40 o 50 %. Al absorber más también encogen más durante el secado».²

La cantidad de agua es importante, ya que si es escasa reduce su plasticidad y si es excesiva también le perjudica.

Los recipientes para el curtido del barro son variados; desde el goro excavado en el suelo al pilón, que consiste en hacer un pequeño muro de piedra seca de unos 20 cm. de altura en una esquina, con los huecos suficientes para que salga el excedente de agua, o un gánigo de barro grande.

Después de la exposición al sol no se le añade agua, ya que no la absorbe en su totalidad, quedando con diferentes densidades o *estranguyao*, por lo que se debe esperar a que enfríe.

El agua no debe contener sales ya que esta perjudica el resultado final. En La Atalaya de Sta. Brígida también se solía añadir el agua *de olor*, resultado de lavarse los pies y manos después del trabajo. Esta agua se guardaba en un recipiente de metal. Su nombre indica las propiedades que tenía. En el fondo de la olla se van depositando restos de barro, por lo que tiene un alto contenido de barro y agua en descomposición que facilita y ayuda a la nueva mezcla a aumentar su plasticidad.³

Estas cualidades se aportan a la superficie de la pieza, mojando en ella las lisaderas para el alisado de agua. Es preferible

2 FERNÁNDEZ CHITI, J. (1980): Curso Práctico de Cerámica, p. 33.

3 «Los ceramistas japoneses piensan que el uso repetido de una misma agua ayuda a la formación coloidal de la arcilla, es decir, la hace más plástica», en LEACH, B. (1981): Manual del Ceramista, p. 92.

añadir el agua repartiendo por igual, preferiblemente de una sola vez para que llegue a lo más profundo, de lo contrario no pasa a las capas inferiores. La cantidad de agua no debe sobrepasar el nivel del barro, solamente cuando haya bebido se le añade una pequeña cantidad.

Se debe tener en cuenta el grosor de las piedras de barro, no menores de 2-3 cm., ya que, como dijimos anteriormente, dificultaría que el agua pase a las capas inferiores. En caso de que el agua quede encharcada se le introduce unos palos para que baje.

Majando barro. La Atalaya. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López
Añadiendo agua y agua de olor. La Atalaya. Gran Canaria
Fotogr. José del Rosario



INCLUSIONES. MEZCLAS

Las inclusiones engloban el desgrasante, generalmente arena de barranco, toba extraída de una cueva y pulverizada como en la Gomera, picón fino en Lanzarote, barro arenuco y otros que puntualmente se le añaden, como el rofo y el barro blanco en el Valle de Santa Inés, Fuerteventura o el terrumen en La Atalaya de Santa Brígida, Gran Canaria.

El rofo se agrega a la mezcla que va a ser utilizada para confeccionar piezas que contendrán líquidos y en una pequeña proporción que no llegará al 10 %.

El barro blanco, del que se añade aproximadamente la mitad de la cantidad de barro, tiene como función actuar como refuerzo en la calidad y dureza de las piezas, influyendo en el color más claro y con el consiguiente ahorro de barro.

En el momento de amasar es cuando se le añaden el rofo y el barro blanco, espolvoreándolos por la superficie. Este último tiene un inconveniente a la hora de la cocción, ya que al ser de composición caliza, rompe fácilmente o agrieta si recibe corrientes de aire o cambios bruscos de temperatura.

DESGRASANTES. ARENA

“Pa’ llorar yo, que llore la arena”, decían cuando le añadían mucha arena, ya que de lo contrario se rompería en el horno perdiendo el trabajo.

Las proporciones empleadas de antiplásticos en los barros canarios oscilan entre un 20 y 30 %, dependiendo de si se le añaden otros barros menos plásticos o raspas. Debe estar repartido lo más homogéneamente posible, ya que de lo contrario crearía tensiones que pueden producir roturas.

La locera comprobaba por intuición, a *ojo*, aunque con el aprendizaje desde niña y la práctica cotidiana, sus sentidos le daban la información suficiente para confirmarlo. Los sentidos juegan un papel importante a la hora de comprobar el estado del proceso:

Visual: descubriendo el interior de la masa y observando la distribución de las partículas de arena; si están uniformemente repartidas y la cantidad de la misma.

Táctil: cogiendo una pequeña cantidad de barro y pasándola por la lengua se comprueba si raspa o no. Si esta sensación es excesiva es que tiene demasiada arena.

Auditiva: por los bufidos o estallidos que resultan al quedar burbujas de aire en el interior de la masa, cuando se efectúa el amasado.

No obstante, también se debe tener en cuenta el tipo de pieza que se confeccione, si es loza grande necesariamente llevará una arena *gransonuda*, de partículas gruesas. Todo lo contrario si es loza pequeña.

La arena fina tranca, satura antes el barro. La loza de agua no lleva demasiada cantidad ya que se mina. En cambio, no importa pasarse con la utilizada para el fuego. La explicación es que al estar saturada la masa por arena después de la cocción, no tiene la suficiente fortaleza por lo que el agua se filtra por los lugares donde el barro se halla en menor proporción.

Para la loza de fuego, la falta de arena hace que el barro siga siendo muy plástico, por lo que no aguanta los cambios bruscos de temperatura. Esto se aplica tanto para la cocción en el horno como para su utilización posterior.

Los viejos recuerdan ver a vecinos que al pisar barro orinaban sobre él. Esta acción podría parecer una falta de higiene, pero al igual que otros hechos que hemos visto anteriormente, esto ayuda a aumentar la plasticidad del barro.⁴

4 «Aumenta la plasticidad de las arcillas la proliferación de bacterias y algas en ellas, así como el ácido tánico y el ácido húmico. ...//... El humus, el tanino (los chinos añadían té a las pastas), ciertas resinas y grasas. Algunos pueblos primitivos, y otros que no lo son, orinaban en las arcillas durante su envejecimiento», en Fernández Chiti, J. (1980). Curso Práctico, p. 34.

AMASADO. PISADO

El amasado del barro hace que las partículas finas de la arcilla se acerquen entre sí y se junten paralelamente, aumentando por ello la atracción molecular y la plasticidad.⁵

Una vez el barro ha absorbido el agua necesaria y reposado unos días, está en condiciones para la mezcla con otros materiales.

Cuando la cantidad de barro es poca, se hace por medio del sobado a mano. El método es similar al del amasado de pan: sobre una laja inclinada de piedra en el suelo o sobre una mesa, se comienza la mezcla, depositando una cantidad de arena que se renueva a medida que se impregna la masa. Se suelen introducir y arrastrar los dedos anulares, que van creando unas burbujas de aire en el interior. El bufido de estas indica el punto de arena adecuado.

Amasado a mano. Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC



5 LEACH, B. (1981). Manual del Ceramista, p. 89.

El proceso del pisado se hace con ambos pies. Es un método más fatigoso, pero compensa por la gran cantidad de barro que se prepara. Se comienza extendiendo en el piso una cantidad de arena, unos 2 cm. aproximadamente, sobre la que se deposita el barro y, sobre éste, las raspas. Se reparten lo más uniformemente posible. Las raspas no deben superar un tercio de la totalidad del barro, a mayor cantidad de éstas, menos arena necesitará la mezcla, con el posible inconveniente de que la pieza disminuirá de tamaño mucho más en el secado.

Una vez estén totalmente repartidas, se aplastan con el pie, separando el tendido en varios bastos (barro recogido en rollos); estos se pisan uno a uno. En La Atalaya, una gorada de barro solía dar de cuatro a seis bastos.

Si el barro tiene exceso de agua, y por tanto está muy ralo, en La Atalaya era el momento de añadir el terrumen. Este se espolvoreaba por la superficie y se solía dejar un buen rato para que absorba el excedente de agua. Se pisa y se hace un basto. Se esparce la arena de nuevo y sobre esta se coloca el basto, comenzando a pisarlo de forma perpendicular desde la mitad hacia el extremo con el fin de que el barro *camine*. Se extiende lo más uniformemente posible con un grosor aproximado de 3 cm. A continuación, se reparte por la superficie una capa fina de arena, envolviéndolo de nuevo por la parte más estrecha. Nuevamente se repite la operación, pero antes de empezar se le añade al basto una pequeña cantidad de agua. Esta operación se repite de dos a cuatro veces, según necesite más o menos cantidad de arena.

Julianita, en Hoya de Pineda, comenzaba el pisado del basto de forma longitudinal, extendiendo un lateral y posteriormente el otro, recogiendo de nuevo y efectuando la misma operación.

En Lugarejos, D^a Manuela Cabrera Santana, en una fase del pisado, solía doblar aproximadamente 10 cm. de los bordes hacia el interior, lo pisaba de nuevo y continuaba.

Al terminar el pisado, el barro no se suele utilizar porque está quebrado; es decir, muy blando, por lo que se deja reposar hasta el día siguiente para que tranque o endurezca. Las loceras hacían la comparación con la masa del pan antes de meterla en el horno, que se deja en reposo un tiempo.

Al finalizar la mezcla de arena, los bastos de barro se depositan en un lugar fresco, puede ser en el goro o un barreño, pero antes de introducirlos se espolvorea con arena su interior para evitar que se pegue. Si se desea conservar mucho tiempo, se extienden encima unos sacos humedecidos. Actualmente se guardan en plásticos que se cierran convenientemente y cada cierto tiempo se humedecen.

En La Gomera la mezcla con el desgrasante se hace a mano, de rodillas, pero la diferencia es que se golpea con los nudillos y la palma de la mano, extendiendo y envolviendo a semejanza del pisado.

Juliana Suárez pisando barro. Hoya de Pineda. Gran Canaria
Fotogr. Juan Sosa. Cedida por Antonio Jiménez





Arriba. Manuela Cabrera pisando. Lugarejos Gran Canaria
Abajo. Goro en la Casa-cueva de Pancho. La Atalaya. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López. Fondos FEDAC



Arriba. Pisado. Lanzarote. Fotogr. Aquilino Rodríguez
Abajo. Amasado con técnica de la Gomera. Fotogr. Silverio López



fase 3

estado
fresco
modelado

Toda fabricación es un dialogo
entre el fabricante y la materia.

André Leroi-Gourhan
El gesto y la palabra

INTRODUCCIÓN

El diálogo al que alude Leroi-Gourhan en otros tiempos era instintivo, obedeciendo a una razón profunda sin percatarse de ello. Hoy en día tratamos de recuperarlo, reflexionar sobre él y buscar nuevas fórmulas para su transmisión.

El gesto es la gramática, la transmisión de los conocimientos que tradicionalmente han continuado, copiado y ejecutado las diferentes generaciones. Se ha roto ese sistema y aunque en última instancia hemos logrado mantener el conocimiento, el formato de transmisión ha cambiado y muchos buscamos fórmulas para que continúe.

En un pasado no muy lejano, las formas de las piezas no eran motivo de excesivas elucubraciones; lo tenían asumido, aprendido desde la infancia y, dependiendo la época del año, las necesidades y demandas de la comunidad, confeccionaban una u otra tipología. En verano: tallas, bernegales; en época de vendimia: jarras de vino; en invierno: braseros, tostadores...

Hoy en día, a la hora de acometer un trabajo es importante tener la mayor cantidad de información posible de la pieza a reproducir. Dibujarla, fotografiarla y visualizarla ayudará a su confección.

Cuando hablamos de reproducción queremos decir volver a producir. La pieza original la confeccionó una persona con unos conocimientos y habilidades de los que se había impregnado desde la infancia, por lo tanto, las formas, tamaños, acabados que hagamos, no van a ser los mismos que los originales, ya que cada locera le daba su impronta personal. Esa marca, estilo personal, que consistía en pequeños detalles, especialmente en los acabados, tiene una configuración difícil de captar, pero con la observación y el trabajo podemos aproximarnos a ella. En definitiva, se trata de atrapar su esencia.

Cuando elaboramos una pieza de barro, generalmente nos fijamos en su exterior para ir desarrollando o corrigiendo la forma. El perfil que queremos reproducir lo debemos generar desde el interior, ya que el exterior es solo una aproximación al resultado final. Nos engaña su textura tosca, basta; en sucesivas operaciones irá surgiendo la forma definitiva.

POSICIÓN DE TRABAJO

Dependiendo del centro locero, las posiciones de trabajo varían: sentada en el suelo, con las piernas abiertas, de rodillas, en cuclillas o de pie con la espalda doblada. Con el tiempo ha ido cambiando la altura de trabajo a posiciones más cómodas, laborando a un nivel más elevado, sentadas o sobre mesas.

Es muy importante estar en la vertical de la pieza o cercana a ella y dominarla desde la parte superior. De esta forma se controla mejor la evolución del trabajo. La mejor posición es estar sentado en el mismo nivel donde se elabora la pieza.

Abajo. Juliana Suárez. Hoya de Pineda. Gran Canaria

Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

Pag. siguiente. David Marrero. Candelaria. Tenerife. Fotogr. Silverio López

Guadalupe Niebla. El Cercado. La Gomera. Fotogr. José del Rosario

Salomé Brito. Valle Santa Inés. Fuerteventura. Fotogr. Silverio López





Se trabaja sobre una superficie plana, en el suelo, sobre una tabla o una piedra lisa. Sobre ella se deposita, por lo general, arena de barranco, la suficiente para que la pieza pueda girar.



Francisco Santana "Pancho". La Atalaya de Sta. Brígida. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López

Para las piezas mayores como las jarras de gofio, tostadores u hornillas de pan se trabaja de pie, girando en torno a ellas y sobre una superficie elevada unos 50 cm.

AMOROSADO

Para comenzar, se amorosa la cantidad de barro que se va a usar y que ha estado en reposo después de la mezcla inicial. Consiste en darle un ligero amasado con arena. Hay que tener mucho cuidado con esta operación ya que, si se le añadió la cantidad exacta, tal vez sea perjudicial añadir más. Por lo tanto, es importante controlar las mezclas.

Cerca de la zona de trabajo se colocan las herramientas: callaos, borseta, cuchillo y un pequeño recipiente con agua.

En el trabajo con el barro una cuestión muy importante es la humedad de la pasta. Esta se regula en el amorosado y durante las

distintas fases de elaboración; **jamás se moja, solo se humedece**, ya que el exceso de agua crea una pátina arcillosa que imposibilita su manipulación. Tan solo se humedece un poco más de lo habitual cuando se termina el borde para emparejar y nivelar.

Se debe tener en cuenta la calidad de los barro con los que se **trabajan**. Los hay que permiten estirarlos o alargarlos y otros que poseen menos plasticidad y no permiten excesivos alargados. Un ejemplo lo tenemos con el barro utilizado en el alfar de Candelaria. Este no permite mucho margen de maniobra. Algunas piezas como el bernegal se levantan de hasta tres veces y la forma final del vientre lo marca el ligero desplome de la pieza. Suele ocurrir con algunos alfares de Tenerife en los que mezclan varios barro.

ELABORACIÓN DE LA BASE TÉCNICA GOLPEADO-ARRASTRADO

Las piezas de un formato medio o de poca altura se comienzan formando una pelota con el barro. Se apoya en las palmas de ambas manos y con los dedos se aprieta hasta formar una pequeña cavidad. Posteriormente se deposita sobre la superficie de trabajo en la que previamente se ha depositado arena.



Manuela Cabrera. Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Fondos FEDAC
Idem pág. siguiente

Se golpea con los nudillos estirando la masa y arrastrando parte de ella para llevarla hasta el extremo, formando así el comienzo de la base. Mientras una mano golpea y arrastra, la otra, por el exterior, soporta la presión, le da inclinación a la pared y actúa como un molde.¹ Si se quiere cerrar, se inclina hacia adentro y, para abrir, hacia afuera girando la pieza. Por regla general, la base siempre debe tener el arranque de las paredes sobre la que se superponen los rulos.



TÉCNICA DE VACIADO-ESTIRADO

Este procedimiento se ha empleado en determinados alfares como en El Cercado de La Gomera y el Valle de Santa Inés, Fuerteventura, para levantar piezas de formato medio. La masa, con forma cilíndrica, se deposita directamente sobre la superficie de trabajo. El tamaño depende del diámetro de la pieza. Se deposita sobre la laja con arena para que pueda girar.

Se comienza a golpear introduciendo los nudillos hasta llegar al fondo y dejando un grosor aproximado de 2 cm.

La mano izquierda sujeta la pieza por el exterior y la derecha, por el interior, remueve la masa con el dedo índice doblado, presionando y arrastrando hacia arriba. Esta acción depende de la textura del barro y del alfar.

¹ Aportación de David Marrero

En El Valle de Santa Inés se utilizaba el índice doblado, estirando lo máximo posible y posteriormente se continuaba con la borseta para terminar de estirar-alargar y alisar el interior de la pieza.

Cuando se termina de estirar el barro del cilindro, se comienza a añadir los rulos. Para ello se confecciona el rulo con las dos manos y, de nuevo, mientras una mano lo coloca y estira, la otra sujeta la presión por el exterior.

Esta técnica difiere de la anterior en que al comienzo se emplea una cantidad de barro considerable, y se puede levantar la mitad de la pieza o hacerla de una sola vez.

Salomé Brito. Valle Santa Inés. Fuerteventura
Fotogr. Silverio López. Fondos Cabildo de Fuerteventura



LEVANTADO DEL CUERPO

RULOS-CHURROS

El grosor del rulo suele ser de 3-4 cm. de diámetro, aunque depende del tamaño y grosor de la pieza a realizar. En este momento se puede regular el grosor de la pared de la pieza, haciéndolo más o menos delgado y de esta manera evitar raspar en exceso.

Se coloca sobre el anterior pero no directamente encima, sobre el ángulo formado por la cara interna y la parte superior. De esta forma al pegar el rulo se presiona y estira con lo que se crea una fina capa de barro por el interior, sellando la unión. En este movimiento participan todos los dedos, haciendo que camine el rulo que está sujeto, la muñeca y el antebrazo. Por el exterior de la pieza, la palma de la mano recoge y regula la presión efectuada desde el interior.

Se continúa levantando y ejerciendo la presión adecuada para abrir o cerrar la pared, dependiendo de la forma de la pieza.





Página Anterior y arriba. Adolfina Cubas. Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

En Hoya de Pineda, Julianita levantaba hasta cincuenta macetas diarias utilizando un método de elaboración que le facilitaba el trabajo. Para ello, después de levantar la base, confeccionaba unos bollos-rulos más gruesos, ligeramente aplastados, con forma de placas que unía a la base. Luego, con la lisadera de levantar, estiraba la pared lo máximo posible hasta casi dejar el grosor definitivo.²



Juliana. Suárez. Hoya de Pineda. Gran Canaria. Fotogrs. Eduardo Grandío
Fondos FEDAC

2 Información proporcionada por Antonio Manuel Jiménez Medina.

Por el exterior solo se tapan las *cañaas* o concavidades que quedan de las uniones, pasando el dedo índice doblado o una caña.

En La Victoria de Acentejo se pasaba repetidamente una pequeña tabla alargada para emparejar la superficie.³



En el caso de los bernegales y tallas en la isla de Gran Canaria, que suelen tener vientre, no se le hace la forma definitiva desde un principio, ya que la estructura no aguantaría su propio peso. Por lo que en una fase posterior, se realiza el alargado de la pared. Esta operación se lleva a cabo con una lisadera de alargor o con la borseta. (Ver ALARGADO)



Arriba. Tapando las cañaas
La Atalaya de Sta. Brígida Gran Canaria
Fotogr. Silverio López
Abajo. Adolfin Cubas. Lugarejos
Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío
Fondos FEDAC

3 GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987) La alfarería popular en Canarias p. 38.

Esta técnica de pegar los rulos tiene una variante utilizada por D^a Dorotea en Lanzarote. Se coloca el rulo sobre la superficie del anterior y con los dedos anulares de ambas manos se presiona y se estira el barro hacia abajo hasta sellar las uniones.⁴



Juan Brito. Lanzarote. Fotogr. Silverio López

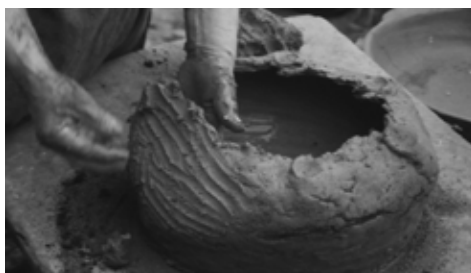
TÉCNICA DE LEVANTADO DE EL CERCADO. LA GOMERA

Consideramos que la técnica empleada en El Cercado merece un apartado propio debido a las características del barro y la forma de levantado.

La masa empleada es muy plástica (utiliza un barro muy fuerte), además de pastosa, blanda y viscosa. Las piezas se inician haciendo un cilindro⁵ de barro que se golpea contra la superficie de trabajo (las loceras de El Cercado comentaban que era para quitar el aire). Con el puño de la mano derecha se golpea la superficie del cilindro describiendo un círculo que marcará el límite entre el inicio de la pared y el fondo.

4 Información proporcionada por Juan Brito.

5 El tamaño y la altura del cilindro depende de la pieza que se va a realizar. Aportación de David Marrero.



La parte central será el fondo y la exterior al círculo, la pared. Posteriormente, con las yemas de los dedos se arrastra la masa tanto por el interior⁶ como por el exterior. Con este método se suele emplear las dos manos para girar la pieza en el sentido de las agujas del reloj. Se continúa levantando hasta lograr la altura deseada. Una vez logrado lo anterior, se pliega la pared presionando hacia el interior. Para rematarla o hacer la boca de la vasija se coge el barro que ha quedado en el centro de la pieza y se hace un rulo de aproximadamente 60 cm que se pega por la superficie de la parte superior de la pared, estirando y modelando la parte superior y acabando con el modelado del borde. Se alarga, *entra* por el interior para hacer el vientre, llegando a una altura donde comienza la boca de la pieza⁷.

6 Las manos se complementan. Si se estira con las yemas de la derecha por el interior, la izquierda acompaña por el exterior; si se estira con las yemas de la mano derecha por el exterior, la izquierda acompaña por el interior. Aportación de David Marrero.

7 Información de David Marrero.



Página Anterior y última
 Guadalupe Niebla
 El Cercado. La Gomera
 Fotogr. de José del Rosario

Arriba
 David Marrero
 Candelaria .Tenerife
 Fotogr. Silverio López



CONFECCIÓN DE BORDES

El borde necesita una atención especial, ya que tiene una gran importancia visual y su acabado define la pieza: es allí hacia donde se dirigen inicialmente las miradas.

La manera más común de acabado es cruzando los dedos índice y anular, que forman un ángulo recto que se abre o cierra dependiendo del ángulo con el que se quiera acabar. Entre los dos trasladan el excedente de barro, nivelando la superficie.



Fotogr. Fondos FEDAC

Otra manera de hacerlo es introducir el borde entre los dedos índice y corazón doblados. De esa manera el pequeño arco formado entre los dedos hace de plantilla.



Fotogr. Eduardo Grandío
Fondos FEDAC

Y para terminar de emparejar, se utiliza un trozo de cordobán (Fuerteventura) o mantilla (fieltro de sombrero) humedecido con el que se termina de alisar el borde.

En Candelaria se remataba el borde con el dedo índice envuelto en un trapo que se pasaba repetidas veces.

Arriba. Valle Santa Inés. Fuerteventura
Abajo. Candelaria. Tenerife. Fotogr. Silverio López
Fondos Cabildo de Fuerteventura



ASAS

Se pueden realizar justo al acabar de levantar la pieza o durante el desbastado. Es recomendable que el barro que usemos para la confección de las asas tenga un grado de humedad similar al de la pieza. En el caso que pongamos las asas tras el desbastado, podremos usar las raspas, si éstas tienen un grado de humedad adecuado y el tamaño de los apéndices no es muy grande. Es necesasrio amorosarlas previamente para garantizar un mejor manejo.

Aconsejamos raspar la superficie haciendo unas incisiones o acanalados, donde se pega la masa de barro apretando para que la unión sea lo más íntima posible.



Valle Santa Inés. FTV. Fotogr. Silverio López
Fondos Cabildo de Fuerteventura
Pág. siguiente Juliana Suárez. Hoya de Pineda. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC



fase 4

primer
secado

Es la tierra la que da el ritmo,
los dedos dejan huellas...
Las manos escuchan.

Jerome Hirson. Ceramista

“Generalmente, durante la confección de la vasija se producen diferentes secados que transforman la arcilla de estado fresco a textura de cuero, y de textura de cuero a estado seco.

Tradicionalmente, se acepta la existencia de dos grandes fases de secado con subperiodos internos (Calvo et al. 2004; García Rosselló 2008). La primera fase transformaría la arcilla de estado plástico a textura de cuero, mientras que la segunda lo haría de la arcilla en textura de cuero a arcilla seca. Sin embargo, algunos autores como Van der Leeuw (1976) incorporan una tercera fase de secado que se ubicaría en las primeras etapas del proceso de modelado cuando, para ir subiendo la pieza, se necesita un progresivo secado de la arcilla, sin que esta llegue al estado de textura de cuero que se conseguiría con el segundo secado).”¹

También creemos que existen tres fases de secado, incluso dentro de algunas de las fases intermedia partes de la pieza pueden estar en un estado de secado más avanzado que la otra. Esto lo permite determinados barro y en condiciones especiales. Es el caso de las piezas de gran formato de La Atalaya como el tostador, lebrillo, jarra de gofio o la hornilla de pan.

Los factores que influyen en el secado, entre otras, suelen ser:

La naturaleza del barro, granulometría, estructura, plasticidad. Cuanto más fino el grano, mayor será la dificultad para la evaporación.

La cantidad de agua que se le añade en el amasado, cuanta más agua, más tiempo tarda en secar.

La forma del objeto, el grosor de sus paredes. A mayor tamaño más grosor, más peso y más superficie de evaporación.

La presencia de aditivos (inclusiones) o de otros barro que pueden favorecer o ralentizar la evaporación.

La humedad relativa en la atmósfera, el tiempo seco favorece la evaporación. En verano se producía más loza y de mayor tamaño.

¹ GARCÍA ROSSELLÓ. J. CALVO TRIAS. M. 2013. Making Pots: El modelado de la cerámica a mano y su potencial interpretativo.

La temperatura y humedad ambiente.² Los talleres solían estar en cuevas o lugares cerrados que no tenían corrientes de aire y una humedad relativa constante, por lo que el secado era uniforme.

En el secado también hay que tener en cuenta la forma de la pieza su superficie y el grosor. Si es abierta y tiene amplias superficies, el secado es más rápido. Es importante la homogeneidad del grosor, ya que, al secar antes las partes más delgadas, da lugar a tensiones y se producen grietas y roturas.

El secado va seguido de contracciones en su tamaño.

En este primer secado y dependiendo del tamaño de las piezas, la masa de barro tiene que perder la cantidad suficiente de agua para poder manipularlas y comenzar con el siguiente proceso, el desbastado. Es muy importante que entendamos que el barro y las piezas elaboradas con él tienen sus tiempos, sus etapas, que no podemos forzar en exceso ya que entonces surgen los problemas.

DEFECTOS DEL SECADO

Un secado irregular puede producir defectos en las pastas, los más característicos son el alabeo y fracturas.

El alabeo, tal y como su nombre indica es la deformación de la superficie, aumentando la curvatura en las piezas con superficies planas o de poco espesor. Por esta razón las piezas con fondos planos como tallas de agua, barquetas, asaderas, lebrillos... se presiona el fondo hacia el exterior para evitar que curve hacia adentro. (Ver ALARGADO)

La causa más común suele ser las diferencias entre las velocidades de secado con las que se contraen las dos superficies, el fondo y el cuerpo de la pieza y es cuando pueden surgir fracturas. Para evitar este problema, el secado debe de ser lento y cambiar de posición regularmente después de cada operación. También cuando se trata de piezas con un espesor no homogéneo, las partes delgadas y las aristas secan antes creándose contracciones diferentes que dan lugar a tensiones que producen grietas y roturas. Esto se evita

² Bruguera, J. (1986) Manual práctico de cerámica. Ed. Omega.

protegiendo las partes delgadas, humedeciéndolas o protegiéndolas contra el secado excesivo.

Un amasado defectuoso con densidades de arena distintas, pastas de naturaleza distinta o presencia de piedras de un grosor excesivo, pueden ser otras causas de rotura.

TRATAMIENTO DE LAS ROTURAS: CURAS

Las roturas o grietas se pueden reparar en determinadas situaciones con la condición de no estar excesivamente seco. La cura consiste en retirar de la zona agrietada parte del barro maleado y ligeramente seco, por otro en mejores condiciones.

Si el barro está húmedo y surge una grieta durante algunas de las etapas del secado, se amplía con la punta de una caña introduciendo barro de raspas ligeramente amorosado, tanto en el interior como por el exterior, después de la cura se deja reposar.

En La Atalaya solían curar las grietas aun estando la pieza en un estado avanzado de secado, se intentaba remediar y no siempre se conseguía, siguiendo las siguientes indicaciones:

Se comienza a humedecer muy lentamente los alrededores de la zona afectada, unos 3 cm alrededor de la grieta. Para ello se emplean paños humedecidos en agua o vinagre rebajado con agua. Poco a poco se cambian los trapos, ya que el barro absorbe casi inmediatamente esta humedad por otros nuevos hasta humedecer suficientemente la grieta e inmediaciones. Cuando ello ocurra, se hace la cura exactamente igual a como lo hemos descrito anteriormente, procurando después que la pérdida de humedad ocurra con la misma lentitud, tapando con paños humedecidos ligeramente.

Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC



fase 5

alargado desbastado

Hecho con las manos, el objeto artesanal guarda impresas, real o metafóricamente, las huellas digitales del que lo hizo. Esas huellas no son la firma del artista, no son su nombre, tampoco son su marca. Son más bién una señal, la cicatriz casi borrada que conmemora la fraternidad original de los hombres.

Octavio Paz

ALARGADO

Una de las propiedades del barro es su plasticidad, que consiste en una deformación bajo una determinada presión y la conservación de la forma una vez cesa esa presión.

El alargado sirve para continuar modelando algunas piezas, aumentar el volumen del recipiente sin temor a que este se desplome, o cambiar la superficie de los fondos para evitar el alabeo en el secado.

Esta operación denominada *entrar* en El Cercado, La Gomera, solo se realizaba en los alfares donde las cualidades del barro lo permitían. Este proceso era muy común en los alfares de Gran Canaria de La Atalaya de Santa Brígida, Hoya de Pineda y Lugarejo.

Sin embargo, en Candelaria, Tenerife, las características del barro no favorecen esta operación y los pronunciados vientres de los bernegales se hacían en el mismo proceso de levantado y en varias fases, dejando que el barro se desplomara ligeramente hasta conseguir la forma deseada.

Para el alargado, la pieza debe estar en un proceso de secado intermedio y con un grosor adecuado. Se utiliza el callao de alargar, humedecido ligeramente y se pasa presionando suavemente por el interior con movimientos lineales repetidos.

En esta fase la palma de la mano juega un papel importante, es la que retiene la presión ejercida desde el interior, siente, regula y reacciona a la misma.

Según la forma de la pieza se comienza de abajo hacia arriba, complementando con otros movimientos laterales. Es el caso de la jarra de gofio o alargado del vientre del bernegal.

ALARGADO DE FONDOS

Debido a las tensiones y desequilibrios en el secado, los fondos de piezas suelen alabearse (ver SECADO) por lo que se suelen alargar presionando hacia el exterior.

En las piezas con fondos anchos y, dependiendo del grado de secado, se alargan. Para ello, una vez colocada la pieza entre los muslos, una mano sujeta la lisadera de alargar ligeramente humedecida presionando con movimientos concéntricos.



Pancho alargando. La Atalaya de Sta. Brígida. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE

La superficie de las piezas pasa por diferentes procesos, tanto el interior como el exterior. El interior, como hemos señalado anteriormente, es la caverna donde se gesta la verdadera forma y, en la superficie externa, las huellas de la elaboración se transforman continuamente hasta llegar a la textura definitiva.

El interior lo recorren los dedos golpeando, presionando. Posteriormente otros utensilios continúan el trabajo terminando el territorio curvo, oscuro, fresco y futuro continente. Las marcas más profundas, impronta de huellas, surcos, pequeños montículos evolucionan hasta finalizar en una superficie lisa, tersa y homogénea.

El exterior, arrugado y áspero, se transforma en sucesivas intervenciones y las huellas dejadas por los utensilios desaparecen, quedando una nueva y definitiva piel muchas veces tersa y otras más áspera pero útil.

DESBASTADO

El habilitado, término empleado en los alfares de Gran Canaria, incluye el descamisado, desbastado o recortado, rasponado o rajuñado y alisado o aliñado de agua.

La finalidad del desbastado es reducir el grosor con el que fue levantada la pieza. Este grosor inicial es debido a que la pieza tiene que soportar su propio peso, de lo contrario se desploma.

Se comienza descamisando, desbastando la pieza en su mitad superior. Posteriormente se deja en reposo el tiempo suficiente para que seque y continuar así en la parte inferior.

Las herramientas utilizadas para efectuar esta operación son el raspador, las tijeras (arco de barrica doblado), cañas, cucharas y cuchillos. Según el grado de secado, se emplea el raspador o la caña. En las piezas grandes se descamisa la parte superior, trabajando la locera en torno a ella.

La pieza no se mueve hasta que seque lo suficiente para depositarla sobre los muslos y continuar con el proceso. A veces se requiere la ayuda de otra persona para su manipulación.

Las vasijas medianas se trabajan acomodándolas sobre los muslos. De esta manera tiene dos puntos de apoyo y se evita el exceso de manipulación, ya que en este caso la masa ha perdido plasticidad y puede comenzar a agrietarse.

El paso del raspador es seguido por el interior con la otra mano, que comprueba el grosor y la dureza de la pared.

Se debe proceder con especial cuidado en el raspado de fondos y loza abierta (platos, asaderas, tostadores medianos) por estar más húmedo que las paredes y por lo tanto más débil.

Resultado del desbastado son las raspas. Estas se guardan en un lugar húmedo y para evitar que se sequen por completo, se humedecen cada cierto tiempo y, como hemos visto en la Fase 2, se suelen añadir en el pisado.





Pág. Anterior

Julianita. Hoya de Pineda. GC. Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

Arriba. Manuela Cabrera. Lugarejos. Gran Canaria

Abajo. Pancho. La Atalaya de Sta. Brígida. Gran Canaria

Fotogr. Silverio López. Fondos FEDAC



AFINADO

Después del raspador, que retira la parte más seca y deja al descubierto la zona húmeda de la pared, se continúa con la caña, que se ha afilado previamente por uno de sus extremos. Ésta, a la vez que termina de desbastar, prepara la superficie alisándola y quitando las marcas dejadas. Para ello se humedece la punta, ejerciendo movimientos en varios sentidos. A esta operación se la denomina afinar.

Con esta acción se comienza a depositar una fina pátina de barro que en sucesivas intervenciones aumenta y consolida. Son escasos milímetros, pero junto con al almagre aumenta la capa aislante.

Terminado este procedimiento las piezas se trabucan para que sequen los fondos a la espera del siguiente proceso.

Fotogr. Fondos FEDAC



VARIANTES TÉCNICAS DE LOS FORMATOS PEQUEÑO Y GRANDE

PEQUEÑO FORMATO

Llamamos pequeño formato a las piezas que su tamaño no supera los 10 cm.

Se comienza modelando un pequeño cilindro de barro que se deposita sobre la laja sobre la que se ha puesto arena. Se introduce los dedos índice y medio en su interior a la vez que con la palma de la otra mano se hace girar presionando desde el exterior. Los dedos van modelando con las falanges y la yema. En este caso la mano del exterior es la que impulsa y los dedos del interior permanecen estáticos.

Si la cantidad de barro no ha sido suficiente para acabar la pieza, se continua añadiendo pequeños rulos.



Fotogr.
Silverio López

GRAN FORMATO

Estas piezas, por su tamaño, condicionan el proceso de elaboración, en este caso la pieza permanece estática y es la locera la que gira entorno a la pieza, en determinadas fases la manipulación tiene que ser con ayuda de otra persona.

Los ejemplos que pondremos a continuación tienen interés por sus fases de elaboración y especialmente por el proceso de alargado ya que ofrece la posibilidad de cambiar la forma inicial de la pieza ahorrando un esfuerzo considerable a la hora de ampliar la forma.

TOSTADOR

Se levantan sobre una base de madera de 1 metro de lado aproximadamente, separada 30 cm. del suelo, sobre la superficie se deposita arena para evitar que se pegue el barro.

La base del tostador y parte de la pared se hace a partir de una sola pieza de barro, esta masa se estira golpeándola con los nudillos y se alisa con el índice. De esta misma masa debe salir unos centímetros de pared.

Acabada esta fase se comienza a pegar rulos hasta llegar a la zona del borde, donde se finaliza pegando otro rulo paralelo al último por el exterior, de esta forma el borde adquiere mayor solidez.

Las *cañaas* como hemos visto son las marcas producto del pegado de los rulos, estas se tapan por el exterior con el índice doblado y por el interior la lisadera de alargar, ligeramente humedecida que nivela y alisa. Después de una etapa de secado se le da forma al bico, para ello se alarga el borde hacia fuera, pronunciando aún más la curva.

Para evitar que el bico se abra demasiado y se termine rompiendo se le apoya por fuera unas cañas con una bola de barro en sus extremos.

Si el tostador es muy grande y no se puede poner a resguardo por las noches, se tapa la superficie del fondo y los bordes con algún paño. Por la mañana solo se destapa el exterior y el fondo continúa cubierto.

DESBASTADO. ALARGADO

Para el desbastado se coloca la tabla inclinada, apoyando uno de sus lados en el suelo y el otro a unos 20 cm de éste. Se rueda el tostador hasta que la base sobresalga unos centímetros de la tabla de forma que resulte más fácil desbastar de abajo hacia arriba.

Las herramientas utilizadas son el raspador y una caña para afinar la superficie.

También se puede efectuar esta operación apoyando el tostador virado hacia abajo sobre los muslos de dos loceras, aunque solo se hace en las piezas muy grandes y para desbastar el fondo. En los tostadores medianos se desbasta el fondo apoyándolo sobre uno de los muslos sujetándolo con la mano y el antebrazo.

El grueso del fondo es algo mayor ya que estarán expuestas al fuego directo y necesitan una mayor dureza.

Para comprobar el grosor en el desbaste se da unos pequeños golpes con los dedos hasta sentir una ligera vibración, el interior tiene un mejor acabado que la superficie ya que esta última se estropea mucho más al estar en contacto con el fuego. Una fase anterior al desbastado de la base es su alargado. Para ello se utiliza una lisadera con la que se empuja el fondo hacia fuera muy lentamente hasta conseguir una ligera curva.





Pancho elaborando un tostador.
La Atalaya de Sta. Brígida. Gran Canaria.
Fotogr. José del Rosario

HORNILLA DE PAN

El proceso de fabricación es similar al lebrillo y al tostador, o al de las amasaderas de El Mojón en Lanzarote. Base gruesa, doble rulo en el borde, es más alta por lo que se suele hacer en varias fases, si el barro está muy blando.

Para ello se deja trabajar durante el tiempo suficiente para que endurezca el barro, teniendo cuidado que no se seque la superficie de pegue del ultimo rulo, ya que podría agrietarse al secar.

DESBASTADO-ALARGADO

Terminado el desbastado, que es mínimo, y el aliñado de agua, se procede a retirar cuidadosamente la tabla de la base para apoyar el borde de la base sobre tres bernegales, operación que se realiza entre dos personas.

Se comienza a sacar la corona, para ello, arrodillado y con una mano con la lisadera por el interior de la base se comienza a presionar y repasar con movimientos alargados la superficie que, por el exterior, la otra mano, siente y aguanta la presión. En esta operación la lisadera solo se humedece ligeramente.

Lentamente se repasa toda la superficie interna hasta alargar, estirar casi los 25 cm de la corona del horno.

Los problemas que puedan surgir son los siguientes: desprendimiento parcial o total de la base, falta de barro o pequeñas grietas.

En el primer y segundo caso, se la hace una cura con barro de raspas en todo el círculo de pegue y se continua muy lentamente cuando enrudezca la cura.

La falta de barro y grietas se solucionan añadiéndole barro, que también son de raspas. La operación de alargado solo se llevará a cabo si se ha puesto suficiente barro en la base -2cm de grosor aprox.- con el que se podrá hacer una corona bastante pronunciada.

A continuación, se trabuca, operación que se efectúa también entre dos personas. Agarrando la pieza con los brazos extendidos y cruzados; una mano coge el borde y la otra apoyándose en la pared exterior y sujetando ligeramente el borde. Se gira en un movimiento decidido y suave, depositándola sobre la tabla a ras de suelo para terminar de raspar, alisar la corona, hacerle el tiro y abrir la puerta.



Pancho elaborando
una hornilla de pan.
La Atalaya.
Gran Canaria
Fotogr.
Silverio López
Idem. pág. siguiente

El comienzo también es similar a las anteriores: base y paredes algo gruesas para aguantar su peso, confección en dos o tres fases y alargado de vientre.

La forma inicial es similar a un cilindro con la parte superior un poco más amplia y acabado del cuello y el labio.

DESBASTADO. ALARGADO

Se comienza el alargado por la mitad superior con la lisadera de alargar que se humedece ligeramente y girando en torno a la pieza. A medida que se alarga va apareciendo el vientre y la acción se traslada a la mitad inferior desde la base, buscando la continuidad y la curvatura que conecte las dos partes.

Se deja un periodo de secado para que endurezca la zona, posteriormente se raspa, alinea de agua y se almagra, estando aún el fondo para alargar.

Esta acción se realiza colocando la pieza sobre las piernas, sentado y usando el mismo sistema, mano interior con lisadera de alargar presionando y la exterior conteniendo y girándola con extremo cuidado al estar aún blando, para ello se emplean los muslos, el antebrazo y la mano con movimientos sincronizados.

El acabado exterior de las paredes se efectúa antes que el fondo, este se alarga y raspa estando alineadas de almagre.



fase 6

segundo
secado
aliñado agua
decoración

La simplicidad no habría de ser
aridez.

Oscar Wilde

MANIPULACIÓN DE LAS PIEZAS

Es importante la forma de sujetar o manipular las piezas, desde el comienzo hasta el final, así como también lo es la presión ejercida. Siempre hay que tener muy en cuenta el estado de secado de la pieza, apretando sin llegar a oprimir. Al coger la pieza por lo general se utilizan las dos manos. Solo cuando están secas y preparadas para el guisado se pueden sujetar por el borde y con cuidado.

En el proceso de desbastado reposa en los muslos, la base en uno de ellos y la pared en el otro, para girarla se cogen por el exterior a la altura del vientre y sin apenas presionar, se gira, o moviendo los muslos para que cambie de posición.

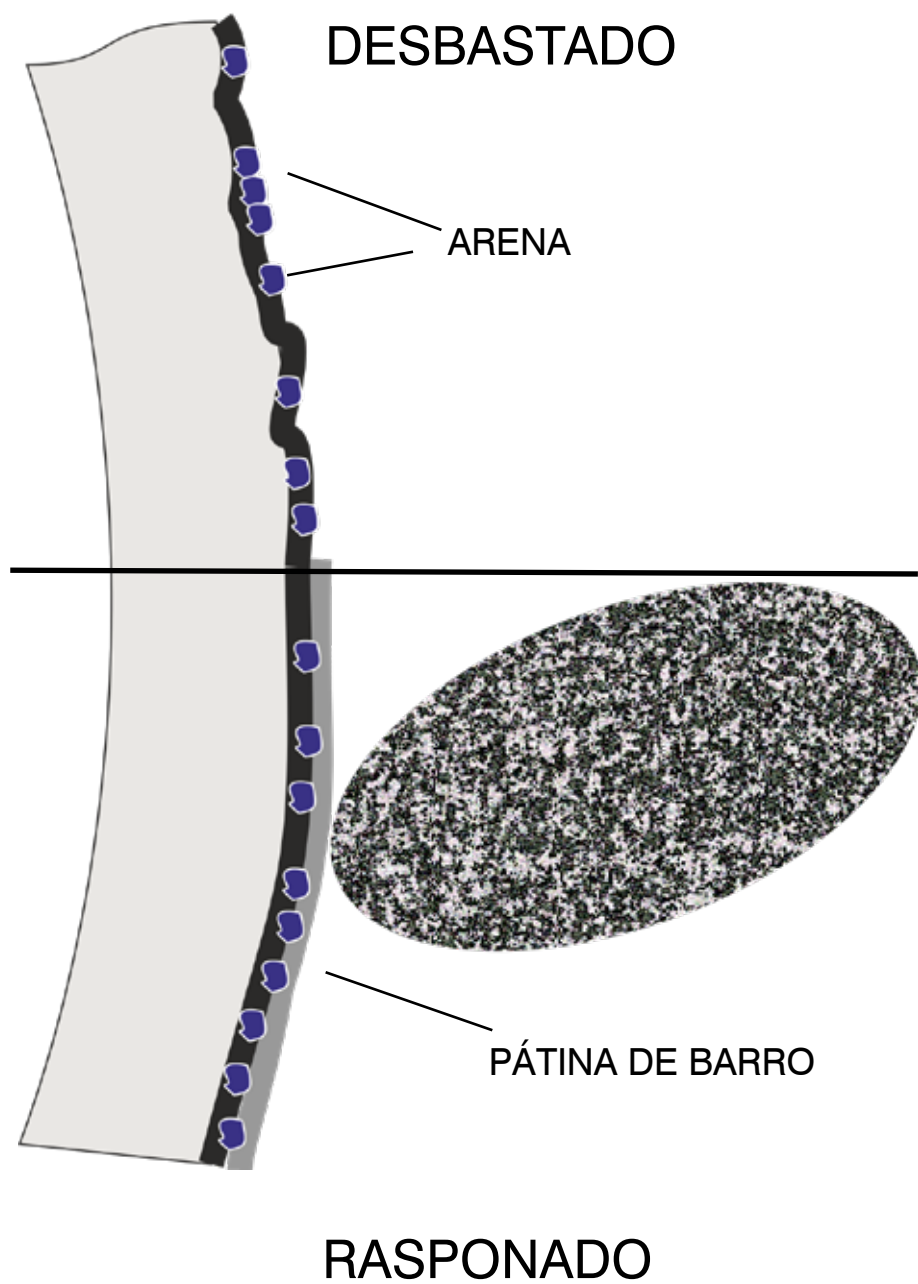
Todas las piezas grandes requieren una atención especial por su mayor fragilidad, algunas incluso, deben ser movidas por dos personas.

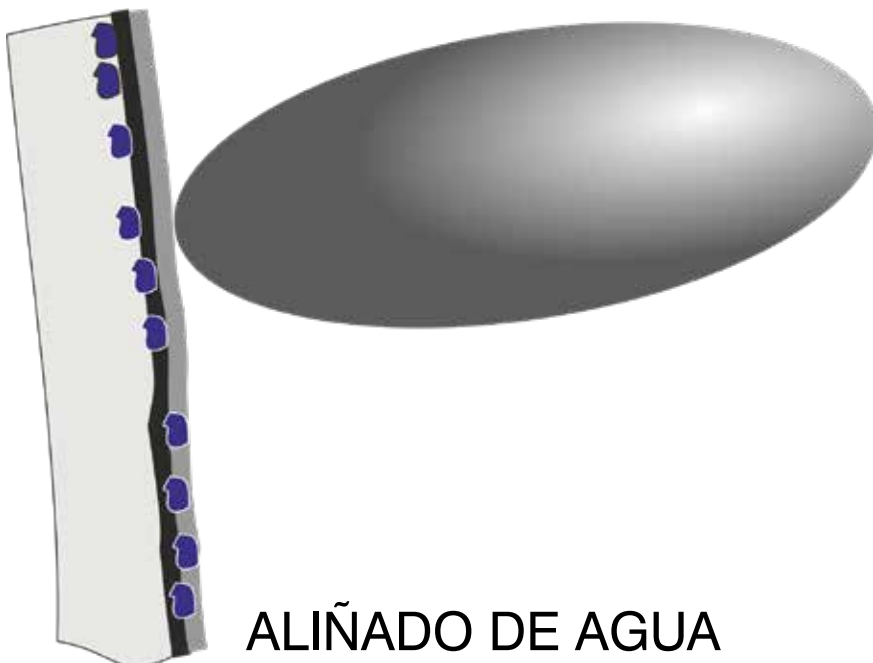
ALIÑADO AGUA

La siguiente fase corresponde al aliñado de agua que también se efectúa apoyando la pieza sobre los muslos.

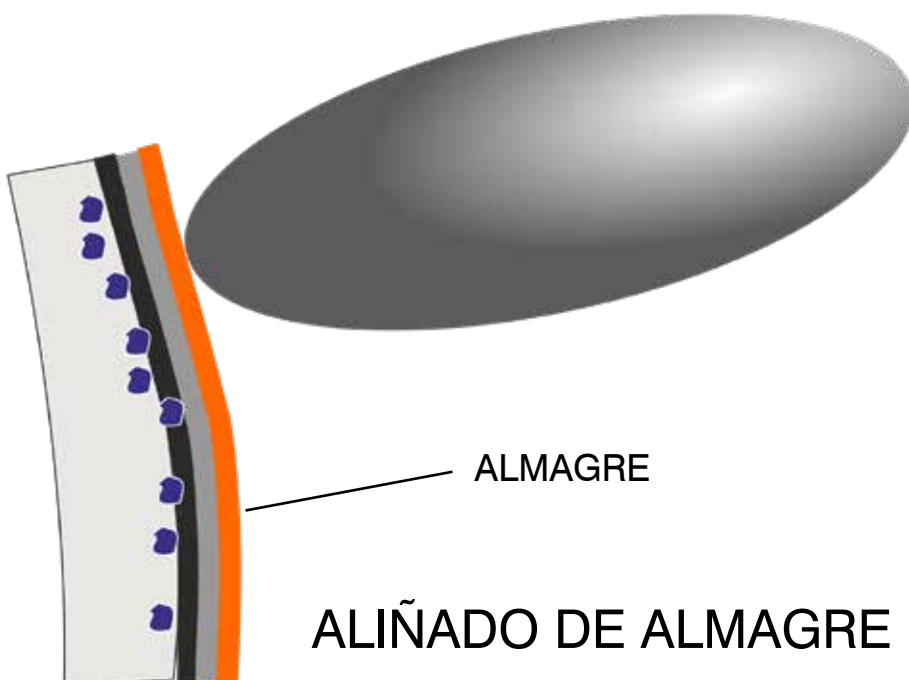
Esta consiste en alisar la superficie áspera e irregular que ha dejado el desbastado. Para ello se emplean distintas lisaderas, el uso de cada una de ellas depende del grado de seca que se encuentre la pieza. Con esta operación se comienza a empujar los granos de arena hacia el interior de la masa y aumentar la fina película de barro que servirá de aislamiento.

(Ver gráfico páginas siguientes)





ALIÑADO DE AGUA



ALMAGRE

ALIÑADO DE ALMAGRE



Rafaela Santiago Suárez. Hoya de Pineda. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

Si la superficie se encuentra muy seca, se emplea la raspona, para ello se humedece, al igual que la superficie de la pieza. Esta actúa reblandeciendo la superficie y levantando una delgada capa de barro, que en sucesivas operaciones se irá extendiendo y alisando. Para ello se le pasa en sucesivos movimientos rectilíneos o circulares.

A continuación de la raspona se suele emplear la santona o saltona, especialmente en las piezas que van a contener líquidos. También se humedece ligeramente así como la superficie, extendiendo el barro y quitando las irregularidades que han podido quedar.

En Lugarejos también se usaba eventualmente los carozos de piña para aliñar de agua, tal vez como una santona.

Por último, se le pasa la lisadera fina que es el que se encargará de acabar el alisado, aunque van a ser las yemas de los dedos y las palmas de las manos las que va extendiendo el resto de la fina capa de barro que queda en superficie.

Acabadas estas operaciones se deja reposar de nuevo trabucada para que continúe secando lentamente en espera de la siguiente operación que será el almagriado y aliñado de almagre.

Cuando el barro adquiere una dureza similar a la del cuero quiere decir que ya está listo para esta fase.



Fotogr. Silverio López
Fondos FEDAC

ALMAGRE

Para el pintado del almagre se embadurna, se extiende con los dedos y las palmas de las manos a modo de pincel, por toda la superficie.

Como hemos visto en la Fase 1 (Inclusiones-Almagre), por lo general se mezclaba con agua pero en otros centros loceros lo mezclaban con aceite o grasa animal (Arguayo), con petróleo o manteca de ganado (Abona) o con orina y aceite de pescado. Las ultimas loceras tradicionales lo solían mezclar con agua y una vez pintada la pieza se le pasaba un trapo humedecido en petróleo.

Para la aplicación de almagre se suelen seguir una serie de pautas : las piezas abiertas y que serán utilizadas para fuego directo, solo se pintan en su interior, sin embargo las que no son para fuego se pintan por ambas caras. Las piezas cerradas que se utilizan para líquidos, se pintan por el exterior y por el interior hasta la mitad. Las que son para guardar o conservar alimentos, como por ejemplo el gofio, no se pintan, en algunos casos sólo se pintan por el cuello. Otras, como macetas y tostadoras de castañas, únicamente se les da un agua de amargia (almagre) muy licuado.





Pág. anterior y arriba. Almagriando. Fotogr. Silverio López. Fondos FEDAC

ALIÑADO DE ALMAGRE

Una vez almagriadas se dejan reposar unos minutos para que pierda humedad, esto se comprueba pasando una lisadera y observando que no se levanta, posteriormente se humedece la superficie ligeramente con petróleo, utilizándose para ello un trapo.

Se comienza pasando repetidas veces en movimientos lineales y paralelos para crear una superficie uniforme esta acción comprime el almagra y la superficie queda abrillantada.

Se vuelve a humedecer con petróleo
si este se ha evaporado.

Debido al uso, las lisaderas se desgastan y quedan con formas que emplean para acabados como en los bordes o zonas cóncavas o de difícil acceso.





Fotogr. Eduardo Grandío. Fondos FEDAC

TEGUE

La característica que diferencia la alfarería de El Mojón es el empleo del Tegue. *Tierra caliza que van del canelo claro al blanco. Además de ser usado como engobe en esta cerámica, se usó en los revestidos y acabados de techos en la arquitectura tradicional de Lanzarote.*

La preparación consiste en molido en seco, pulverizado en molinos de piedra para asegurar una mayor finura y calidad. Se mezclaba con agua hasta conseguir una pasta cremosa con la que se pintaba toda la superficie de las vasijas ya elaboradas, pero todavía frescas.

La función principal del tegue (al igual que en la arquitectura) es la de impermeabilizar vasijas confeccionadas con pastas muy permeables, al tener gran cantidad de arena para hacerlas más resistentes al fuego.

En muchas de la piezas se observa un último tratamiento: el bruñido o alisado en seco, efectuado con un callao muy liso con el que se conseguía el pulido de la superficie asegurando una textura y brillo característicos.¹

Esta tierra es similar a la empleada en El Valle de Santa Inés (Fuerteventura) tanto para la mezcla con el barro como en labores de acabado de techos y revestidos.



Dando tegue
Reproducción amasadera
de El Mojón. Lanzarote
Fotogr. Col. El Alfar

¹ El Alfar (1998). La cerámica pintada de El Mojón. Apuntes para su estudio. El Pajar. Cuaderno de Etnografía, II Época, nº 3, Agosto, pp. 39-44.

DECORACIÓN

ACANALADOS

Un apartado en la decoración de la alfarería tradicional, son los dibujos realizados en la superficie de determinadas piezas por medio de un objeto puntiagudo que, generalmente suele ser una caña y que se arrastra dejando una marca. Estos dibujos tienen diferentes formas o motivos como líneas, herraduras, palmas, etc.

Se efectúan al finalizar el desbastado y en el aliñado de agua se repasan en su interior con una lisadera con punta. Posteriormente se amagrian y se bruñen con una lisadera de almagre también acabada en punta.



PINTADO

«Sobre esta cubierta (de Tegue) se procedía a la decoración con almagre, que su preparación es similar a la del tegue. Posteriormente se procedía al pintado con almagre. Para este fin se pudieron usar los dedos, pero en la mayoría de las piezas la pintura está aplicada a modo de acuarela, efecto que solo se consigue con el uso de pinceles fabricados con pelos de cabra o camello, o con plumas o plumones de algún ave, ya fuera silvestre o de corral, o bien con alguna fibra vegetal.»²



En Hoya de Pineda, macetas y jarras se decoran pintando con almagre solo el borde de las piezas.

Pág. anterior
Piezas de la Atalaya
de Sta. Brígida. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López
Fondos FEDAC

Arriba. José Ángel Hernández
El Alfar Tenerife
Fotogr. Col. El Alfar

Juliana Suárez
Hoya de Pineda. Gran Canaria
Fotogr. Eduardo Grandío
Fondos FEDAC



² El Alfar (1998). La cerámica pintada de El Mojón. Apuntes para su estudio. El Pajar. Cuaderno de Etnografía, II Época, nº 3, Agosto, pp. 39-44.

CLOQUEOS

En la Atalaya de Santa Brígida les llamaba cloqueos a los dibujos realizados con la lisadera, que su impronta, después del guisado, queda como sutiles dibujos. Así, por donde ha pasado la lisadera cogerá brillo y el resto de la pieza quedará mate. Esta técnica decorativa también se empleó en Hoya de Pineda y Lugarejos.



DECORACION EN LA LOZA DE CANDELARIA

Las loceras de Candelaria, decoraban la superficie de algunas piezas con impresiones digitales simples en la que solamente estaba marcada la impronta del dedo que posteriormente se almagraba y bruñía. También era común las decoraciones acanaladas realizadas con algún útil duro como callaos o cañas.

Debido a la gran producción hacían marcas, a modo de firmas que servían para distinguir las familias que realizaban el trabajo. Estas las realizaban con la punta del callao en el momento del aliñado de almagre.

Otra decoración muy particular era la usada con la punta del caparazón del burgao (*Osilinus atratus*) con la que realizaban marcas en la superficie de las piezas, inmediatamente después del aliñado de almagre.³

Pág. anterior. Fotogr. Eduardo Grandío y Silverio López. Fondos FEDAC

Abajo. Decorando con burgao. Candelaria. Tenerife
Fotogr. David Marrero



fase 7

secado

Hecho por las manos, el objeto
artesanal está hecho para las
manos; no solo lo podemos ver sino
que lo podemos palpar.

Octavio Paz

Estamos en la segunda fase del ciclo de secado y, como se explicó en la primera, «la pasta continúa contrayéndose hasta alcanzar el punto crítico, en el cual cesa la contracción. Las partículas han llegado a estar en contacto directo unas con otras. Hay peligro de formación de grietas o de deformaciones hasta que se alcanza este punto. El agua perdida se llama “*agua de poros*”». Esta fase del secado sigue siendo importante, así como la humedad del entorno. Debe continuar un secado lento y homogéneo sin cambios bruscos. La exposición al sol también debe ser momentánea, controlada y suele hacerse más en invierno para forzar ligeramente el secado.

Normalmente el proceso de secado transcurre en lugares cerrados, al resguardo del viento y sol.

En Candelaria (Tenerife) «debido a las precarias condiciones en que las alfareras realizaban su trabajo, sin lugares cubiertos donde resguardar las piezas, muchas veces éstas eran secadas a la intemperie, aunque se procuraba mantenerlas tapadas con trapos cuando hacía demasiado sol, viento o sereno. Normalmente, el grupo que trabajaba en la cueva de Amance las colocaba debajo de un risco situado en las cercanías, donde al menos se encontraban algo más protegidas del viento y el sereno.»¹

Piezas secándose. Fotogr. Col. El Alfar



1 RAMOS RODRÍGUEZ, M. J. y MARRERO FUENTES, D. La Alfarería Popular en Candelaria. Revista Asociación Cultural Sureste. Tenerife. nº8. Año 2006

mientras se secan...

¿qué nos cuenta
la historia?

Deberíamos usar el pasado como un
trampolín y no como un sofá.

Harold Macmillan

APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE LA LOZA TRADICIONAL DE CANARIAS¹

José Ángel Hernández Marrero

Abordar en pocas líneas el proceso evolutivo de las producciones loceras² en las Islas Canarias es si acaso, una pretensión muy arriesgada por nuestra parte. Aun así, queremos realizar una serie de reflexiones y consideraciones sobre las transformaciones que éstas han experimentado, intentando en todo momento que nuestra exposición sea sencilla y clara.

Como punto de partida, y al referirnos a un contexto archipelágico, en cada una de las islas hay particularidades propias, que parten de las especificidades de cada uno de los alfares o lugares de producción.³

En el estudio de la alfarería en Canarias se han establecido dos periodos claramente diferenciados. Una primera fase para las producciones de las cerámicas aborígenes y una segunda para las

1 Agradecemos al Dr. en Historia, arqueólogo Antonio M. Jiménez Medina y al investigador Juan M. Zamora Maldonado, por su colaboración y por tantas horas compartidas conversando sobre la loza de las islas. Así como a todas las personas que a lo largo de tantos años han prestado su saber.

2 Utilizaremos de forma indistinta los términos *alfarería*, *cerámica* o *loza*, cuando hagamos referencia a los objetos de barro fabricados en las islas. Siendo *loza* o *losa de barro*, uno de los términos más populares, que usaban las loceras para describir los objetos que fabricaban. A su vez *loceras*, eran las mujeres que se dedicaban al oficio del barro, siendo también usado el término *alfarera* y *ollera*, este último para las mujeres de San Andrés en Tenerife.

3 Se define como alfar al lugar o taller donde se produce alfarería o cerámica. A su vez, cuando estos se concentran en una zona, pueblo o pago, se suele referir como centro locero o centro alfarero. En ellos, los talleres están compuestos por mujeres o grupos familiares que se dedican a la fabricación de loza. Generalmente, en estos centros, se mantiene una similitud entre las formas cerámicas que se elaboran.

cerámicas populares o tradicionales.⁴ Establecemos como nexo entre ambas fases, la conquista y el posterior proceso de colonización europea de las islas, iniciada a principios del siglo XV.

Este planteamiento ha producido que las investigaciones se hayan intensificado en las cerámicas arqueológicas, siendo menos frecuentes las elaboradas sobre las cerámicas posteriores.⁵ No obstante, lo consideramos como un proceso evolutivo continuo en el cual, debido a causas internas y externas, ha ido sufriendo numerosas transformaciones⁶.

El inicio de las producciones comienza con las primeras poblaciones que se establecieron en cada una de las islas provenientes del continente africano.⁷ Dichas poblaciones son portadoras de

4 Se utilizan los términos de "*alfarería popular*" para definir a aquella que era fabricada en las islas y por consiguiente utilizada por la mayor parte de población. Y "*alfarería tradicional*", a aquellas vasijas o recipientes cuyas formas se fabricaban repetidamente, siendo característicos de cada uno de los alfares. Algunos autores creen más conveniente para definir esta loza, el uso de "*alfarería popular tradicional*" que engloba ambos conceptos, la transmisión generacional de las formas y el consumo y uso popular de éstas. Aunque creemos que las formas van evolucionando y algunas de ellas pueden ser circunstanciales.

5 Los estudios sobre la denominada cerámica tradicional han sido, la mayoría de ellos, realizados a partir de los años setenta (Diego Cuscoy, González Antón, etc.) del pasado siglo XX. Los cuales, sobre todo se centraron en los alfares que todavía mantenían su producción en aquellos años.

6 Entendiendo como causas internas a las producidas en la propia isla, y externas, aquellas causadas por agentes desde el exterior (como pudieran ser las piezas cerámicas de importación que fueron copiadas o adaptadas, o incluso posibles influencias de alfareros o alfareras que llegaron de fuera). Siendo las externas, las que han producido una mayor transformación o incluso una ruptura con los modelos productivos anteriores.

7 No es nuestro cometido el análisis de los procesos de poblamiento de Canarias. Remitiendo a los lectores a aquellos autores que se han ocupado de este tema. MEDEROS Y ESCRIBANO (2002); GONZÁLEZ Y ARCO (2007); ATOCHE (2011), ARCO, ARCO. BENITO Y ROSARIO (2016), FARRUGIA DE LA ROSA (2019) entre otros. En todo caso, la mayoría de las investigaciones realizadas en el ámbito de la arqueología, la lingüística y la genética corroboran el origen norteafricano beréber o amazigh de las poblaciones indígenas de Canarias, si bien existe todo un debate sobre la cronología exacta, los lugares exactos de partida, cómo llegaron, así como las causas que conllevaron a que un contingente de personas arribaran a Canarias desde el Maghreb.

técnicas de trabajo propias y de modelos de vasijas aprendidas en sus lugares de procedencia, teniéndose que adaptar a los nuevos territorios insulares. Esto supuso que los conocimientos que portaban de origen se ajustaron sobre todo, a las materias primas que tuvieron que descubrir y conocer, cuestión que conlleva un tiempo de aprendizaje. Es por ello que, posiblemente, este proceso adaptativo conllevó una involución con respecto a los conocimientos practicados en sus zonas originarias.⁸

Una vez superado este primer periodo de adaptación, fueron desarrollándose formas cerámicas para cubrir todas las necesidades cotidianas de las sociedades insulares, tanto desde el punto de vista material como espiritual.⁹ Este proceso evolutivo insular se vio alterado en las islas que sufrieron una nueva llegada de población externa, pudiendo introducir nuevas técnicas de elaboración, nuevas formas y distintos motivos decorativos. Este aspecto se ha visto con más evidencia en el estudio de las cerámicas de La Palma y Gran Canaria.

Sin entrar en una descripción, análisis morfológico y evolución de las cerámicas indígenas, queremos nombrar a grandes rasgos algunas diferencias y paralelismos entre las cerámicas aborígenes de cada una de las islas.

Como nexo entre todas las islas hay dos aspectos comunes, ha sido un trabajo desarrollado eminentemente por

8 Se parte de la hipótesis que el contacto interinsular entre las poblaciones aborígenes fue escaso o casi nulo, por lo cual no hubo interacciones que pudiera influir en las producciones cerámicas. Así, cada isla, tuvo un desarrollo aislado, y éstas sólo se produjeron por llegada o arribadas de nuevos colonos desde el Continente.

9 Además de las vasijas de uso diario, en algunas ocasiones usadas en las prácticas funerarias y en los enterramientos. Se localizan cuentas de collar (fundamentalmente en la isla de Tenerife), ídolos de barro, sobre todo, en Gran Canaria y en menor medida en Tenerife y La Palma. Así como pintaderas para la isla de Gran Canaria. No obstante, los procesos de intervenciones y estudios arqueológicos son continuos, los cuales aportan nuevos objetos, en algunos casos inéditos.

mujeres¹⁰ y que las cerámicas se elaboraban a mano, sin el uso del torno. La técnica básica era el ahuecado y estirado de una pella de barro hasta conseguir la forma deseada. Combinando en algunos casos con el añadido de bollos o churros de barro¹¹, o bien, de porciones de barro sobre lo ya construido, que con posterioridad eran estiradas. No obstante, no podemos descartar otros posibles sistemas de construcción, como pueden ser la fabricación de fondos sobre superficies sólidas y rígidas. También pueden ser fondos de piezas rotas o bien huecos excavados en el mismo suelo que nos sirva para la elaboración de fondos, sobre los cuales vamos a levantar las paredes.¹²

10 Como ya se ha indicado, son las loceras u olleras, las que desarrollan fundamentalmente este oficio. El hombre, además de participar en algunas tareas como puede ser guisar la loza, recoger y acarrear el barro, recoger el almagre, también ha participado en el levantado y habilitado de la loza sobre todo en las épocas de mayor producción. Son relevantes Francisco Rodríguez Santana (La Atalaya), Justo Cubas Cubas (Lugarejos), Antonio Suárez, Francisco Godoy Monzón y Nicolás Godoy Vega (Hoya de Pineda), José Francisco López y Manuel Francisco Ramos (Tunte), Silverio Hernández Alonso, conocido como Delfín Bello (El Farrobo-La Guancha), Juan Brito (Lanzarote). Además, la documentación del siglo XIX nos cita a Manuel Brito, José Frágoso, Pedro González, Jacinto Cabrera, Lorenzo Díaz, José Rivero, Francisco Rodríguez, Juan Fernández, Casiano Valentín, Gabriel Morales (San Andrés). Y para el siglo XVIII a Sebastián González (Realejo de Arriba), Domingo Hernández (La Orotava). Además de los citados está el caso de "el guiero" en El Cercado (La Gomera), que según la tradición oral se dedicó al oficio del barro con sus hijas. Bautizado en la parroquia de Ntra. Sra. de la Luz de Guía el 3/12/1803, con el nombre de Francisco Xavier, y avecindado en El Cercado en 1823 como Francisco Alfaya. Fue desposado en dos ocasiones, tiene descendencia y fallece en El Cercado (Chipude 4/1/1871). Es hijo natural de Rafaela Alfaya bautizada en Agulo (11/5/1744) e inhumada en Chipude (7/1/1837).

11 El método del añadido de sucesivos bollos o cilindros de barro, es conocido como urdido.

12 Estos sistemas son muy utilizados en culturas cerámicas del África subsahariana (Malí, entre otros), nos permiten elaborar fondos con más rapidez, sobre los cuales vamos a levantar las paredes. Ésta hipótesis la planteamos sobre todo para algunas vasijas de la isla de La Palma y de Gran Canaria, al observar que muchos fondos tienen prácticamente la misma curvatura y proporciones. No obstante estos métodos sólo lo podremos confirmar con el análisis sistemático de las piezas.

Una vez acabado el levantado las paredes de las piezas eran alisadas¹³, se añadían las asas, pitorros o elementos de suspensión¹⁴ y se retiraba los excesos de barro. A continuación se procedía a la decoración en el caso que la llevara dejándolo secar para un posterior guisado.¹⁵

Estos procesos, que hemos descrito de forma resumida, generó en cada una de las islas una cerámica totalmente diferente. No sólo en cuanto a su morfología, decoraciones, sino también en el procesamiento de los barroes y, por lo tanto, en el desarrollo tecnológico.¹⁶

Una vez se haya sistematizado la evolución de las cerámicas indígenas, y conozcamos las producciones más cercanas al siglo XV, nos permitirá un punto de partida para el estudio de la cerámica popular.

13 En cuanto a los tratamientos y acabados, hay mucha diversidad, desde un simple alisado producido por la acción en el mismo momento de la elaboración (como es el caso de muchas piezas en Tenerife, El Hierro y La Gomera), alisados posteriores con superficies algo más secas (Lanzarote, Fuerteventura y La Palma), llegando al bruñido intenso o parcial de las superficies, que incluye el uso del almagre como elemento decorativo en algunas cerámicas para Gran Canaria.

14 Hay piezas en donde se comprueba que las asas, pitorros etc, fueron colocados con el barro muy fresco, cuando la vasija estaba recién levantada, con lo cual éstos deformaron la vasija, tirando de la pared y ovalando un poco la boca de la pieza. Mientras que en otros casos se observa que las asas u otros elementos fueron añadidos con el barro algo más seco, lo que nos permite un mejor manejo de ella.

15 En cuanto al sistema de guisado o cocción, por el momento, no se han localizado ningún tipo de estructura para ello. Siendo la hoguera con sus diversas variantes, el método usado, pudiéndose realizar esta dentro de alguna covacha o al aire libre. Algunas fuentes etnohistóricas describen este proceso de la siguiente manera: "hacían un [...] roto ¿hoyo?" en la tierra onde ponían la losa i cubrían con tierra, i ensima hacían lumbre por un día u el tiempo necesario" (Antonio Sedeño, 1490-1495 en Morales Padrón, 1993), "cosían la losa en un hoio en el suelo cubierto de tierra u arena, y encima mucho fuego" (Tomás Arias Marín y Cubas, 1687, ed. 1986).

16 Sin duda alguna, fue en la isla de Gran Canaria, donde se desarrollaron formas más complejas y evolucionadas, observando un mayor desarrollo tecnológico. Las vasijas con fondos planos y alargados, las formas compuestas, el uso del almagre en las decoraciones y el bruñido, son quizás los tres elementos que identifican dicha evolución.

Es indudable que la conquista y el posterior proceso de colonización que sufrieron las islas durante el siglo XV, colapsaron las producciones de cerámica de la población aborígen, en cuanto al desarrollo de sus formas y a las estructuras operativas. Pero, ¿sobrevivieron éstas, como para intervenir en la génesis de los llamados alfares tradicionales o centros loceros? ¿Qué influencia o que aportaciones tuvieron los descendientes de indígenas? Estas son cuestiones que muchos investigadores e investigadoras han planteado¹⁷ y que por el momento no tienen una respuesta definitiva.¹⁸

Con la colonización se produjo la llegada de población europea, morisca y subsahariana (éstas últimas a través del proceso de esclavitud), las cuales pudieron intervenir en las producciones cerámicas que se desarrollaron para abastecer a la nueva sociedad mestiza que se estaba gestando en las islas.¹⁹

Se ha acuñado como cerámica de transición, a la loza que se elaboró tras la conquista y que pudiera poseer elementos o vestigios indígenas, a la vez que se iban introduciendo nuevas características, debido a las influencias externas y al nuevo modelo de sociedad que se estaba gestando. Entendiendo que en ella hay cambios en los tipos de pasta, nuevos tratamientos y nuevas formas. Y que ésta fue evolucionando hasta conformar la cerámica que conocemos como

17 Como es de todos sabido, el proceso de conquista no fue simultáneo ni uniforme para todas las islas, lo cual nos cabe intuir, que algunos procesos no se produjeron a la vez. En ese sentido tuvieron que ser muy diferentes las influencias y evolución de la cerámica en islas como Lanzarote, Fuerteventura, La Gomera y El Hierro que fueron las primeras en ser conquistadas y colonizadas desde comienzos del siglo XV, en relación a otras islas como Gran Canaria, La Palma y Tenerife donde los procesos de colonización no se desarrollaron plenamente a partir de finales de dicha centuria y comienzos de la siguiente.

18 En estos momentos, estamos realizando un proyecto de investigación para la isla de Tenerife, en el cual se está comprobando que algunas loceras del siglo XVIII, poseen antepasados guanches. Esto no quiere decir que la tradición necesariamente venga de estos. Pues, ninguno de sus antecesores podemos acreditar que fueran loceras. Pero sí, un número importante de ellas, vienen de las mismas familias guanches.

19 El desarrollo que ha tenido la loza popular en cada una de las islas ha sido diferente, aunque al contrario que en la época aborígen, si ha habido conexiones entre ellas. Desde el posible traslado de olleras de una isla a otra y, sobre todo, la exportación y el tráfico de piezas entre las distintas islas.

popular o tradicional. Creemos que esta loza, por el momento, no está bien definida y que en ella se suele incluir a toda aquella que parece más antigua. Pero que no se puede catalogar como indígena ni tampoco reconocemos como tradicional.

No son muchas las noticias documentales sobre esta primera época, en cuanto a las producciones cerámicas en las Islas, siendo las principales referencias sobre tinajeros, cantareros, formeros y olleros²⁰, de los cuales no sabemos con total exactitud los métodos de trabajo, pudiendo usar el sistema de urdido combinado con un torno de mano o lento para acabar las vasijas.

En Tenerife se citan como alfareros el ollero sevillano Juan Loçano (La Laguna, 1515-1522), el también ollero Alonso Fernández (La Laguna, 1520), el cantarero Íñigo López (1521), el tinajero Hernán Sánchez (Daute, 1524), el ollero Vicente de Montesdeoca (1527), un ollero portugués (La Laguna, 1532) y los olleros Jorge Fernández y el natural de Talavera de la Reina (Toledo) Sebastián Palomino (1538). Para La Gomera sólo se conoce el caso del tinajero sevillano Juan Rodríguez (1526). También para La Palma sólo se sabe de un único alfarero, el oficial formero Diego Martín Montañés (1582). En Gran Canaria se sabe que ejercieron como alfareros, además del citado Juan Loçano (Las Palmas de Gran Canaria, 1526), el ollero Andrés Martín (La Ollería, El Dragonal, 1517), el ollero tal vez procedente de Huelva Mateos de Beas (Telde y Arucas, 1517 y 1532), el ollero, tejero y ladrillero Juan Palomino (Agüimes, 1543), Francisco Álvarez (1561) y María de la O (Arucas, fallecida antes de 1604). Asimismo, se tienen datos de una serie de tejeros y ladrilleros que se documentan en la isla de Gran Canaria, como Antonio Ruiz (primer cuarto del siglo XVI), Isabel González (tejera, según M. Lobo Cabrera, primer cuarto del XVI), García Afonso (estante en la isla, tejero y almocrebe, Las Ollerías, 1550), Bartolomé Perrucho (1575), Juan Gómez (también era albañil, 1581 y 1604), Pedro López (estante en Telde, 1561), Juan Galván (estante en Telde, 1561), Gonzalo Hernández (1574), Juan de Torres (Telde, 1582), Ginés Álvarez (vecino de Tamaraceite, 1600), Bartolomé Domínguez (1607), Gaspar Gómez (1621), Matías Gil (vecino de Arucas), Juan Rodríguez (1625) y Pedro Henríquez Zambrana (vecino de la ciudad, 1639). QUINTANA y JIMÉNEZ (2020).

20 Además de estas producciones, la elaboración de tejas, ladrillos, atadores, tinajas, ollas formas y sinos de azúcar están también vinculadas a los primeros colonos.

La presencia de estos tipos de producción, aunque no sabemos su extensión en el tiempo, posiblemente dejaron algún tipo de impronta en las nuevas producciones insulares. Con ello nos referimos a la introducción del horno para guisar, el sistema del urdido como método de elaboración, el pisado del barro, las mezclas de barros, el uso del desgrasante como práctica generalizada, etc.

Además de estos obradores, es notoria la noticia sobre las ollas canarias en un testamento de 1571 (Lobo Cabrera, M., 1983:94) o las referencias para la isla de Gran Canaria (*La Ollería* -1608-1623- en El Dragonal, Las Palmas de Gran Canaria, Telde -1658 y 1678- y Las Palmas 1680 (sin determinar)²¹. El topónimo de “la ollera” en la isla de Tenerife²² y la primera referencia sobre la loza en Tenerife es de 1665 y concretamente de Candelaria en 1680 “talla y un cuarteroncito de barro, echura de los de Candelaria”²³. También en el siglo XVII se citan diversas piezas cerámicas elaboradas con barro de la tierra en Lanzarote y Fuerteventura (1676 y 1695 respectivamente). También a destacar la producción que se asocia a los ingenios de Azúcar, fabricando algunos moldes para los panes de azúcar, así como, otras vasijas de uso en los ingenios²⁴.

A finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX se nombran la mayoría de los alfares de las islas.²⁵

21 Maldonado y Jiménez (2004).

22 Este topónimo de “*La Ollera*” consta con fecha de 1694 en la zona de El Sauzal (Tenerife), el cual se vuelve a repetir entre los bienes desamortizados del Convento Agustino de Tacoronte (*El Atlante* 21/1/1839). Agradecemos la cita de 1694 a Francisco Báez.

23 Quintana, Medina y Hernández (2017).

24 Aznar Vallejo, E., 1992: 513-514.

25 Además de estos, hay noticias de otros lugares, donde la actividad locera fue quizás más esporádica. Posiblemente el oficio no llegó a consolidar en varias generaciones: Fasnia, La Orotava, Icod el Alto, Barranco de Godínez en el Realejo de Arriba, San Juan de la Rambla, Adeje, La Laguna en Tenerife, La Lajita en Fuerteventura, Macayo y Ernia en La Gomera.

El Hierro: Valverde²⁶

Fuerteventura: Valle de Santa Inés, Los Llanos de La Concepción o Betancuria y Pájara²⁷.

Gran Canaria: La Atalaya, Hoya de Pineda, Lugarejos y de forma más esporádica Moya, La Aldea de San Nicolás, Santa Lucía de Tirajana, Los Altabacales (Aruca) y Tasarte (La Aldea), La Montaña de Guía y La Cruz de la Majadilla (Guía).

La Gomera: El Cabo (Agulo), Alajeró, El Cercado.

La Palma: Santa Cruz de La Palma y Los Llanos de Aridane.

Lanzarote: El Mojón y Muñique (desde finales del siglo XIX).

Tenerife: Candelaria, Arico (La Cisnera y Teguedite), El Rosario-Geneto en San Isidro-El Humilladero y Bco. Jagua-El Tablero, La Guancha (Farrobo y La Guancha), La Victoria, Santa Úrsula, Arguayo, San Miguel (La Garañaña y El Drago), San Andrés.

Otros factores que consideramos importantes en la gestación y desarrollo posterior de la loza tradicional, fueron la importación de loza, la emigración interinsular y la exportación de loza, tanto entre las islas como hacia el exterior.

La importación de loza desde el exterior sirvió no solo para proveer de objetos de barro a las familias más acomodadas, industrias etc., sino como inspiración para las loceras. Estas copiaron, adaptaron e interpretaron, muchas de las formas importadas, haciéndolas suyas e introduciéndolas en la tipología de sus alfares. Las formas cerámicas

26 En la isla de El Hierro, Emeteria Fleitas (Valverde 1864-1929) que aprendió de su madre Antonia Gutiérrez Padrón (Valverde 1832-1903), se trasladaba a trabajar a El Pinar para abastecer de loza a los vecinos de este lugar (Lorenzo Perera 1987).

27 Natacha Seseña Díez (1976), Rafael González Antón (1977) y María Asunción Lizarazu de Mesa (1987) plantean que también se produjo loza en Tuineje, Tiscamanita, La Matilla, Tetir, Valles de Ortega y La Antigua.

de las islas han evolucionado en muchos casos a la vez que se iban introduciendo nuevas formas cerámicas desde el exterior.²⁸

La emigración interinsular y su influencia en las producciones loceras es otro factor también a tener en cuenta. Durante la conquista y en los años siguientes, el traslado forzoso de aborígenes entre unas islas y otras pudo trasvasar conocimientos entre las islas (como ejemplo se puede citar la presencia de una pieza cerámica de clara influencia indígena gomera que ha sido documentada en el yacimiento de la Cueva Pintada de Gáldar y que está datada a finales del siglo XV o comienzos del XVI). Aunque es difícil determinar la influencia que pudieron tener, a no ser que en próximas intervenciones se puedan localizar elementos atribuidos a las cerámicas indígenas de una isla que se hayan reproducido en alguna otra²⁹. Esta situación no siempre se pudo dar por calamidades o hambrunas extremas, sino también, influido por el auge o desarrollo de alguna zona o isla, o por la necesidad de abrir nuevos mercados. Por ejemplo se ha comprobado que habitantes de La Atalaya de Santa Brígida fueron fundadoras de los talleres de Tunte, Hoya de Pineda, La Aldea, Santa Lucía de Tirajana y posiblemente de Lugarejos y de Moya.³⁰

Otro dato muy significativo y que en la actualidad tenemos en estudio es la presencia de Majoreros/as entre las familias y las propias loceras en la isla de Tenerife durante el siglo XVIII, sin poder determinar por el momento si la práctica del oficio del barro fue adquirido en la isla

28 Son muchas las piezas tradicionales canarias que son copias o interpretaciones de loza importada. Como ejemplo podemos nombrar los lebrillos grandes o amasaderas, que reproducen de los lebrillos de sangrar peninsulares, o los hornos o hornilla de pan fabricados en barro, también, son similares a los hornos de Pererueta en Zamora, o incluso las orzas granadinas que se adaptaron y se convirtieron en las llamadas tinajas de La Atalaya. También se copiaron otros objetos metálicos, como los denominados cachuelos de vino de La Atalaya.

29 Se sabe que población indígena de Gran Canaria fue trasladada a la isla de Tenerife, mientras que aborígenes de La Gomera y Tenerife fueron deportados a Gran Canaria. Para más información se puede consultar Mederos (1999). Marrero, M.; Jiménez A. y Onrubia, J. (2017).

30 Zamora y Jiménez (2004); Zamora y Jiménez (2008); Zamora Maldonado (2015).

de origen o bien se sumaron a un oficio que estaba en expansión.³¹

Y, por último, la exportación como elemento revulsivo que sufrieron los alfares tradicionales durante el siglo XVIII. Esta supuso para algunos alfares como Candelaria, en Tenerife, un punto de inflexión, pasado por tener censadas a 69 loceras en el año 1779 a 173 en 1816³². Dicha exportación, no solo se produjo entre las islas, sino que la presencia de piezas insulares en los mercados americanos fue significativa³³. El comercio de piezas influyó en que se pudieran generalizar algunas formas cerámicas en los alfares insulares. Así se pudieron extender los bernegales, tallas, sahumeros, lebrillos, escudillas, asaderas, tarros de ordeños, etc., por la mayoría de ellos. Asimismo, en algunos alfares se desarrollaron piezas específicas en función de las necesidades locales, un claro ejemplo son los cazuelos o *cachuelos* de vino de La Atalaya.

El relanzamiento de los alfares producido a finales del siglo XVIII y principios del XIX, hizo que algunos de los alfares más antiguos pervivieran hasta el siglo XX, a la vez que otros fueron desapareciendo progresivamente durante dicha centuria. Las loceras que generalmente eran pobres o muy pobres, se veían obligadas a dejar el oficio, bien por el propio fallecimiento, o por la merma de la venta de sus productos, viéndose obligadas a dedicarse a otra labor. Las hijas más jóvenes, que le ayudaban en las tareas, abandonaban el oficio, buscando una actividad más productiva.

31 La presencia de loceras de origen mayorero se puede constatar entre las loceras de San Andrés de finales del siglo XVIII, así como, en las familias de algunas loceras de Candelaria y El Rosario. En este último lugar se localiza el topónimo “*La Cueva de Las Majoreras o Cueva Palacio*”, que da nombre a un lugar que según la tradición oral se hizo loza (El Cascajal, Sixto Rodríguez 2001). También en La Atalaya se constata la llegada de población de Fuerteventura a partir de 1683, pero sobre todo desde 1713. Posteriormente a comienzos del siglo XIX personas descendientes de esta población mayorera de La Atalaya se traslada a ciertas localidades de la isla y fundan nuevos alfares como en Hoya de Pineda, La Aldea, Santa Lucía de Tirajana y Tunte.

32 Zamora y Jiménez (2004).

33 El 22 de diciembre de 1838 parte para La Habana desde Santa Cruz de Tenerife el Bergantín Español Tenerife con 355 bernegales (*El Atlante* 28/12/1838). Fuente: El jable. Más información puede consultarse en Jiménez, A.; Zamora, J.; Hernández, J.A. (2010).

En la primera mitad del siglo XX el oficio languidece progresivamente. Los testimonios de un pasado que consideramos muy interesante, a la vez que poco conocido, se va desvaneciendo y los centros loceros prácticamente desaparecen en los años sesenta. Con ello, un conocimiento ancestral³⁴ que ha unido a los canarios durante muchas décadas.

*“(...) Esta alfarería viene ennoblecida por una remota tradición. Fue la mujer quien descubrió la cerámica y por lo tanto quien la fue embelleciendo a través del tiempo. De mano femenina salió toda la alfarería primitiva de Tenerife, y más de una vez me he quedado detenido con unos trozos de barro en las manos siguiendo las líneas finas y complejas de unas huellas digitales femeninas. Unas manos de mujer guanche habían dejado su rúbrica imborrable en la pulida pared de una vasija. Al otro lado de los tiempos, la vasija se habría quebrado, por la ternura, la laboriosidad y el afán de una mujer se habían salvado (...). Pero ahora no se trata de que esta tradición haya sido conservada y de que las hijas hayan hecho lo que hacían las madres y las nietas lo que hicieron las abuelas. Se trata pura y llanamente, de que los alfares van a tener que cerrar sus puertas y los hornos a pagar sus fuegos porque se les va a acabar la tierra. He dicho bien: se les va a acabar la tierra. La platanera va invadiendo terrazgos y ladera. No va quedando al aire más que la osamenta rocosa de la isla. Los hoyos para las huertas van tragándose ávidamente tierra y más tierra, no importa la clase ni la calidad. Y entre esta tierra, se van llevando la tierra que solo servía para fabricar cerámica (...)”.*³⁵

34 La loza tradicional canaria es heredera de una cerámica que hunde sus raíces en uno de los periodos más antiguos de la humanidad, el neolítico, donde surge y se desarrolla la alfarería a mano. Aunque, evidentemente, a lo largo de milenios de historia ha sufrido diversos cambios y adaptaciones. Asimismo, al igual que acontece con tantas manifestaciones culturales canarias la cerámica elaborada a mano después de la conquista surge de una confluencia de influencias, como sucede con la propia sociedad canaria, siguiendo planteamientos de la genetista Rosa Fregel Lorenzo, la población canaria es el resultado de una mezcla genética homogénea.

35 Fragmento del artículo de Luis Diego Cuscoy "La alfarería isleña en peligro" publicado en *El Día* (8/9/1954).

BIBLIOGRAFÍA

- AFONSO GARCÍA, Manuel (2011): *Greda. Manual de alfarería popular canaria*. La Orotava: Ed. Asociación Cultural Pinolere. Proyecto Cultural. Gobierno de Canarias.
- ARCO AGUILAR, C.; ARCO AGUILAR, M.; BENITO MATEO, C. Y ROSARIO ADRIÁN, M. C. (2016). *Un taller romano de púrpura en los límites de la Ecúmene. Lobos 1*. Canarias Arqueología. Monografías. Santa Cruz de Tenerife: OAMC. Cabildo de Tenerife.
- ATOCHE PEÑA, P. (2013). "Consideraciones en relación con la colonización protohistórica de las Islas Canaria". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 59, pp.519-562.
- AZNAR VALLEJO, Eduardo [2ª edición] (1992): *La integración de las Islas Canarias en la Corona de Castilla (1478-1526). Aspectos administrativos, sociales y económicos*. Madrid: Ed. Cabildo de Gran Canaria.
- CUENCA SANABRIA, Julio (1983): "El Cercado: centro alfarero de La Gomera". *Aguayro*. Nº 147. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, pp.: 25-28.
- DIEGO CUSCOY, Luis [1ª ed. 1954] (1998): "La alfarería isleña en peligro". Texto reeditado y comentado por José Ángel Hernández Marrero. El Pajar. Cuaderno de Etnografía Canaria. Nº 4. La Orotava. Ed. Asociación Cultural Día de las Tradiciones Canarias. Gobierno de Canaria. Cabildo de Tenerife. Ayuntamiento de La Orotava, pp.: 37-38.
- (1971): *Gánigo. Estudio de la cerámica de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife. Ed. Museo Arqueológico de Tenerife. Cabildo de Tenerife.
- ESPINEL CEJAS, José M. (1993): "El Drago, antiguo alfar de San Miguel de Abona (Tenerife)". Tenique. Revista de Cultura Popular Canaria. Nº 1. La Laguna: Ed. Aula de Etnografía. Universidad de La Laguna, pp.: 51-70.
- FARINA, GONZÁLEZ, Manuel A. (1998): "Las loceras de San Miguel de Abona (Tenerife)". El Pajar. Cuaderno de Etnografía Canaria. Nº 3. La Orotava: Ed. Asociación Cultural Día de las Tradiciones Canarias. Gobierno de Canarias. Cabildo de Tenerife. Ayuntamiento de La Orotava, pp.: 49-58.
- FARRUGIA DE LA ROSA, A (2019): Una arqueología política sobre las políticas del pasado y el primigenio poblamiento de Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*. Nº 66. Las Palmas de Gran Canaria 2020.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael (1977): *La cerámica popular en las Islas Canarias*. Con la colaboración de Manuel J. Lorenzo Perera. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Cabildo de Tenerife.
- GONZÁLEZ MARRERO, María del Cristo; JIMÉNEZ MEDINA, Antonio M. y ONRUBIA PINTADO, Jorge (2018): "Barros mestizos. Tradiciones alfareras en Gran Canaria después de la conquista (siglos XV-XVI)". *Tabona. Revista de Prehistoria y Arqueología*. Homenaje a Antonio Tejera Gaspar. Universidad de La Laguna. En prensa.
- GONZÁLEZ QUINTERO, Pedro y MORENO BENÍTEZ, Marco y JIMÉNEZ MEDINA, Antonio M. (Eds) (2009): *El yacimiento arqueológico de La Cerera. Un modelo de ocupación en la isla de Gran Canaria*. Cuadernos de Patrimonio Histórico. Nº 9. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Cabildo de Gran Canaria.
- GONZÁLEZ ANTÓN, R. y ARCO AGUILAR, M. C. (2007). Los enamorados de la Osa Menor. Navegación y pesca en la protohistoria de Canarias. Colección Canarias Arqueológica, 1. Santa Cruz de Tenerife. Organismo Autónomo de Museos y Centros. Cabildo de Tenerife.
- JIMÉNEZ MEDINA, Antonio M. (2015): *Arqueología de la loza canaria. Historia y tecnología cultural de la cerámica elaborada a mano en la isla de Gran Canaria*,

siglos XIX y XX. Tesis doctoral inédita. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

JIMÉNEZ MEDINA, Antonio M., ZAMORA MALDONADO, Juan y HERNÁNDEZ MARRERO, José Ángel (2010): "La cerámica a mano elaborada en Canarias entre los siglos XVII y XIX: ¿autoabastecimiento o exportación? XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Cabildo de Gran Canaria, pp.: 204-220.

LOBO CABRERRA, Manuel (1982). *La esclavitud en las Canarias Orientales en el siglo XVI (negros, moros y moriscos)*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Cabildo de Gran Canaria.

(1983): *Los libertos en la sociedad canaria del siglo XVI*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Instituto de Estudios Canarios (CECEL). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LORENZO PERERA, Manuel J. (1987). *La cerámica popular en la isla de El Hierro*. Madrid. Ed. Cabildo de El Hierro.

MEDEROS MARTIN, A. y ESCRIBANO COBO, G. (2002). *Fenicios, púnicos y romanos. Descubrimiento y poblamiento de las Islas Canarias*. Estudios Prehispánico, 11. Madrid. Dirección General de Patrimonio Histórico. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco (1999): "El viaje de las loceras: la transmisión de tradiciones cerámicas prehistóricas e históricas de África a Canarias y su reproducción en las Islas". *Anuario de Estudios Atlánticos*. Nº 45. Madrid-Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Cabildo de Gran Canaria, pp.: 61-118.

PINO CURBELO, M. DEL y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2017). "Propuesta para la clasificación de los materiales cerámicos de tradición aborigen de la isla de Gran Canaria (Islas Canaria)". *Lucentum*, XXXVI, pp. 9-31. [Http://dx.doi.org/10.14198/](http://dx.doi.org/10.14198/).

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Amelia del Carmen, JIMÉNEZ MEDINA, Antonio Manuel y ZAMORA MALDONADO, Juan Manuel (2006): "El instrumental lítico en el trabajo de la loza tradicional: apuntes etnoarqueológicos". XVI Coloquio de Historia Canario-Americana. Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Cabildo de Gran Canaria, pp.: 419-436.

SERRA RÁFOLS, Elías y ROSA OLIVERA, Leopoldo de la (1970): *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, IV. 1518-1525*. En VV.AA. *Fontes Rerum Canariarum*. Colección de textos y documentos para la Historia de Canarias. Tomo XVI. Ed. Instituto de Estudios Canarios.

VELASCO VÁZQUES, J.; ALBERTO BARROSO, V.; DELGADO DARIAS, T.; MORENO BENÍTEZ, M.; LECUYER C., RICHARDIN, P. (2019). "Poblamiento, colonización y primera historia de Canarias: el C14 como paradigma". *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 66, pp. 1-24.

ZAMORA MALDONADO, Juan Manuel y JIMÉNEZ MEDINA, Antonio Manuel (2004). *El centro locero de Tunte (San Bartolomé de Tirajana, Gran Canaria)*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación para la Etnografía y Desarrollo de la Artesanía Canaria. Cabildo de Gran Canaria.

(2008). *Historia de la alfarería tradicional en Hoya de Pineda (Gáldar y Santa María de Guía, Gran Canaria)*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias. Ayuntamiento de Santa María de Guía. Ayuntamiento de Gáldar.

Concepción Barrera Niebla. El Cercado. La Gomera. 1944
Fotogr. Antonio Mederos Sosa



fase 8

combustible
guisado

El tiempo es
una herramienta más

EL COMBUSTIBLE

La escasez de leña era la causa de que en muchas ocasiones se desplazaran a zonas lejanas para recolectarla y transportarla. En La Atalaya la solían acarrear a la *remuda*, método que consiste en hacer dos *jases* (pilas) por persona y desplazarlos de forma alterna.

“También aprovechaban la asistencia al mercado o recovas para comprar o cambiar con otras personas que se dedicaban a ello.

También cogíamos las tabaibas y las machacábamos con una piedra, esa era un peligro para los ojos si le caía una gota de leche en los ojos ¡Dios nos libre! También cogíamos pitones, pitas secas, pero con la más que salía la loza bonita era con los taginastes [Echium sp.], la loza se quedaba encarnadita”. (D.^a Carmen Monzón Suárez, 75 años, Hoya de Pineda, 30 – IX- 2006).¹

Los excrementos secos de los animales se usaban como combustible para cocinar en casa y también era un componente importante en el guisado de la loza, al igual que los de los burros y camellos. En Fuerteventura solía haber disputas por ellas dada la escasez de combustible de todo tipo.

En estudios realizados con excrementos de vaca se ha logrado alcanzar picos de temperatura de 621° C y 613° C² y 700° C³

En cuanto al poder calorífico de la leña mencionada anteriormente no sabemos de estudio alguno que nos aporte dicha información.

La calidad del combustible afecta a la combustión,
a la duración de la misma y al aporte de calor.

1 ZAMORA MALDONADO, J.M. y JIMÉNEZ MEDINA. A.M. 2008. Historia de la alfarería tradicional en Hoya de Pineda.

2 PANIEGO DÍAZ. P. 2016. Combustión de excrementos. Una aproximación experimental. Universidad Autónoma de Madrid.

3 EDUARDO WILLIAMS, E. y WEIGANG, P.G. 2001. Estudios cerámicos en el Occidente y Norte de México. Pág. 80.

La leña blanda produce combustiones rápidas, con mucha llama, mientras que la dura quema largamente y genera brasas. También afecta al poder calorífico la humedad de la misma, más seca aporta más calorías.

Leña de higuera, bosta de burro, camello y carozos de millo
Abajo. sarmientos de viña. Fotogr. Silverio López



ESPECIES VEGETALES EMPLEADAS COMO COMBUSTIBLE EN EL GUISADO DE LA LOZA

Nombre común	Nombre científico	Localidad/centro locero
Cepa-sarmiento (parra)	<i>Vitis vinífera</i>	La Atalaya(GC), El Mojón(LZ)
Corteza de eucalipto	<i>Eucalyptus spp.</i>	La Atalaya(GC)
Naranjero salvaje	<i>Ilex perado ssp. platyphylla</i>	La Atalaya(GC)
Retama	<i>Retama nonosperma</i>	La Atalaya(GC), Hoya de Pineda(GC), Lugarejos y Tunte(GC)
Tunera (penca seca)	<i>Opuntia ficus sp.</i>	Hoya de Pineda(GC), Valle Sta Inés(FV) El Mojón(LZ)
Altabaca	<i>Dittrichea viscosa L. Greuter</i>	Hoya de Pineda(GC)
Tabaiba	<i>Euphorbia obtusifolia</i>	Hoya de Pineda(GC), Valle Sta Ines(FV) El Mojón(LZ) Candelaria(TF)
Tajinaste.	<i>Echium sp</i>	Hoya de Pineda(GC)
Pita	<i>Agave americana</i>	Hoya de Pineda y La Atalaya(GC)
Piconá	<i>Forsskaolea angustifolia Retz</i>	Hoya de Pineda(GC)
Jarón	<i>Cistus symphytifolius Lam.</i>	Hoya de Pineda(GC) Lugarejos(GC) El Cercado(GM)
Horgazo (juargazo)	<i>Cistus symphytifolius</i>	Hoya de Pineda(GC), Lugarejos (GC) Tunte(GC)
Pinocha-piña de pino	<i>Pinus canariensis</i>	Lugarejos(GC)
Codeso	<i>Adenocarpus foliolosus</i>	Lugarejos(GC)
Brezo	<i>Erica arbórea</i>	Lugarejos(GC) El Cercado(GM)
Escobón	<i>Spartocytisus filipes</i>	Lugarejos(GC), Tunte(GC)
Aulaga, julaga	<i>Launaea arborescens</i>	Tunte(GC), Valle Sta. Ines(FV) Candelaria (TF)
Madera de palet	Diversas especies	La Atalaya(GC)
Cardon.	<i>Euphorbia canariensis</i>	Valle Sta. Ines(FV) Candelaria(TF)
Higuera	<i>Ficus carica</i>	Valle Sta. Inés(FV), El Mojon(LZ)
Caña común(raíz)	<i>Arundo donax</i>	La Atalaya(GC)
Carozos de millo	<i>Zea mays</i>	Valle Sta. Inés(FV), El Mojon(LZ)
Tomillo salvaje o de burro.	<i>Micromeria varia Benth. ssp. varia</i>	Candelaria (TF)
Palo Tabaco	<i>Nicotiana glauca</i>	Muñique (LZ)
Pirgano. Talajague(*)	<i>Phoenix canariensis</i>	Muñique (LZ), El Mojon(LZ)
Corteza eucalipto	<i>Eucalyptus globulus</i>	La Atalaya(GC)



Fotogr. Silverio López

Página anterior

Ampliación del cuadro elaborado por A. Jiménez

Fuente: Cuenca Sanabria, 1981 a; López Márquez, 1985; Zamora y Jiménez, 2004; Santana Duchement, 2005; Luján Henríquez, 2006 y Zamora y Jiménez, 2008. David Marrero. Juan Brito. Aquilino A. Rodríguez Santana, 2020.

Excrementos secos de animales domésticos, vaca, burro o camello. Valle Sta. Inés (Fuerteventura) y El Mojón (Lanzarote)

(*)TALAJAGUE. Base de la hoja de la palmera, con dos hileras de picos grandes y fuertes en los bordes, por la que se une al tronco. La hoja de la palma se corta por encima del talajague. Academia Canaria de la Lengua.

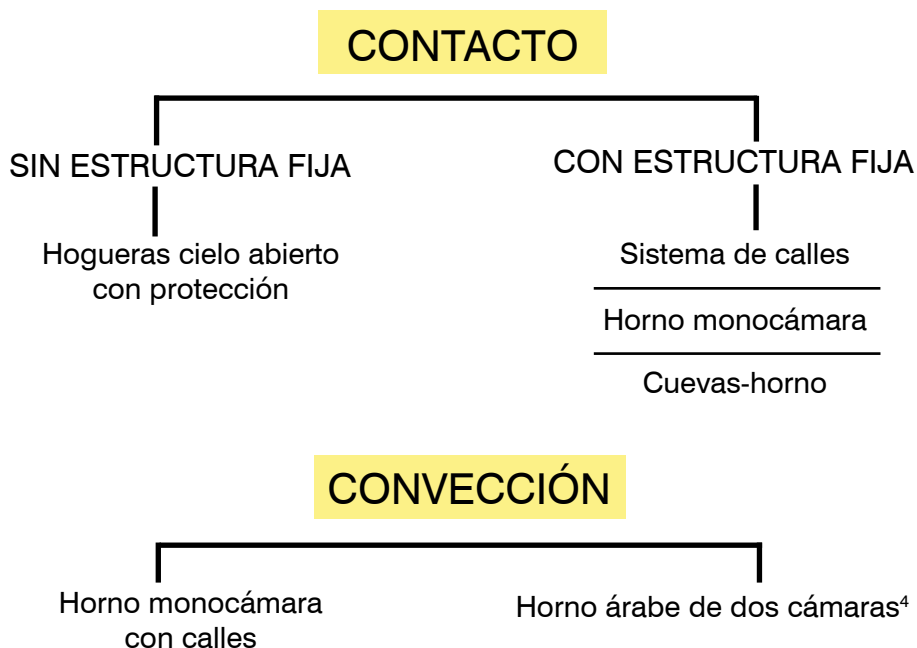
GUISADO

La cocción es uno de los procesos más importantes en la fabricación de la cerámica, tal vez sea la más compleja y necesita de conocimientos técnicos específicos.

En esta transformación físico-química del barro en el que abarcan temperaturas desde los 600° a los casi 900° ocurren muchas alteraciones y cambios.

En espacios abiertos y en contacto directo con el combustible, es el método más antiguo para la cocción del barro y nos remonta a muchos milenios en la evolución de esta técnica.

En la Cerámica Canaria se han utilizado dos tipos de cochuras: por contacto y por convección. Lo podemos resumir tal y como se refleja en el siguiente cuadro:



4 GONZÁLEZ ANTÓN. R. La Alfarería Popular en Canarias. Cabildo Insular de Tenerife. (1987) Hace referencia de un horno tipo árabe de dos cámaras que se utilizó en La Cisnera, Arico. No hemos encontrado documentación o más información sobre el mismo. Pág. 30 Nota Autor

Es habitual que el proceso de guisado recorra tres fases: calentamiento previo, cocción y enfriamiento. El calentamiento previo es importante porque se reduce, en lo posible, el choque térmico. Esto no solo se hace a la pieza, exponiéndola al sol previamente al guisado, también al espacio donde se realiza la cocción.

Esta fase cobra mayor importancia en invierno, ya que el secado es más lento. En La Atalaya, mientras se calentaba el horno, se solían colocar las más verdes (húmedas) en la boca del mismo para que fueran *bahiando* (del portugués, *goteante*), girándolas para que el secado fuera homogéneo.

En el sistema de hoguera a cielo abierto el precalentamiento consiste en colocar las piezas al sol mientras se prepara el guisado y al comienzo del mismo hacer una pequeña hoguera externa para que el viento introduzca lentamente el calor y la llama al interior.

El guisado suele ser con atmósfera oxidante salvo en ocasiones en las que los restos de la leña, ya cenizas, se depositan en determinadas partes de la pieza, haciendo una pequeña reducción.

Tan solo en Lugarejos en la fase final, se hace una corta reducción al depositar gran cantidad de jorgao casi verde. Es posible que esta operación corresponda a una forma de conservar y aumentar la temperatura.

Para finalizar el guisado hay que tener en cuenta esas reducciones producidas por el contacto con cenizas o zonas en que tienen un ambiente en reducción por lo que se apartan las piezas ahumadas o con falta de temperatura. En el guisado al aire libre, sin estructuras, se le arriman brasas para que terminen de clarear las zonas ahumadas.

En los hornos monocámara se le añade más leña y se vuelve a subir la temperatura.

Los parámetros que marcan la cocción en espacios abiertos son diferentes a los usados con hornos monocámaras. La climatología y el combustible son factores que inciden en el resultado final. A pesar de las protecciones, la aparición de vientos fuertes, racheados o cambios de sentido en el mismo, pueden estropear un guisado, subiendo la temperatura rápidamente y en exceso, por lo que las tensiones en las piezas son enormes, con grandes diferencias de temperatura y con resultados desastrosos.

En Lanzarote, D^a Dorotea prefería asar la loza por la tarde y mejor en verano, ya que en esta época los vientos son flojos.⁵

Utilizando los materiales adecuados se facilita el proceso, se reduce el tiempo de cocción y la manipulación es mínima.

Dependiendo del tipo de barro y por efecto del fuego, su color inicial cambia, por lo general a tonalidades más claras y, en la parte final del guisado, es evidente. El sonido acampanado de las piezas certifica la calidad del guisado, marcando el final del proceso.

En cuanto al enfriamiento de las piezas, salvo en el guisado de Candelaria, donde se cierra el horno hasta el día siguiente, las piezas son retiradas de la zona de guisado y amontonadas, por lo que el choque térmico continúa pero a la inversa.

La persona que guisa las piezas en hornos monocámara de fuego directo debe tomar una serie de precauciones, puesto que se llegan a alcanzar temperaturas cercanos a los 600° C en la puerta.

Debe protegerse de las altas temperaturas con sombrero y otra capa de ropa, ya que, una vez arranque el guisado, hay que acercarse para lanzar la leña y cuando ha finalizado, hay que estar a corta distancia para manipular las piezas con un pitón.

Se puede tardar cierto tiempo en manipular y retirar las vasijas del interior porque aunque se ha reducido la temperatura continúa siendo bastante elevada.

En La Atalaya, Panchito nos comentaba que es muy peligroso beber agua directamente porque les podía dar un *pasmo* al estar el cuerpo caliente, por lo que previamente se tomaban un trago de ron para evitar la frialdad del líquido.

“La sencia de la losa es el asado”, nos decía D^a Salomé Brito, y es rigurosamente cierto, sin el examen del fuego, donde sufren un cambio profundo, el proceso no ha terminado y la pieza está inacabada.

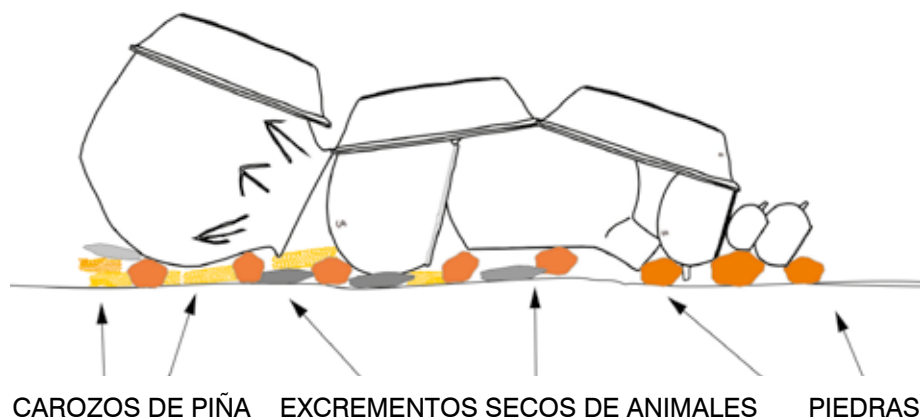
5 LIZARAZU DE MESA, M.A. Etnografía española nº6 Año 1987, Pág. 250.

AIRE LIBRE

Antonio Cedeño (1480) nos da un dato sobre la cocción de la cerámica, nos relata que las enterraban en un agujero sobre el que se hacía fuego y se mantenía ardiendo hasta que las vasijas quedaban lo suficientemente cocidas.

En las islas de Lanzarote o Fuerteventura no conocemos referencias del uso del horno, al igual que en La Palma. El proceso utilizado en estas islas son similares: preparación de la cama; combustible en la parte inferior y superior del guisado, protección o cubierta parcial de la pira.

Se comienza limpiando el terreno de piedras, allanando con una tabla y teniendo en cuenta la orientación del viento. A continuación, se colocarán unas pequeñas piedras (teniques) de piedras volcánicas de unos 6 cm. Estos primeros teniques se colocarán separados entre sí unos diez centímetros y perpendiculares al viento, cuya dirección e intensidad se comprobará constantemente, ya que un cambio brusco o rachas fuertes harán que surjan grietas o roturas, sobre todo en las de mayor tamaño. Se continúa haciendo la cama, consistente en colocar el combustible, excrementos secos de animales, burro, camello, vaca, carozos de piña. Estos materiales son los más preciados por su potencial calórico.

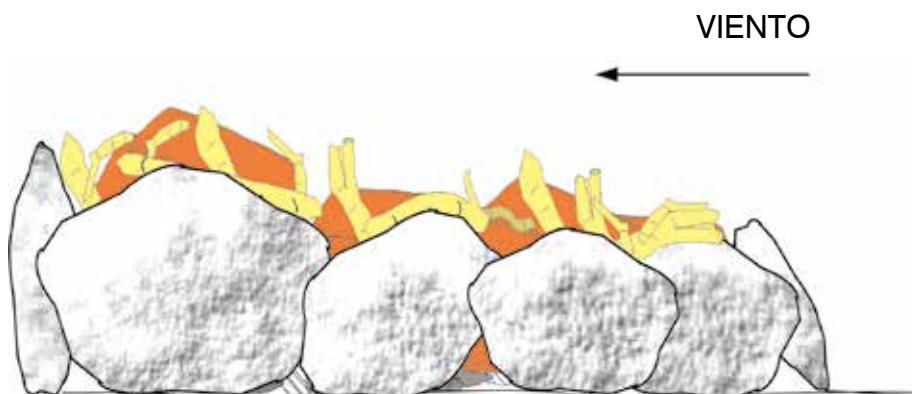


ASADO
COLOCACIÓN DE LA LOZA SOBRE CAMA
(Lanzarote y Fuerteventura)

Las piezas grandes se colocan apoyadas sobre estas primeras piedras que son de mayor tamaño que el resto. El tamaño de las piezas va decreciendo a medida que crece el tendido. Las piezas menores en contra del viento, ya que el calor que se produce al iniciar el fuego irá calentando las piezas más gruesas y el choque térmico será menor.

La loza abierta (lebrillos, asaderas, tofios) se coloca con la boca hacia abajo, y la de mayor tamaño y con boca más cerrada, apoyada en su vientre con la boca mirando ligeramente hacia el suelo, tapándolas para evitar que caigan brasas o cenizas en su interior. Después de que se hayan terminado de colocar las piezas se cubre con leña de un grosor aproximado de 3-7 cm.

Esta cubierta se intenta que sea lo más compacta posible, solo se deja algo descubierta la parte por donde se iniciará el fuego y que, posteriormente, se cubrirá cuando esté encendido. Esta leña, dependiendo del lugar, puede ser higuera, tabaiba seca, cepas o sarmientos. Para finalizar, se cubrirán los laterales con restos de piezas grandes, trozos de tostadores, hornillas o piedras horneras (Lanzarote) para aprovechar mejor las calorías y protegerlas del viento.



COLOCACIÓN DE LA LOZA EN HOGUERA
SEGÚN DIRECCIÓN DEL VIENTO
(Lanzarote y Fuerteventura)

Se comienza el fuego haciendo una pequeña hoguera por el lugar de procedencia del viento, lentamente irá introduciéndose. *Al poco de comenzar, D^a Dorotea de Lanzarote “añadía pencas de tunera para ayudar en el asado porque prende más lentamente”.*⁶ Con dos pírganos verdes de palmera se separan las cubiertas protectoras que se les ha puesto alrededor, para comprobar si se van cociendo uniformemente las piezas. Una vez se haya llegado al punto de cocción necesario, se comienzan a quitar lentamente estas cubiertas. Si alguna pieza no ha llegado a alcanzar la temperatura adecuada y está algo ahumada (humos), se cogen unas brasas con los pírganos de palmera y se depositan en las zonas con falta de fuego.

El fuego casi ha desaparecido del resto del asado, y la cama y las brasas van haciendo el resto. Solo queda colocar los restos de las brasas en los lugares que presentan humos. Durante el proceso de cocción las puntas de los pírganos se suelen mojar en agua para evitar que se quemen con el contacto de las brasas.

*Finalmente las piezas se retiran y se colocan en un lugar al abrigo de los vientos para que terminen de enfriar.*⁷

En su época, Doña Dorotea de Lanzarote ya usaba parrillas metálicas que facilitaban considerablemente este método de cocción.



Piezas colocadas sobre parrilla. Lanzarote. Fotogr. José del Rosario

Pag. sig. Asado en hoguera al aire libre. Salomé Brito
Valle Sta. Inés. Fuerteventura
Fotogr. Silverio López. Fondos Cabildo de Fuerteventura

6 LIZARAZU DE MESA, M:A. Etnografía española nº6 Año 1987, Pág. 250.

7 Idem.



AIRE LIBRE. SISTEMA DE CALLES

El guisado es la parte más destacada del proceso de elaboración de Lugarejos. Protegidas por un desmante, se construyen con sillares unas calles separadas 20-30 cm., lo suficiente para que se apoyen las tallas, bernegales y piezas de esa envergadura.

Como en los diferentes métodos de cocción, se comienza poniendo las piezas al sol para que sigan perdiendo humedad.

Después de acomodar la piezas mayores, entre las que suelen colocar piñas, sobre estas se colocan las de menor tamaño. Seguidamente se comienzan a llenar las calles con piñas de pino y pinocha.

Se prende el fuego y, a medida que se consume, el combustible se sigue añadiendo y empujando con un pitón para que llegue al final de la calle.

Las calles terminan en sillares por donde sale la combustión. En el comienzo, el guisado está ahumado y esto es debido a una combustión reductora. Cuando se convierte en oxidante se comprueba porque esa zona clarea, desaparece el ahumado.

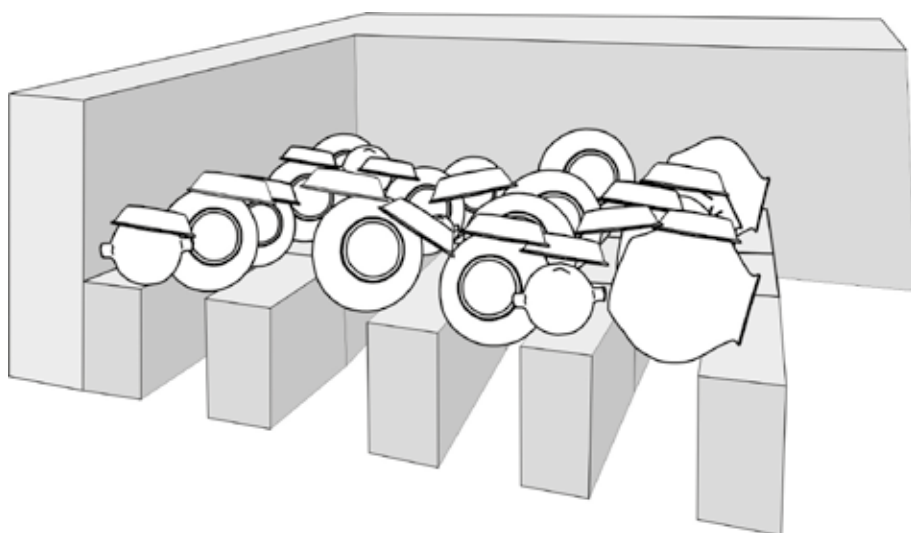
Es entonces cuando se cargan las calles con piñas y se tapan las calles con sillares. A continuación, se deposita una carga de pinocha y leña de hogarzo. Este último se debe recoger el mismo día de la cocción o el anterior, por lo que está verde. Comienza una reducción que termina en oxidación y con grandes llamaradas. Poner esta leña verde en la parte superior influye para que conserve y suba la temperatura, haciendo la función de una cúpula de horno.

Las cenizas, producto de la combustión, se apartan para comprobar que la cocción es correcta. De lo contrario, las que estén faltas de temperatura o ahumadas se seleccionan y se vuelve a depositar más leña para subir la temperatura de nuevo y aclararlas.⁸

8 Información proporcionada por Alejandro Cuenca Sanabria



Guisadero antes de colocar la loza. Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Fondos FEDAC



COLOCACIÓN DE LA LOZA
SISTEMA DE CALLES
(Lugarejos. Gran Canaria)





Arriba y páginas siguientes
Guisado con sistema de calles. Lugarejos. Gran Canaria
Fotogr. Fondos FEDAC





HORNO MONOCÁMARA

Como explicamos en el apartado del secado, este se finaliza poniendo la loza al sol el día del guisado para su secado total y calentamiento.

Pasado el mediodía se calienta el horno, para ello se deja arder la carga de leña y se esparcen las cenizas, sobre las cuales se depositan las piezas siguiendo un orden: las mayores se colocan al fondo del horno y según vayan disminuyendo de tamaño se van colocando hacia la puerta.

A veces se colocan superpuestas, aunque esto depende de la cantidad de loza que se guise.

Para la introducción de las piezas en el horno se utilizan pitones (eje floral) para la loza grande, y palos menores o jorquetas para la pequeña.

Sobre las piezas se dispone la leña de forma que la más fina esté en contacto con las piezas y la gruesa encima, de esta forma se amortigua el peso. A continuación se prende fuego y se deja arder un tiempo hasta que se le añade leña de nuevo. Esta se tira desde el exterior con cuidado para no golpear las piezas.

Así va subiendo la temperatura, que se comprueba por las llamas, que llegan a ser más rojizas y espesas. Llegado a este punto, se dejan extinguir las llamas y con el pitón se comienza a revolver la loza para comprobar su estado. Si está al rojo vivo o rojo intenso se aparta hacia la boca para sacarla posteriormente. Si está ahumada se le da la vuelta y se deja en el interior por no haber alcanzado aún el punto adecuado.

De nuevo se añade una carga de leña para subir la temperatura y limpiar las piezas manchadas. Finalizado el proceso, se saca con los pitones y se colocan las piezas unas sobre otras fuera del horno para evitar que alguna hierba u hoja manche su superficie al pegarse con el calor que desprenden.

Pág. siguiente
Guisado horno monocámara. La Atalaya de Sta. Brígida. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López. Fondos FEDAC



HORNO MONOCÁMARA
y sección con loza dentro (Gran Canaria)







Pág. anterior. Guisado horno monocámara. La Atalaya. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López. Fondos FEDAC

Arriba.
Rubén Auyanet guisando en el horno del Centro Locero de La Atalaya
Fotogr. Fondos FEDAC

Abajo.

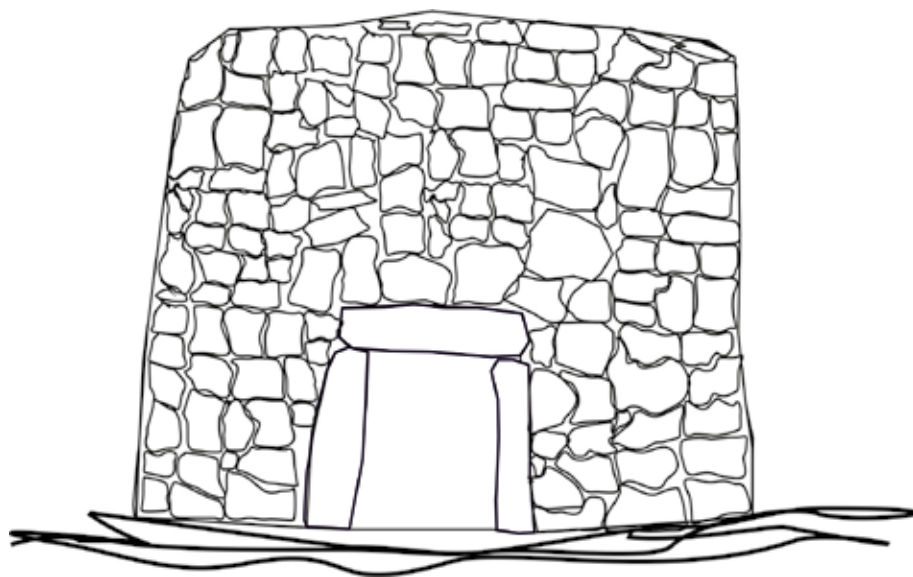
Sacando jarra de gofio del horno. La Atalaya. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López. Fondos FEDAC

HORNO MONOCÁMARA CON CALLES

El cocinado, denominado así en Candelaria, combina el horno tradicional monocámara y el sistema de calles utilizado en Lugarejos, Gran Canaria. Solo tenemos conocimiento de su uso en Candelaria, Tenerife.

El tipo de guisado es por convección, el fuego o el combustible no toca las piezas. Para ello en el interior del horno se construyen unas calles realizadas con cantos que se cubren con tejas, hojalata o piedras. Sobre estas se depositan los recipientes y se cubren con los mismos materiales para evitar que la llama toque las piezas.

Los combustibles utilizados eran la aulaga, tabaiba, cardón (las primeras cargas) y tomillo salvaje.



HORNO
MONOCÁMARA CON CALLES
Candelaria (Tenerife)

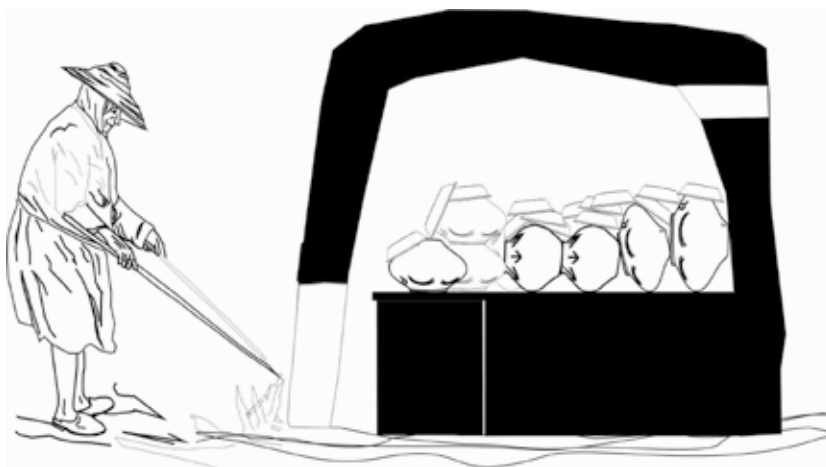
Para cargar el horno con la loza, se deja un espacio en la entrada para que una persona pueda entrar y colocar las piezas. Posteriormente se termina ampliando la calle hacia la puerta y depositando las piezas encima.

Toda esta operación se realiza estando el horno con un calentamiento previo.

Se continúa depositando lentamente la leña en la boca del horno, que se empuja al interior de las calles, para subir lentamente la temperatura hasta llegar a cierta temperatura en la que la locera observaba en el fondo del horno tonos blanquecinos.

Para terminar, se añadían dos cargas de tomillo, que tienen una combustión y poder calórico mucho mayor que la aulaga. Se finaliza cerrando la boca y el tiro con piedras y barro, dejándolas uno o dos días.⁹

Sección horno monocámara con calles.
Candelaria (Tenerife)



9 RAMOS RODRÍGUEZ, M.J. / MARRERO FUENTES, D. La Alfarería Popular en Candelaria. Revista Asociación Cultural Sureste.Tenerife.nº8. Año 2006.

CUEVA

Son escasas las referencias sobre la cocción en cuevas.

Rafael González Antón en su libro *la Alfarería Popular en Canarias*, la única referencia la hace sobre la localidad de Teguedite o Barrio de los Gavilanes, Arico, *donde trabajaron dos alfareras, una de ellas se llamaba Candelaria y la otra Dolores Marrero, que procedía de Igueste, Candelaria. Las dos vivían en cuevas y Dolores en condiciones de extrema pobreza. La cueva además de servir de vivienda y taller, la utilizaba para el guisado.*

“Colocaba las piezas junto a la pared, tapándolas con tejas para conservar el calor y poniéndole la leña encima.”

El hecho de cubrirlas con tejas, consideramos que tendría como función la de protegerlas del contacto directo con el fuego, como ocurre con el guisado en hornos de calles de Candelaria.

En el trabajo *El uso del barro entre los Benahoritas*, Felipe Jorge Pais Pais comenta la localización de innumerables cavidades minúsculas, especialmente durante la Fase cerámica IV que presentan ínfimas condiciones de habitabilidad debido a sus reducidas dimensiones. En este tipo de yacimientos aparecen algunos de los elementos característicos de las viviendas permanentes (fragmentos de cerámica, huesos de ovicápridos, conchas marinas y sobre todo, abundantes cenizas y carbones formando gruesas capas).¹⁰

Juan Manuel Zamora Maldonado y Antonio Manuel Jiménez Medina en la publicación *Historia de la Alfarería Tradicional en Hoya de Pineda*, comentan la información que les transmitió la locera Dña. Juliana Suárez Vega sobre *“un conjunto de dos cuevas artificiales, conocidas como cuevas del Bujo y una tercera conocida como Cueva del Horno de la Loza, donde llegaron a guisar loza una gente, los primeros que llegaron, que no eran de la zona.”*

“Las paredes circundantes del lugar donde se guisaba la loza se encuentran recubiertas de una película cristalizada (como vidrio volcánico), al haber sido afectadas por altas temperaturas. Los hallazgos de fragmentos de loza tradicional, a lo largo de las laderas adyacentes, estarían relacionados con la actividad locera.”

10 PAIS PAIS, F.J..El uso del barro entre los Benahoritas. El Pajar. Cuaderno de Etnografía, II Época, nº 26, Agosto 2008, pp.63-72.

También comentan: *“según la Carta Etnográfica de Artenara (Rodríguez Pérez Galdós y Grandío de Fraga, 1998) este tipo de guisaderos en el interior de cuevas artificiales sólo se ha podido documentar en el centro locero de Lugarejos, donde todavía se pueden observar, aunque modificadas, algunas de estas estructuras (en relación al centro locero de Lugarejos, vid. Luján Henríquez, 2006).”*
VID

En el trabajo titulado *El poblamiento prehistórico en Arucas: una propuesta de interpretación del uso, aprovechamiento y gestión del territorio (2002)*, Antonio Manuel Jiménez Medina comenta sobre una cueva que se ubicaba en el barranco de Cardones, Arucas, en la que parece ser debió existir algún área asociada a la cocción cerámica en época indígena. La cueva fue sepultada por unas obras de carreteras.

Según D. Hernando Afonso Ortiz, de 39 años de edad (2000), natural de Trasmontaña, nos comentó que en los años sesenta del siglo XX, un grupo de niños del mismo pago de Trasmontaña, entre los que se encontraba el propio informante, localizaron cuevas funerarias, mientras jugaban, en el Barranco de Cardones (la denominada “Cueva de los Muertos”, en la Carta Arqueológica de Arucas), en las que, todavía, se conservaban restos óseos humanos. Según los recuerdos que conserva el citado informante, los cuerpos se encontraban envueltos en “pieles” y tenían restos de cerámicas y otros materiales asociados.

También, D. Hernando Afonso Ortiz añade que muy cerca de estas cuevas se localizó otra cueva natural llena de cenizas y restos cerámicos.

En Tunte, según nos ha informado Antonio M. Jiménez, se guisaron pequeñas cantidades de loza en hornos de pan.

Este sistema es posible con pocas piezas, ya que el escaso volumen de estos hornos no permite una combustión adecuada.

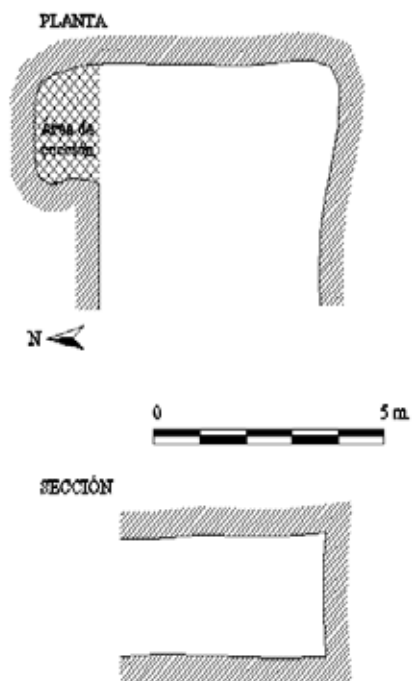
Las dimensiones de las cuevas-horno son reducidas, la de Lugarejos es de 2 m² y la de Hoya de Pineda de similares medidas, dentro de otra ligeramente mayor.

En cuanto al procedimiento, no hay referencias al respecto, solo la cubierta de tejas empleada en Teguedite, Arico, que indica parte del sistema de guisado utilizado en Candelaria.

El guisado en cuevas es una forma temporal de solucionar esta fase del proceso. De hecho solo quedan referencias residuales y hoy en día no se continúa con esta técnica. Hacer un horno implicaba una inversión imposible de afrontar para la frágil economía de una locera y el hecho de que existiera alguno de las características adecuadas implicaba estar en un entorno especializado.



Guisadero-Cueva. Lomo Las Felipas. Lugarejos. Artenara
Fotogr. Fondos FEDAC Carta etnográfica



Cuevas del Bujo. Cueva del Horno de la Loza. Foto cedida por Juan Manuel Zamora Maldonado y Antonio Manuel Jiménez Medina

Planta y sección Cueva del Horno de La Loza. Elab.: Margarita I. Jiménez Medina

procedimientos actuales

A orillas de otro mar, otro alfarero se
retira en sus años tardíos.

Se le nublan los ojos, las manos le tiemblan,
ha llegado la hora del adiós. Entonces
ocurre la ceremonia de la iniciación: el
alfarero viejo ofrece al alfarero joven
su pieza mejor. Así manda la tradición,
entre los indios del noroeste de América:
el artista que se va entrega su obra
maestra al artista que se inicia.

Y el alfarero joven no guarda esa vasija
perfecta para contemplarla y admirarla,
sino que la estrella contra el suelo, la
rompe en mil pedacitos, recoge los
pedacitos y los incorpora a su arcilla.

Eduardo Galeano

IDENTIFICACIÓN Y PRUEBAS DE TIERRAS

En este capítulo aportaremos métodos para poder identificar los materiales con las propiedades adecuadas para la elaboración de piezas. Es importante la capacidad de observación del entorno, la configuración del territorio; sus colores y texturas nos aportan una primera información de las posibles cualidades y posibilidades de las tierras.

Los desmontes en laderas y carreteras son un buen lugar para ver los diferentes estratos y encontrar tierras. Los fondos de charcas o maretas también son un lugar donde se pueden localizar barros. No obstante, se debe tener cuidado, ya que las propiedades de las mismas pueden no ser las adecuadas debido al tipo de tierras del entorno.

TEST TÁCTIL - VISUAL

La apariencia puede revelar algunos datos muy importantes sobre el tipo y las características de la tierra.

Color Una característica de la tierra puede ser revelada en función de su color: los colores que podemos encontrar están dentro de la gama de grises, ricos en silicio y aluminio, y portan materia orgánica que facilitan el modelado, la cual desaparece tras el guisado, y los tonos rojizos o marrones, ricos en hierro.

Textura Hay que comprobar si es tierra arenosa o compacta como piedra. Las tierras arenosas se esparcen disgregándose. En general no sirven, o en todo caso como desgrasante (barro arenuco).

Las tierras arcillosas se esparcen menos y tienen mayor cohesión. Cuando están seca, se fracturan en pedazos resistentes; en estado húmedo, son plásticas, el barro se agarra a los dedos y es difícil de pulverizar.

Brillo En estado seco, si es compacta y se frota con la uña, la huella ha de ser brillante.

Prueba sensorial

Acercando la piedra de barro a la lengua y comprobando que se adhiere a ella.

TEST DE SEDIMENTADO

Este test está fundamentado en la segmentación diferenciada de los constituyentes de la tierra y consiste en el siguiente procedimiento:

1. En un recipiente de vidrio cilíndrico, liso y transparente, donde se ha realizado una división en tres partes, se deposita 1/3 de una cantidad de tierra, seca y desmenuzada.

2. Llenar de agua hasta 3/3 partes.

3. Tapar el recipiente y agitar vigorosamente la mezcla para que haga la dispersión de la tierra en el agua.

4. Dejar en reposo de 3 a 6 horas sobre una superficie horizontal.

«Cada uno de los componentes de la tierra decanta en tiempos diferentes, formando distintas capas que se puede visualizar. La grava y la arena decantan primero, por ser las partículas más pesadas, seguido del limo y por último, la arcilla. Si el suelo contiene materia orgánica, ésta flota en la superficie del agua».¹



¹ Información extraída y adaptada de MARTINS NEVES, C. et alii: Selección de suelos y métodos de control en la construcción con tierra-prácticas de campo.



Test de sedimentado.
 En la imagen inferior se puede apreciar la gran capacidad de absorción de agua del barro contenido en el frasco central.

Secado

Se retira el agua y el barro y se deposita sobre una superficie absorbente, preferiblemente una placa de yeso. Se deja el tiempo suficiente para que absorba el agua y quede con una textura parecida a la plastilina.



TEST DE PLASTICIDAD

Elaboramos un pequeño rulo, lo doblamos y comprobamos su plasticidad y cohesión. Si rompe menos será más plástico.



TEST DE CONTRACCIÓN

Para conocer la contracción de una arcilla podemos realizar este sencillo ejercicio:

1. Formamos una plaqueta de barro de 0,5 cm de grosor y sobre ella trazamos una incisión de 10 cm y marcamos los extremos con otra incisión perpendicular a la primera.

2. La dejamos secar unos días, y procedemos a medir la línea incisa de esta manera comprobamos el porcentaje de contracción.

3. La contracción nos indicará el grado de plasticidad, ya que cuando más plástico es el barro mayor es su contracción de secado.

Esta es una primera prueba sin desgrasante. Para conocer el Índice de contracción definitivo se hacen placas con diferentes cantidades y calidades de desgrasantes y se procede al guisado posterior.



PROCESOS Y TÉCNICAS ACTUALES

A continuación se exponen las técnicas, útiles y maquinarias que se usan actualmente para facilitar el trabajo y mejorar la producción. En este capítulo no se quiere entrar en juicios de valor, solo se pretende hacer visible las aportaciones que están transformando una parte del proceso, quedando perfectamente delimitadas al comienzo y al final del proceso de elaboración tradicional.

MACHACADO

Este método de preparación del barro, que utilizan en la actualidad algunos alfareros, facilita considerablemente su preparación. Para ello, se utiliza una machacadora de martillos que pulveriza literalmente el barro y las posibles impurezas que pueda tener, como pequeñas piedras y otros restos.

El barro tiene que estar seco, sin humedad alguna, ya que dificultaría su procesado. La machacadora tiene unos sistemas de mallas que se pueden cambiar regulando el grosor del producto final. También se puede utilizar para regular el grosor del picón, como desgrasante.

MEZCLA

Después del pulverizado, la técnica para mezclar el barro con otros materiales puede hacer uso de una hormigonera. Método poco ortodoxo, azote de puristas, pero muy práctico y cómodo.

Los diferentes materiales a mezclar, inclusiones, desgrasantes, etc., se pueden añadir en las proporciones exactas. Para ello se suele utilizar un recipiente, donde se depositan las proporciones a mezclar, dependiendo de la capacidad de la hormigonera.

Se pone en marcha en seco, se les da las vueltas necesarias hasta que la mezcla de los diferentes materiales sea la más correcta posible. Una vez se consiga este punto, se comienza a añadir agua lentamente, pulverizada y orientada hacia el centro del bombo. Se alterna con pequeños chorros orientados al mismo lugar y de forma intermitente.

Cuando se observe que se van formando pequeñas pelotas de barro en una elevada proporción, entonces comienza a finalizar el proceso. El exceso de agua sería perjudicial, ya que se formaría una enorme masa de barro que se mostraría incontrolable. Se para la hormigonera, se comienza a sacar las partes que ya están en el punto adecuado y se continúa con el proceso hasta que se termine la mezcla.

DECANTADO

Una forma segura, aunque un poco laboriosa de preparar el barro, es por medio de licuado y colado.

Una vez seco y partido el barro, se recomienda que las piedras no sean grandes, mejor de 1-2 cm o preferiblemente en polvo. Se deposita en un recipiente (barreño, cubo grande) una cantidad de agua que llegue a la mitad y lentamente se deposita el barro revolviendo continuamente hasta que se deshaga.

Se puede utilizar un taladro con un mezclador de pinturas hasta que quede una barbotina. Con este procedimiento no importan las cantidades.

Pasados unos días, puede ser una semana o más y después del decantado, se le retira el agua. Antes de retirar es conveniente remover para que el líquido sea homogéneo. Se comienza a depositar el barro sobre placas de yeso para que le extraiga el exceso de agua. Se debe vigilar constantemente para que no lo deshidrate demasiado.

La textura final ha de ser un poco más blando que la plastilina, teniendo cuidado que todas las pellas que se saquen tengan la misma densidad. Estas pellas se guardan en un recipiente bien cubierto con plásticos y ya se pueden usar para mezclar con el desgrasante.

AMASADO

La galletera o extrusionadora es una máquina que emplean los ceramistas para amasar y recuperar el barro; lo comprime, recupera y facilita el amasado. Se introduce el barro por la parte superior y con un brazo-palanca se empuja hacia el interior. Esto obliga al barro a pasar por un eje sinfín y sale comprimido en forma de rolo. El barro no debe estar muy húmedo, ya que dificulta el trabajo de la galletera.

CONSERVACIÓN

El barro una vez mezclado convenientemente se puede conservar durante largo tiempo en bolsas de plástico, teniendo cuidado que «La arcilla mejora con un almacenamiento prolongado, gana plasticidad, continúa su proceso de descomposición, cambia de color e incluso puede oler mal, Me han contado, que los antiguos ceramistas hablaban de una arcillas maduras o rancias con el mismo impresionante fervor que los gastrónomos discuten sobre la cosecha de vinos».²

CONTINUIDAD Y ACTUALIDAD

La historia de la cerámica canaria ha sido una lenta pero continua evolución, desde los recipientes usados por los antiguos habitantes de las islas, con formas propias en cada isla, a la casi uniformidad tipológica posterior a la conquista por los normandos y castellanos.

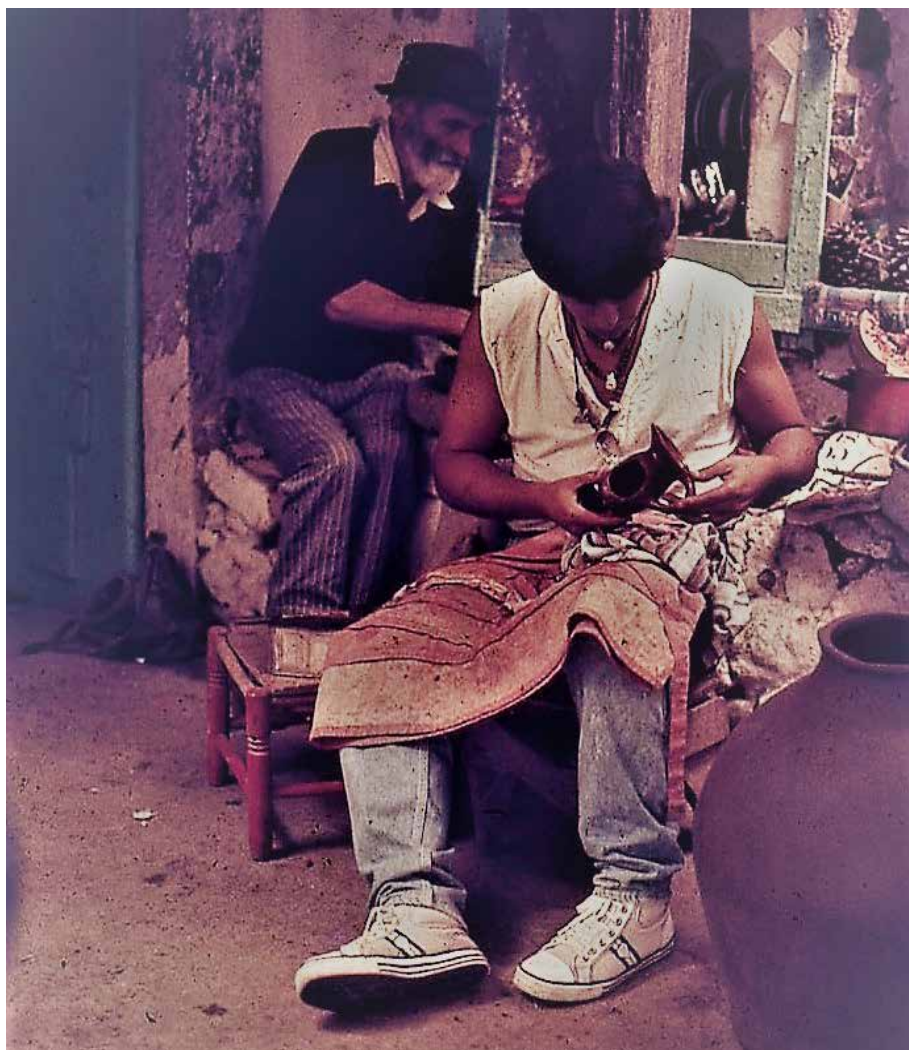
Cada centro locero ha desarrollado formas muy parecidas, con las variantes propias o adaptadas a las necesidades del momento. Muchas loceras se desplazaron y se integraron en otros núcleos donde se producía, y posiblemente influyeron en las formas o las asumieron. Es muy complicado seguir ese hilo de traslados e influencias mutuas, pero se abren nuevas líneas de trabajo en la búsqueda de caminos alternativos, que aparentemente no tienen que ver de forma directa con el sector, pero que pueden aportar nuevas luces.

Como hemos visto, las loceras fueron productoras de los útiles necesarios para la vida cotidiana, realizadas mediante un proceso laborioso y agotador y, posteriormente, el traslado, realizado por lo general a cargo de la misma locera, para la venta de su producción en lugares distantes.

Los conocimientos se transmitían de generación en generación, de madres a hijas y pocos fueron los hombres que trabajaron la loza:

2 LEACH, Bernard. Manual del Ceramista, p. 89

«Fue precisamente este alfarero (Panchito) el que transformó la forma de transmisión de conocimientos (...) Institucionaliza un aprendizaje informal y abierto a personas de fuera de la comunidad. Esto provocó que tanto el oficio como sus saberes pasaran de lo local a lo insular, e incluso al resto de las islas».³



Domingo Díaz Barrios trabajando en el taller de Panchito
La Atalaya de Sta. Brígida. Gran Canaria
Fotogr. Silverio López

3 ASCANIO SÁNCHEZ, C. (2007) Género, tradición..., pp. 410-411.

Tal vez fue el más visible y mediático, pero la actitud de todas las loceras siempre fue la de transmitir sus conocimientos sin ocultación, fueron la última generación de una época en la que comenzaron cambios en lo cultural, social y tecnológico.

La generación posterior sirvió de nexo entre esta última generación tradicional y la cerámica canaria contemporánea. Estos últimos fueron los que investigaron y desarrollaron las técnicas tradicionales, con las que comenzaron la reproducción de la tipología aborígen de las islas.

Ramon y Vina en La Palma; El Alfar en Tenerife (Valentín Benítez, José Ángel Hernández y Chano Díaz); Antonio Juan Machín en Gran Canaria; Silverio López en Fuerteventura; Juan Brito, padre e hijo en Lanzarote, aportaron una nueva visión de la cerámica canaria, revitalizadora y con un guiño al pasado.

La generación actual de ceramistas y alfareros continúan confeccionando piezas según las técnicas tradicionales en tres líneas de producción: reproducción aborígen, reproducción tradicional y cerámica no tradicional.

Conocen y practican los métodos tradicionales de preparación, confección, acabados y guisados de los barros canarios, pero en las fases más duras del proceso como es la preparación del barro, algunos utilizan maquinarias o herramientas confeccionadas con materiales modernos que les facilitan el trabajo. Sus innovaciones se sitúan en la primera y última fase del proceso, tanto en la preparación de los materiales como en la cocción.

Otra importante aportación ha sido el estudio de las tierras canarias y las posibilidades que tienen en la mejora de la calidad del producto final. Ángela Jaizme Jerez (Blasy), vinculada a La Atalaya desde finales de los 70 y profesora del Ciclo Superior de Cerámica Artística de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Gran Canaria, realizó un trabajo con barros y pastas canarias, llegando a temperaturas de 980° a 1.250° C. Asimismo, Juan Brito en Lanzarote, Delfín Díaz y Paco Sánchez en Gran Canaria realizan estudios sistematizados de las propiedades de las tierras, localización, contracción y temperaturas, consiguiendo alcanzar temperaturas superiores a los 1.000° C.

La exhaustiva tesis realizada por Carmen Gloria Martín Afonso, *Estudio y análisis de los barros de origen volcánico en la Islas Canarias. Aplicación y adaptación a la creación en la escultura cerámica*, aborda un estudio que abarca 25 muestras de barros de toda Canarias, identificando minerales presentes para el comportamiento en ensayos geotécnicos; y la contracción, tras la cocción, de 900° a 1000° C. Con ello, se desmiente la teoría de que los barros canarios no superan los 900° C o no sirven para el torno.



Muestras de cocción de diferentes barros de Lanzarote
Fotogr. Juan Brito

Pau Valverde, tornero, desde el año 1991 ha trabajado con barros de Canarias en La Laguna y, posteriormente, en Fuerteventura. Las mezclas que realiza dependen del tipo de piezas que vaya a confeccionar, combinando diferentes proporciones de barros y desgrasantes. Nos ha comentado que suelen ser sobre un 20% de arena y un 10% de celulosa, para elaborar piezas abiertas y la cocción en horno de dos cámaras.

Eduardo Ramírez, en su taller de Agüimes, también ha realizado piezas usando el torno, mezclando varios barros o con finas inclusiones y llevándolo a 870° C en horno catenario.

Quizás, la evolución comenzó desde el mismo día que se realizó la primera “reproducción” aborigen o de tipología tradicional.

Al confeccionar una obra fiel al original se está realizando un trabajo de interpretación, innovando y añadiendo nuevos elementos, nuevos gestos que posiblemente no se utilizaran en la elaboración de la pieza original.

Los nuevos alfareros y alfareras, comienzan a interpretar formas aborígenes buscando una imagen nueva más representativa de los tiempos actuales. Algunos de los que se han sumergido en ese desarrollo han logrado resultados enriquecedores.

Por el camino han quedado muchos que lo han intentado. El Alfar, que en su momento fue referente de la alfarería canaria y aportó el inicio de una línea de trabajo con arqueología experimental, tuvo que cesar en su actividad, aumentando el vacío de los referentes culturales que todos necesitamos.

TRADICIÓN. INNOVACIÓN EVOLUCIÓN. GRAN FORMATO

TRADICIÓN - INNOVACIÓN

Aquilino Rodríguez Santana bebe de la tradición y la transforma en piezas que abarcan desde la reproducción aborígen a la tradicional, incorporando nuevas formas inspiradas en elementos de nuestro entorno (Hoya de la Pila, Ye, Lanzarote)



Fotogr. Aquilino Rodríguez

EVOLUCIÓN

La transformación que realiza Eduardo Ramírez en sus piezas es radical, rompiendo con el equilibrio y la simetría. Basándose en las formas aborígenes de la isla, las altera sin perder la esencia que las identifica (Agüimes, Gran Canaria)



Fotogr. Silverio López.

GRAN FORMATO

Pepe Caballero, realiza piezas de gran formato valiéndose de un soporte, donde realiza la base con placas y posteriormente continúa levantando con el método de urdido de churros y acabados con lisaderas de agua y aliñado de almagre (Sardina, Santa Lucía, Gran Canaria).



Fotogr. Silverio López



epílogo

El saber no transmitido
se convierte en rencor

Gastón Bachelard

En la actualidad, la cerámica tradicional canaria goza de una delicada longevidad, sustentada por la perseverancia de unos y la obsesión de otros, pero, sobre todo, por la pasión que muchos sentimos hacia una técnica básica, simple, prehistórica, que nos retrotrae en lo personal a la infancia y, en lo colectivo, a épocas primitivas.

Hasta bien entrado el siglo XVIII la sociedad fue cubriendo sus necesidades materiales, como la vestimenta, los útiles de trabajo, los usos domésticos, etc., mediante el desarrollo de técnicas en las que la habilidad y destreza de las manos del hombre constituían un elemento decisivo. El inicio la decadencia de la artesanía comenzó tras el descubrimiento del empleo de la fuerza de vapor como fuente de energía para mover maquinaria, unido posteriormente a la creciente expansión de las grandes producciones con nuevos materiales y a la globalización capitalista.

Las artesanías tradicionales se han ido quedando relegadas en esta vorágine consumista como un reducto de nostálgicos y coleccionistas. Algunas de ellas se han adaptado y han evolucionado hacia producciones con diseños actualizados, logrando sobrevivir con grandes dificultades debido, entre otras causas, a la normativa legal y fiscal.

Los colectivos de artesanos llevan muchos años planteando soluciones a la problemática de los diferentes sectores, tanto a la administración regional como a la estatal. Estas propuestas se resumen en los siguientes apartados:

INVESTIGACIÓN

Promover temas de investigación, orientados al estudio, conocimientos y difusión de los alfares canarios.

Investigación sistemática, considerando como áreas prioritarias dentro de programas de esta naturaleza los estudios históricos, económicos, lingüísticos, testimoniales, técnicos y ecológicos, las artesanías comparadas y las tipologías artesanales.

Procurar que estos trabajos se efectúen en el más breve plazo, considerando la urgencia de contar con la información actualizada y versar sobre la situación del sector.

Planificación y realización de cursos de rescate y valorización de las artesanías tradicionales con acelerado proceso de transformación y/o extinción, tomando en consideración a los antiguos maestros y las técnicas artesanas tradicionales.

Documentar y recuperar las manifestaciones artesanales propias de Canarias y consolidar el mantenimiento de las existentes.

ENSEÑANZA - FORMACIÓN - INFORMACIÓN

Incorporar a todos los niveles de enseñanza las técnicas y conocimientos de la cerámica, así como de las restantes manifestaciones artesanales canarias, y la formación de profesorado especializado que imparta dichas enseñanzas.

Este apartado es de vital importancia para la continuidad del conocimiento. Ellos, los niños de ahora, mujeres y hombres del mañana serán los que custodien, valoren, produzcan y adquieran los productos. Sin ellos está todo perdido.

Niñas y niños del Colegio de Tiscamanita. Fuerteventura
Curso de barro 1984. Fotogr. Silverio López



Promover la más amplia información a la población en general de los valores simbólicos, culturales y socioeconómicos de la artesanía, así como aconsejar la incorporación de la artesanía a los diversos niveles educativos, según las realidades socioeconómicas de cada país.

Promocionar y propiciar la formación de artesanos en la Comunidad Autónoma de Canarias.

Propiciar la creación de centros museísticos en cada una de las islas o comarcas para promover la conservación de los prototipos que por su interés histórico y artístico así la merezcan.

En este último punto hemos de comentar que por iniciativa de las instituciones se han recuperado varios centros loceros o se han creado talleres de artesanía en Canarias. Así, tenemos en Lanzarote el Museo al Campesino, donde se ubica un taller de Alfarería Canaria, así como en Fuerteventura, el taller de Alfarería de La Alcogida, Tefía. En Gran Canaria, Telde, el centro alfarero *Justo Cubas* y los centros Loceros de Lugarejo, Artenara y la Atalaya de Santa Brígida. Taller el Cuarto en Vecindario, Santa Lucía de Tirajana, Casas talleres de Ingenio, Moya, San Bartolomé de Tirajana, La Aldea y el taller de cerámica de Ingenio. En Tenerife el Centro Alfarero de Candelaria, *Casa Las Miquelas*, *Cha Domitila* en Arguayo, Centro Alfarero de San Miguel de Abona y Centro Alfarero de La Guancha. En La Gomera el centro de interpretación del Cercado.

La situación actual de estos centros es la siguiente: varios de ellos están subvencionados por instituciones, algunos son concesiones a artesanos o a asociaciones que lo gestionan y otros se encuentran cerrados. No existe una coordinación entre ellos ni tampoco conocemos que dispongan de un proyecto con objetivos específicos claros a corto, medio o largo plazo.

COMERCIALIZACIÓN

En el ámbito comercial es necesaria una potenciación no solo de los centros de producción de las piezas de alfarería, sino una planificación regional –en la que intervengan conjuntamente los poderes públicos, estudiosos y alfareros– que contenga las líneas siguientes:

Racionalización de precios, con garantía y rentabilidad.

Control de calidad y tipología.

Canales de distribución adecuados.

Identificación del producto, de sus técnicas y procedencia en el momento de su comercialización. Para ello se estudiará, con carácter general, la posible utilización de marcas de calidad y denominaciones de origen.

Promover la más amplia información a la población en general de los valores simbólicos, culturales y socioeconómicos de la artesanía, así como aconsejar la incorporación de esta a los diversos niveles educativos, según las realidades socioeconómicas de cada territorio.

Ayudar a la conservación, modernización y reestructuración de las actividades artesanas en la Comunidad Autónoma de Canarias.

Promover la creación y el desarrollo de los cauces de comercialización adecuados para los productos artesanos de Canarias.

LEGISLACIÓN

Favorecer la accesibilidad del sector artesano a las líneas de crédito preferenciales o a las subvenciones y ayudas que pueda establecer la Administración Pública, así como fomentar la implantación de sistemas cooperativos y asociativos. Todo ello desde la visión de que la artesanía no es sólo una actividad económica, sino, sobre todo, un hecho cultural y social que necesita de un mejor marco económico para su conservación.

Creación de un marco jurídico administrativo para las pequeñas empresas y la artesanía, así como favorecer el desarrollo local, con soluciones adaptadas al terreno.

Garantizar que se tengan en cuenta la peculiaridad del artesanado y de las pequeñas empresas al elaborar medidas o políticas nacionales y comunitarias en el ámbito económico y social.

Políticas destinadas especialmente a las pequeñas y micro-empresas.

Cumplir el Artículo 130.1 de la Constitución Española en la que se determina lo siguiente: Los poderes públicos atenderán a la modernización y desarrollo de todos los sectores económicos y, en particular, de la agricultura, de la ganadería, de la pesca y de la artesanía a fin de equiparar el nivel de vida de todos los españoles.¹

La necesidad imperiosa de que los gobiernos se preocupen especialmente de su bienestar, protegiéndoles desde el punto de vista social, económico y cultural.

Regular la situación jurídica y legal de todos los artesanos, dada la situación de abandono y clandestinidad en la que se encuentran inmersos.

Declaración de nuestra artesanía como industria de interés social, a fin de que quede exenta de cargas fiscales.

Necesidad de la promulgación de legislaciones específicas de fomento y desarrollo de la artesanía.

Todo lo anteriormente expuesto es un resumen de las conclusiones acordadas en los siguientes encuentros:

I y II CONGRESO DE ALFARERÍA. La Guancha y Arguayo, Santiago del Teide. 1982. 2003.

I, II y III SEMINARIO IBEROAMERICANO DE COOPERACIÓN EN ARTESANÍA. Celebrados en Santiago de Compostela, 1984. Ecuador, 1986 y Puerto de La Cruz. Tenerife. 1988.

III CONFERENCIA EUROPEA SOBRE ARTESANÍA Y PEQUEÑA EMPRESA. Milán. 1988

Asimismo, desde el año 2001, la revista *Oficio + Arte*, junto con la Organización de los Artesanos de España, persiste en su lucha para que se cumpla el Artículo 130.1 de la Constitución Española.

El Gobierno de Canarias promulga la ley 3/2001, de 26 de junio en la que se recogen las siguientes propuestas:

1 Mas información: <https://oficioyarte.org/varios/130/index.htm>.

a) Ayudar a la conservación, modernización y reestructuración de las actividades artesanas en la Comunidad Autónoma de Canarias.

b) Promover la creación y el desarrollo de los canales de comercialización adecuados para los productos artesanos de Canarias.

c) Documentar y recuperar las manifestaciones artesanales propias de Canarias y consolidar el mantenimiento de las existentes.

d) Promocionar y propiciar la formación de artesanos en la Comunidad Autónoma de Canarias.

e) Favorecer la accesibilidad del sector artesano a las líneas de crédito preferenciales o a las subvenciones y ayudas que pueda establecer la Administración Pública, así como fomentar la implantación de sistemas cooperativos y asociativos. Todo ello desde la visión de que la artesanía no es sólo una actividad económica, sino, sobre todo, un hecho cultural y social que necesita de un mejor marco económico para su conservación.

f) Propiciar la creación de centros museísticos en cada una de las islas o comarcas para promover la conservación de los prototipos que por su interés histórico y artístico así la merezcan.

Es cierto que algunas de ellas se han ejecutado o están en vías de realizarse, pero no es menos cierto que otras no lo han hecho, o se han implementado de un modo parcial, sin un seguimiento que las haga tener largo recorrido. No pretendemos descargar toda la responsabilidad sobre la Administración. El colectivo de artesanos entre los que me incluyo, tendría también que hacer una autocrítica sobre su actitud , tanto a nivel personal como colectiva.

La Atalaya de la Rosa del Taro,
Fuerteventura. Diciembre de 2020.



AGRADECIMIENTOS

Esta publicación es el resultado de resumir los conocimientos transmitidos por generaciones anteriores, así como de estudios y recopilaciones realizadas por investigadores que documentaron la información de las viejas loceras y a los que agradecemos su trabajo.

Ellas, las loceras, han tenido la generosidad sin ocultaciones, de transmitirnos su antiguo saber que nos ha enriquecido. Por ello me considero en el deber de seguir con esa cadena y como portador, a su vez transmitirla y contar las experiencias adquiridas por la nueva generación.

Agradecer a Rosario Miranda Ramírez, M^a Teresa Ríos Santana, Milagros Ríos Santana, Florencio del Toro Navarro que me han permitido acceder a sus talleres y conocer sus trabajos.

A José Caballero Vera por enseñarnos sus conocimientos en el trabajo que realiza con grandes formatos.

A Eduardo Ramírez Méndez por informarnos sobre su búsqueda de nuevas mezclas y formas, enraizadas en la tipología aborigen.

A Aquilino Rodríguez Santana por sus fotos de los procesos de pisado y guisado.

A Juan Brito por comunicarnos sus trabajos de investigación con barros de Lanzarote.

A Alejandro Cuenca Sanabria por su información sobre Lugarejos.

A Pau Valverde por la información proporcionada sobre el trabajo a torno con los barros canarios.

A David Marrero Fuentes por su disposición y generosidad al compartir su tiempo y conocimientos de la alfarería de Candelaria y La Gomera.

A Antonio Manuel Jiménez Medina y José Ángel Hernández por la actitud desprendida al ofrecernos su información y material fotográfico.

A Blasi por su aportaciones, apoyo y largas charlas.

A José del Rosario por compartir generosamente su archivo fotográfico.

A Caridad Rodríguez Pérez Galdós por facilitar el acceso a los fondos de la FEDAC.

A Virginia Hernández y Chano Díaz por su predisposición a la complicidad en este y otros proyectos.

A todas las personas que, con su trabajo y actitud, mantienen, difunden y transmiten la Cerámica Tradicional Canaria.

A las loceras canarias que nos transmitieron sus conocimientos.

Mi profunda gratitud a Pancho, por su amistad, generosidad y por la valiosa enseñanza vital que nos transmitió.



Gobierno de Canarias
Dirección General de Patrimonio Cultural